The background of the cover is a faded, grayscale photograph. The upper portion shows a person from the waist up, wearing a light-colored t-shirt and shorts, kneeling and working on a large, dark, rounded clay pot. The person's hands are inside the pot's opening. To the left of the person are some crumpled plastic bags. The lower portion of the image shows a rural landscape with several trees and a small, rustic building with a tiled roof in the distance.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA

DANIELLA MAGRI AMARAL

Loíceiras, Potes e Sertões

**Um estudo etnoarqueológico de comunidades ceramistas no
agreste central pernambucano**

São Paulo

2019

DANIELLA MAGRI AMARAL

Loiceiras, Potes e Sertões

**Um estudo etnoarqueológico de comunidades ceramistas no agreste
central pernambucano**

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Arqueologia do Museu de
Arqueologia e Etnologia da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Arqueologia

Área de Concentração: Arqueologia

Orientador: Prof.^a Dra. Fabíola Andréa
Silva

Linha de Pesquisa: 3 – Arqueologia e
Sociedade

Versão corrigida

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Magri Amaral, Daniella
Loiceiras, Potes e Sertões: um estudo
etnoarqueológico de comunidades ceramistas no
agreste central pernambucano / Daniella Magri
Amaral; orientador Fabíola Andréa Silva. -- São
Paulo, 2018.
214 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em
Arqueologia) -- Museu de Arqueologia e Etnologia,
Universidade de São Paulo, 2018.

1. Arqueologia do Contemporâneo. 2.
Materialidade. 3. Cerâmica Tradicional. 4. Sertão.
5. Sertanejos. I. Andréa Silva, Fabíola, orient. II.
Título.

AMARAL, D. M. *Loiceiras, Potes e Sertões: Um estudo etnoarqueológico de comunidades ceramistas no agreste central pernambucano*. 2019. 213 f. Tese

(Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovado em: 30 de abril de 2019

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento

Aos meu filhos Juliano e Frederico

AGREDECIMENTOS

A presente pesquisa só foi possível graças à participação de diferentes pessoas em diferentes etapas do trabalho, com quem pude trocar experiências profissionais e amadurecer cientificamente. Gostaria de expressar os meus mais sinceros agradecimentos.

À Professora Dra. Fabíola Andréa Silva pela orientação a este trabalho, pela confiança em mim depositada, por acreditar no potencial da pesquisa e, finalmente, pela paciência ao longo deste tempo, diante das idas e vindas e dos muitos percalços encontrados.

Ao Chico Noeli, por todas as inúmeras vezes que conversamos e ele me auxiliou a clarear as ideias, contribuiu com a pesquisa e acalmou meu coração sou muito grata.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Nível Superior – CAPES pela concessão de minha bolsa de pesquisa sem a qual seria difícil dar prosseguimento a este trabalho.

À todas as *loiceiras* do agreste com quem convivi desde 2009 (esporadicamente, é verdade, mas intensamente), por me receberem e me acolherem em suas casas e por permitirem que eu registrasse suas atividades cotidianas e da manufatura da *loiça de barro*, por quem eu guardo um carinho e uma afeição enormes. Gostaria de nomear a todas, mas essa tarefa seria ingrata caso omita alguém, então deixo meu sentimento de imensa gratidão de forma geral.

Aos amigos pernambucanos que eu tive oportunidade de conhecer em 2009 e que desde então me abrigam e me auxiliam nas minhas etapas de campo. Em especial sou eternamente grata e cultivo enorme apreço e carinho por Zuleide Jota, Ana Luísa Jota e Zamba.

Aos professores, funcionários e colegas do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, por suas contribuições indispensáveis a conclusão deste trabalho.

Aos professores Dr. Camilo de Mello Vasconcellos e Dra. Claudia Regina Plens pelas contribuições em minhas bancas de qualificação e de defesa. E às professoras Dra. Márcia Bezerra e Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno pelas contribuições e apontamentos na minha banca de defesa.

Aos amigos que estiveram presentes, mesmo depois da maternidade, foram pacientes com meu momento de vida e que de alguma forma contribuíram com o desenvolvimento desta tese.

À Giuliana Pessighello (e seus familiares) que por um ano passou a tardes cuidando do meu filho Juliano, ainda bebê, o que possibilitou que eu retomasse a pesquisa e iniciasse a redação final desta tese.

Às educadoras e demais funcionários do Colégio Novo Alicerce, que acolheram e receberam tão bem meu filho Juliano, contribuindo para a dedicação integral a elaboração deste trabalho.

À minha família, por todo apoio durante a realização deste trabalho, especialmente minha mãe, Carla, que se dispôs a me ajudar com meu filho Juliano para que eu pudesse me dedicar a finalização deste trabalho.

Ao meu parceiro de vida e pai dos meus filhos, Rafael, por toda ajuda recebida, especialmente depois que nos tornamos pais.

Aos meus filhos Juliano e Frederico (neste momento ainda aqui protegido no forninho), cujo amor sem medida me impulsionou na finalização deste trabalho, mesmo diante das inúmeras adversidades encontradas.

“Não pensava nada... E as mariposas e os cupins-de-asas
vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a
lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos.
Primeiro, os sapos: — “Sapo na seca coaxando, chuva
beirando”, mãe Quitéria!... — Apareceu uma jia na horta,
e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os
escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro,
perseguidos pela correição das lava-pés, em préstitos
atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens
maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de
noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”...
Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do
atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três
potes, três potes para apanhar água... Choveu.”

João Guimarães Rosa. A hora e a vez de Augusto
Matraga. Sagarana,, p. 225, grifo meu

"Era mais importante que eu aprendesse a usar as
minhas mãos do que a minha cabeça.
Na minha terra, as mãos produzem comida, a cabeça só
produz confusão."

Mestre Vitalino
(Museu do Barro – Caruaru – PE)

RESUMO

AMARAL, D. M. *Loiceiras, Potes e Sertões*. Um estudo etnoarqueológico de comunidades ceramistas no agreste central pernambucano. 2018. 214 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Esta tese se baseia no estudo da materialidade de *potes* (vasilhas cerâmicas de armazenamento de água) no cotidiano doméstico de populações sertanejas atuais, de acordo com as perspectivas teóricas da arqueologia do presente, arqueologia do passado contemporâneo e etnografia arqueológica. Estruturei a tese a partir do questionamento das razões que levaram a permanência de *potes* no dia a dia de *loiceiras* no agreste central pernambucano, em detrimento do abandono paulatino do uso de *panelas de barro*, dentre outros itens da *loiça de barro*. Exploro a materialidade dos *potes* a partir de suas relações com o meio semiárido e com os sertanejos, representados pelas *loiceiras* do agreste, apresentando-a dentro do cotidiano doméstico sertanejo sincrônica e diacronicamente dos pontos de vista histórico e etnográfico. Apresento documentação histórica primária relacionada à produção, comercialização e uso de *potes* desde finais do século XIX até meados do século XX. Abordo a etnografia em três vertentes: registrando os processos de manufatura de *potes* por *loiceiras* de Belo Jardim, Altinho e Bezerros, em Pernambuco; realizando uma etnografia da mudança e da permanência de itens de *barro* da cultura material sertaneja; e refletindo sobre a necessidade de salvaguarda do conhecimento tradicional envolvido no saber fazer *loiça de barro*, como patrimônio cultural imaterial. A partir da análise destes aspectos argumento que a permanência de *potes* no cotidiano doméstico sertanejo é uma forma de resistência ao meio semiárido, à marginalização destas populações e ao colonialismo, que é acionada a partir de uma memória afetiva relacionado ao uso destes *potes*. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Palavras-chave: Arqueologia do Contemporâneo, Materialidade, Cerâmica tradicional, Sertão, Sertanejos

ABSTRACT

AMARAL, D.M. **Woman potters, storage water pottery and Wilderness:** an ethnoarchaeological study of pottery communities in the agreste central region of Pernambuco state – Brasil. Tese (Doutorado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2018.

This thesis is based on the study of *potes* (emic category for storage water pottery) materiality in the domestic daily life context of contemporary rural populations, in accordance to the theoretical perspectives of present archeology, contemporary past archaeology and archaeological ethnography. I structured the thesis from questioning the reasons which led the *potes* to stay on the daily of *loiceiras* (woman potters) in the agreste central region of Pernambuco state – Brazil. At the same time, questioning the gradual abandonment of *panelas de barro* (emic category of pottery for cooking) use, among other items of *loiça de barro* (emic category for pottery in general). I explore the materiality of the *potes* from their relations with the semi-arid environment and with the sertanejos (peasants), represented by the *loiceiras* of the agreste, presenting it within the domestic daily life, synchronous and diachronically from the historical and ethnographic points of view. I present primary historical documentation related to the production, commercialization and use of *potes* from the end of the 19th century until the middle of the 20th century. I discuss the ethnography under three aspects. First recording the processes of *potes* production by loci of Belo Jardim, Altinho and Bezerros, in the state of Pernambuco. Second performing an ethnography of the change and the permanence of pottery items of the sertanejos material culture. Third place reflecting thinking about the traditional knowledge safeguard needs involved in knowhow of *loiça de barro* making as intangible cultural heritage. From the analysis of these aspects, I argue that the permanence of *potes* in sertanejos domestic daily life is a form of resistance to semi-arid environment, to marginalization of these populations and to colonialism, which is triggered from an affective memory related to the use of these *potes*. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Keywords: Contemporary Archaeology, Materiality, Traditional Pottery, Wilderness, Peasants.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO.....	9
ABSTRACT.....	10
INTRODUÇÃO	14
Impressões e Sentidos	14
A pesquisa	23
<i>A loiça de barro</i>	25
<i>Loiça de Barro</i> e Patrimônio	28
<i>Loiceiras</i> e Sertões: Materialidades resistentes.....	31
<i>Abrindo, Formando, Levantando Potes</i> e estruturando a tese.....	35
CAPÍTULO 1. <i>Loiceiras</i> e Sertões: arqueologia contemporânea e materialidade	38
Introdução (Ou do por que incluir <i>loiceiras</i> e sertões nas pesquisas arqueológicas	38
Colonialismo e arqueologia do presente.....	41
Sítios arqueológicos sertanejos e suas representações nos relatórios de arqueologia – uma breve análise	51
CAPÍTULO 2. Sertões e <i>Potes</i>: resistências a permanências	54
Mudar, permanecer, resistir	54
Materialidade da permanência e da resistência: <i>potes, jarras</i> e <i>quartinhas</i> no cotidiano doméstico sertanejo ao longo do tempo	58
Produção.....	63
Comercialização.....	71
Contextos de uso	86
CAPÍTULO 3. <i>Loiceiras</i> e <i>Potes</i>: conhecimento, mudança e memória....	111
<i>Potes, Quartinhas</i> e <i>Jarras</i> – conhecimento e saber fazer	112

Os <i>potes</i> de Belo Jardim – sítio Rodrigues	119
Etapas de manufatura e cadeia operatória dos <i>potes</i> ...	123
Os <i>potes</i> de Altinho – sítios Mocó, Espinho Branco e Gameleiro	160
Os <i>potes</i> de Bezerros – sítio Fazendinha	167
Uma etnografia da mudança e da resistência.....	176
<i>Potes</i> e políticas públicas para o patrimônio cultural	187
CONCLUSÃO.....	195
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	198

INTRODUÇÃO

Figura I.1: Vista de estrada de terra para residência da *loiceira* Bia, em Brejo da Madre de Deus (17/10/2009).

Por ser de lá
Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato
Da caatinga do roçado
[...]
Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado
[...]
Eu quase não falo
Eu quase não sei de nada
Sou como rês desgarrada
Nessa multidão boiada caminhando a esmo
(GIL, Lamento Sertanejo, 1975)

IMPRESSÕES E SENTIDOS

Meus primeiros dias em Pernambuco naquela primavera de 2009 foram marcados por experiências tão intensas quanto o calor e a secura que por ora eu sentia. A viagem tinha sido planejada durante todo o primeiro semestre daquele ano, o que não impedia que eu sentisse um frio na barriga a cada manhã, acompanhado de uma sensação de dever cumprido nos finais da tarde, ao voltar para minha casa do coração em Caruaru.

Os retornos eram momentos de reflexão e saudades. Dentro do ônibus abafado, minha cabeça batia constantemente na janela ao lado com o sacolejar, enquanto eu observava a beleza árida, cheia de contrastes, de um verde ora vivo, ora pálido, de um marrom alvo, indescritível, visões daquela paisagem até

então desconhecida. As imagens da *loiça de barro*¹, as falas das *loiceiras*² e a saudade de São Paulo se misturavam na cabeça. A recordação dos “meus caquinhos” cerâmicos³ também era constante, assim como as relações que eu tentava estabelecer entre eles e tudo o que eu estava vivenciando ali. E assim eu voltava mais um dia dos meus encontros com as *loiceiras*, em cada um dos sítios dos dez municípios⁴ do agreste pernambucano que eu percorria, depois de um dia cheio de descobertas e muito produtivo, embora cansativo.

Algumas destas idas e vindas eu fazia na *custom*⁵ “guiada por Jesus”, que me levava de Caruaru para as comunidades dos outros municípios além de

¹ Localmente a cerâmica de produção tradicional popular é conhecida como *loiça de barro*. Adoto este termo desde o mestrado por ser uma definição êmica, como forma de tornar o texto mais polifônico, valorizando o conhecimento tradicional e a multivocalidade. Pela mesma razão, adoto também as categorias êmicas relacionadas à produção e uso da *loiça de barro*, sempre sinalizados em *itálico*.

² Adotei o gênero feminino aqui para definir artesãos de ambos os sexos, uma vez que este gênero é preponderante na atividade da manufatura da *loiça de barro*.

³ Os caquinhos dos sítios Tacaimbó 1 e Tacaimbó 2 eram meus objetos de análise há mais de um ano e eu me sentia, de certa forma, responsável por eles e parte deles, por isso os chamava de “meus caquinhos”. Estes sítios foram escavados em 2003 pela equipe da *Scientia Consultoria Científica* coordenada pela arqueóloga Dra. Solange Bezerra Caldarelli, com a participação de Tatiana Costa Fernandes (coordenadora de campo), Keylla B. R. Valença, Maria Alexandrina S. Melo e Renata de Godoy, durante os trabalhos realizados para o *Projeto de Prospecção e Peritagem Arqueológicas nos acessos e praças das torres das Linhas de Transmissão 500 kv Xingó-Angelim e 230 kv Angelim-Campina Grande (AL/SE/PE/P B)*.

⁴ São eles: Agrestina, Altinho, Bezerras, Belo Jardim, Brejo da Madre de Deus, Cachoeirinha, Caruaru, Riacho das Almas, São Caitano; o que totalizou 10 municípios, todos pertencentes à região Agreste Central Pernambucana (Segundo informação obtida no site da Agência Estadual de Planejamento e Pesquisa de Pernambuco (CONDEPE FIDEM). In: <http://200.238.107.167/web/condepeFidem/municipios_ac>. Destes, a produção da *loiça* ocorria em 7 comunidades (nos municípios de Altinho, Bezerras, Belo Jardim, Brejo da Madre de Deus, Caruaru – 2 comunidades – e Riacho das Almas). Tais comunidades foram selecionadas após etapa de campo realizada entre setembro e novembro de 2009, durante o período de seca, conhecido localmente como “verão”, quando visitei estes dez municípios do Agreste Central Pernambucano, escolhidos a partir da delimitação da área geográfica de pesquisa, tendo os sítios arqueológicos Tacaimbó 1 e Tacaimbó 2 como pontos centrais de referência, para desenvolvimento da minha Dissertação de Mestrado intitulada *Loiça de barro do Agreste: um estudo etnoarqueológico de cerâmica histórica pernambucana* (AMARAL, 2012). Identifiquei nas feiras livres de sete destes municípios a venda de objetos cerâmicos utilitários, bem como as artesãs que os produziam e passei a acompanhar os seus trabalhos. Vale dizer que durante a pesquisa de campo arqueológica executada pela equipe da *Scientia Consultoria Científica*, em 2003, os pesquisadores já haviam identificado alguns destes artesãos e percebido as similaridades entre a *loiça de barro* e a cerâmica arqueológica, que motivou minha pesquisa de mestrado.

⁵ Entre a maioria dos municípios do Agreste Central Pernambucano faltam meios de transporte intermunicipais. Apenas alguns municípios dispõem de transporte público regulamentado. Na maior parte dos municípios o transporte é realizado de forma informal por veículos comuns, adaptados ao transporte coletivo, em geral “Toyotas Bandeirantes” estendidas ou Veraneios GM, conhecidos como *custom* (lê-se *custôm*). Ambos os veículos são conhecidos apenas como *carros* ou raramente denominados como lotações. Num destes carro, rumo à Cachoeirinha, havia um adesivo no painel do carro, com os dizeres “guiada por Jesus”.

Altinho. Outras vezes eu mesma me virava com os carros alugados. A imagem daquela paisagem agreste, o contato com a caatinga, de uma beleza deslumbrante, entretanto, sempre me acompanhava, independentemente do tipo de transporte. A visão das colinas e morros, assim como das imensas rochas em sua superfície também me intrigava, porque até aquele momento a imagem formada nos tempos escolares correspondia a uma paisagem plana, contínua, sem vida. Recordava das primeiras lições de Geografia (ou Estudos Sociais, na minha época), ainda na 4ª série, o quanto a caatinga era uma realidade distante e o quanto aquelas lições, e muitas das que vieram depois, tinham cristalizado uma imagem de paisagem pobre e sem beleza, preconceitos que, ainda bem, repentinamente eu estava desconstruindo.

Figura I.2: Vista da janela do ônibus em Altinho, a caminho de Caruaru na BR-104 (07/10/2009).

Figura I.3: Custom, com os dizeres “guiada por Jesus” no painel, aguardando a saída de Caruaru para Belo Jardim (15/10/2009).

Impressionante como aquele colorido diferente do que eu estava acostumada me intrigava e me deixava ainda mais introspectiva e, ao mesmo tempo, excitada. Até o ensolarado do dia tinha uma tonalidade diversa, amarelada e iluminada. O cheiro daqueles lugares também era muito particular. Um cheiro difícil de descrever, seco, terroso, amadeirado e acre ao mesmo tempo. Curiosamente estes cheiros e coloridos diferentes se integravam com as pessoas e com os objetos de forma muito harmônica. Difícil imaginar uns sem os outros. Mesmo as pessoas que se definiam como brancas tinham um tom da pele que era muito similar ao tom da caatinga, da terra e da *loiça de barro*. Um tom canela, como a Gabriela de Jorge Amado.

O medo também era uma constante. Afinal, eu era uma mulher andando sozinha pelas estradas, feiras, comunidades, num lugar desconhecido e com altos índices de violência⁶, tendo que confiar em pessoas estranhas (e tendo passado alguns sufocos e apertos assustadores...), e com um bairra frio na barriga por estar entrando em contato com um campo de pesquisa completamente novo para mim, que era a etnoarqueologia⁷, tocando sozinha o trabalho. Por outro lado, para todas as pessoas que sempre gentilmente me recebiam com um sorriso no rosto, confiar em uma desconhecida, paulista, ainda por cima, e abrir suas casas e corações para mim também deve ter sido um exercício de muita coragem, empatia e entrega.

Ao final de três meses de idas e vindas pelo agreste pernambucano⁸, percorrendo uma área com aproximadamente 2.838,51 km², procurando pelas *loiceiras* nas feiras-livres dos pequenos municípios e vivenciado a rotina de trabalho com o *barro* de cada grupo, de cada uma daquelas mulheres, já não sentia mais com a mesma intensidade o medo do início, embora essas sensações tenham me acompanhado todo o tempo. Muito menos sentia o distanciamento e a estranheza inicial. No final deste período, me sentia parte daquele lugar, parte daquelas pessoas. Ainda que a saudade de São Paulo fosse grande (saudade maior das pessoas, diga-se de passagem), foi muito difícil voltar à minha realidade cinzenta paulistana. Com muita tristeza também vi as *loiceiras* e outros amigos que fiz por lá se despedirem da *menina do barro*.

⁶ <http://www.condepefidem.pe.gov.br/c/document_library/get_file?p_l_id=7085562&folderId=7025997&name=DLFE-251201.pdf> Acesso em: 10/10/2018.

⁷ Optei por manter em minúsculas referências à disciplina e à subdisciplina tentando reduzir a hierarquia entre o conhecimento acadêmico e o tradicional.

⁸ Primeira etapa de pesquisa de campo etnográfica para desenvolvimento da dissertação de mestrado intitulada *Loiça de barro do Agreste: um estudo etnoarqueológico de cerâmica histórica pernambucana* (AMARAL, 2012).

Figura I.4: Dona Severina vendendo sua *loiça* na feira livre de Altinho. E chupando um sorvete... (Altinho – PE – 30/09/2009).

Figura I.5: Dona Maria das Panelas carregando sua *loiça* ao final da feira. (Altinho – PE – 30/09/2009).

A experiência com as *loiceiras*, a vivência dos seus *saber-fazer loiça de barro*, fez com que eu entendesse muito melhor os meus caquinhos dos Tacaimbó 1 e 2, um dos meus objetivos no início do trabalho, quando cheguei naquelas comunidades. No entanto, fez principalmente com que eu aprendesse muito mais sobre aquele lugar, aquelas pessoas, as relações interpessoais, a pobreza material, e também a pobreza de espírito fruto do preconceito com aquele povo alegre e lindo. Fez com que eu aprendesse mais sobre mim mesma.

Todas essas experiências faziam com que eu me perguntasse constantemente por que aquelas pessoas e aqueles lugares eram tão discriminados e excluídos, se eram tão belos, tão únicos, se tinham tanta força e tanta história? Sempre tive clareza dos processos colonialistas envolvidos nesta questão. No entanto, a intensidade daqueles momentos só me dava mais certeza de que eu estava no caminho certo, que essas pessoas mereciam ser ouvidas, mereciam a oportunidade de poder contar suas histórias e seus pontos de vista sobre elas, e que seus sítios arqueológicos e sua cultura material mereciam ter um cuidado maior, mereciam ser registrados, escavados, estudados. Longe de me colocar como porta voz deles, ou algo que o valha, porque sim, estas pessoas têm voz, independente de eu estar ali ou não. O que quero dizer é que, tanto a academia, quanto a sociedade no geral, devem reconhecer que a vida e o trabalho destas pessoas são importantes. Que a interpretação daquelas pessoas sobre seu passado e sobre seu ofício tem tanta ou mais legitimidade do que a de qualquer cientista/arqueólogo. Fez-me ter certeza de que há muito tinha passado a hora da arqueologia, e especialmente da arqueologia histórica no Nordeste, se dedicar ao estudo do cotidiano e das formas de resistência daquelas pessoas historicamente marginalizadas.

Mais do que isso, fez com que eu compreendesse que o maior objetivo da pesquisa não era apenas provar a continuidade histórica que havia entre a *loiça de barro* atual e a cerâmica arqueológica histórica e caracterizar essa cerâmica de produção regional, mas envolvia um compromisso ético com aquelas pessoas

que eu estava estudando. Era preciso que essas pessoas aparecessem e tivessem voz naquela pesquisa e em tantas outras que viessem depois dela.

Algumas situações foram muito claras neste sentido. Por diversas vezes pude ouvir pessoas de setores do governo e de uma pequena elite local desqualificando a *loiça de barro* e todo processo de manufatura que nela há, bem como as pessoas que a produzem e a utilizam. Curiosamente, os critérios que envolviam este juízo de valor estavam centrados nos sentidos, sobretudo no tato: “muito grosseira”, “muito rústica”, “mal-acabada”, “feia”...

No entanto, tanto para as *loiceiras* quanto para mim, que acompanhava a suas produções de perto, não havia a mesma relação com o tato. A *loiça* passava por processos diversos e sucessivos de acabamento que retiravam as imperfeições e a deixavam *lisinha*, ou mesmo *burnida* (polido), nas palavras das *loiceiras*. Via-se que o critério tátil servia a cada um dos coletivos de modo bem diverso. Para aqueles no poder era uma forma de deslegitimar e desqualificar aquele conhecimento, aquele *saber-fazer* e, no limite, aumentar o preconceito e a marginalização daquelas pessoas.

Figura I.6: Seu João, marido de Dona Maria das Panelas, *pisando o barro* (Altinho – PE – 05/10/2009).

Figura I.7: Dona Maria das Panelas *formando a loiça (tigela)* (Altinho – PE – 05/10/2009)

Ainda com relação ao senso tátil, boa parte do conhecimento envolvido na manufatura da *loiça* depende deste critério. A *loiceira* deve ter a sensibilidade tátil apurada para identificar *barros* com características de performance desejáveis, como um *barro mais ou menos ligado*, ou *mais ou menos preguento*, isto é, com maior ou menor plasticidade, dependendo do tipo de *loiça* que ela vai confeccionar. Muitas das escolhas tecnológicas (como misturar *barros* diferentes, adicionar *terrinhas*) envolviam esta sensibilidade tátil.

Figura I.8: Dona Marlene abrindo a loiça com a paleta de caco de cuia em seu quarto de trabalho e armazenamento pouco iluminado (Altinho – PE – 06/10/2009).

Figura I.9: Dona Ivonete rapando a superfície da loiça (tigela) (Caruaru – PE – 19/11/2009).

Participar de todo o processo de manufatura da *loiça* era uma experiência inebriante, muito embora elas nunca tenham me convidado para elaborar as peças juntas – talvez por conta da relação não simétrica que inevitavelmente se estabelecia, apesar dos meus esforços em torná-la o mais simétrica possível – e eu nunca tenha tido a coragem (ou seria intimidade?) necessária para pedir que me deixassem me aventurar na produção de alguma peça. Diversos sentidos eram acionados simultaneamente. Para mim, uma pesquisadora quase turista, era um pouco difícil assimilar todos aqueles estímulos, que faziam parte do cotidiano das *loiceiras* e da cadeia operatória da manufatura da *loiça de barro*. Mas elas dominavam todos eles muito bem.

Além do senso tátil, rapidamente descrito, o senso olfativo e o senso auditivo eram os que mais me marcavam.

Meu primeiro estranhamento sonoro, aliás, era a própria nomenclatura da cerâmica e das ceramistas: *loiça* e *loiceiras*, assim com i mesmo, soavam esquisito aos meus ouvidos, causava estranhamento. Assim como para as pessoas a quem eu relatava minhas experiências, também, para muitas que leram os primeiros resultados destes trabalhos. O estranhamento era tanto que eu fui buscar nos dicionários se esta forma estava correta e a possível origem destes termos. Puro preconceito linguístico⁹.

⁹ Para mais informações sobre o tema ver BAGNO, 1999.

Figura I.10: Dona Bia alisando com o *pau de alisar* a superfície externa de um *prato* (Brejo de Madre de Deus – PE – 04/11/2009).

Figura I.11: Dona Rosinha alisando as *asinhas* e o *beicinho* com o *pano* (Belo Jardim – PE – 28/10/2009).

Figura I.12: Dona Maria de Cícero *tapando* os *buraquinhos* do *pote* (Bezerros – PE – 23/10/2009).

Figura I.13: Dona Bia com ensinando a filha Erivânia (Brejo da Madre de Deus – 04/11/2009).

Os cheiros do *barro* seco, do *barro* úmido e de umidade dos locais de produção e secagem da *loiça* eram muito acentuados. Além disso, em geral estes locais de produção, secagem e armazenamento da *loiça* também eram utilizados para a armazenagem de implementos agrícolas. Então, na minha memória, o cheiro da manufatura da *loiça* é uma mistura de cheiros de umidade, *barro*, milho e titica de galinha (porque sempre havia muitas galinhas, que ficavam circundando a *loiceira* enquanto ela produzia a *loiça*). E a imagem destes locais era sempre sombria, acinzentada, devido à pouca iluminação aliada à cor do *barro*, embora também sempre houvesse uma luz ora cristalina ora amarelada iluminando as *loiceiras* e suas *loiças*.

Somam-se a isso os barulhos do *barro* sendo pisado no terreiro, dos socos e *beliscos* da *loiça* sendo *formada* com as mãos a partir de um *bolo de barro* único, da *paqueta* de *caco de cuia* *rapando* a superfície interna para *abrir* a *loiça* e

do *pau de alisar* deslizando sobre a superfície externa. O som do *ferro rapando* a superfície ou *rapando o pé* um tanto quanto estridente e que chegava a dar arrepios e os sons característicos e difíceis de descrever da *loiça* girando na tábua de apoio e do *pano* que acertava as *asinhhas* e o *beicinho*. Além disso, o som das crianças brincando e do galo cantando acompanhavam todo o processo.

E quando a *loiça* era queimada, além dos estalos que a lenha emitia durante os processos de *esquentar* e de *cardear*, dos *pipocos* da *loiça* que se partia com o calor do fogo, da sensação de desconforto térmico junto ao forno, reflexo do calor do fogo e do sol escaldante, e das imagens incríveis das diferentes labaredas e colorações de fumaça em cada etapa, o surpreendente mesmo e que me deixava muito intrigada era o cheiro característico da *loiça* queimando. Aliás, acho que este cheiro foi a característica mais marcante na minha experiência com as *loiceiras*. Isso porque o cheiro era intenso e muito incômodo e lembrava plástico do tipo baquelite queimando, algo que eu nunca havia imaginado que aconteceria com vasilhas de argila e que permanece muito nítido até hoje em minha memória.

Figura I.14: Seu João montando o forno para queima (Altinho – PE – 13/10/2009).

Figura I.15: Seu João na etapa de *cardear* da queima (final), observando as labaredas (momento em que o cheiro da queima era mais intenso) (Altinho – PE – 13/10/2009)

Esse cheiro da *loiça* é tão forte que as vasilhas que eu trouxe comigo na época ainda permanecem com o mesmo cheiro, embora não mais tão acentuado. Confesso que às vezes me pego cheirando essas vasilhas, como forma de reavivar minha memória e os bons momentos que passei naqueles lugares, com aquelas pessoas.

E já que voltamos a falar das pessoas, algo que eu tenho muita saudade é do sotaque das *loiceiras*. Inexplicavelmente, depois de um tempo, eu conseguia perceber as diferenças entre os sotaques dos municípios e das comunidades em que eu estava trabalhando. Engraçado também que, o senso auditivo fica tão aguçado quando estamos num lugar com um modo de falar diferente do nosso modo natal, que eu acabei incorporando muitas das gírias, das expressões idiomáticas e do próprio sotaque. Assim, eu voltei falando *iapoís*, *pronto!*, *resenha*, *oxe*, *mutcho*, *lindja*... Realmente é um modo de falar com uma sonoridade e cadência que me encantam. Quando tenho oportunidade de conversar com as *loiceiras* ao telefone esse sotaque é envolvente e reconfortante e eu sinto um bem estar muito grande, além de muita saudade!

Sinto falta também da comida: da tapioca quentinha feita na própria casa de farinha da Feira de Caruaru, do queijo manteiga, do coalho na chapa, do sabor forte da carne de bode assada, da charque roupa velha e da charque roupa nova, e dos sucos com tudo dentro, incluindo várias frutas regionais, da *Amazônia Mix*, que eu tomava todos os dias em Caruaru, assim que voltava de campo, e ficava saboreando o suco enquanto fazia alguns registros e refletia sobre tudo o que tinha visto com as *loiceiras* no dia. E como esquecer o cheiro forte de coentro em todas as feiras em que eu encontrava com as *loiceiras* comercializando suas *loiças*, que me abria o apetite?!

A PESQUISA

Com todo esse contato inicial produzi uma quantidade enorme de documentação. Registrei cerca de 15 mil fotografias e 100 vídeos de curta duração apenas nesta etapa de campo que, ainda que tivesse espaço para apresentá-los integralmente na dissertação, ou nesta tese, não são suficientes para termos uma noção integral da profundidade da experiência que eu estava vivendo e do que era essa explosão de sentidos desperta pelo processo de manufatura da *loiça*.

Minhas visitas posteriores a esta primeira experiência trouxeram algumas notícias tristes, como a do falecimento de algumas *loiceiras* ou de suas

aposentadorias (bem-vindas e muito esperadas por elas, mas que na prática representavam o final do ofício naquela comunidade).

Minha primeira visita foi em junho de 2011. Nesta etapa de campo apresentei às comunidades os resultados preliminares da pesquisa após o desenvolvimento do relatório de qualificação. Entreguei para cada uma das *loiceiras* com quem trabalhei um DVD com todas as fotografias tiradas na comunidade na etapa de campo de 2009 e uma cópia do texto do Memorial de Qualificação de Mestrado. Escolhi o DVD porque assim elas poderiam visualizar as imagens em suas TVs e, aquelas que tivessem acesso, poderiam ler o texto em computadores¹⁰.

Voltei novamente em 2014, já durante o desenvolvimento desta pesquisa de doutorado, levando comigo uma cópia da minha dissertação para apresentar às *loiceiras* e minhas propostas iniciais de pesquisa, procurando entender se era realmente do interesse delas e receber seus “de acordo” ou, então, repensar a estrutura do trabalho, o que acabou se mostrando a melhor alternativa e, de certa forma, orientou minha última etapa de campo, em 2015. Voltarei neste ponto adiante.

Por ora importa dizer que os dois focos principais desta tese inicialmente e que orientaram a etapa de campo de 2014 e parcialmente de 2015 eram abordar as diferentes noções de patrimônio (de arqueólogos e *loiceiras*), visando construir um inventário que contribuísse para o registro do saber fazer *loiça de barro* como patrimônio cultural imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – o que se mostrou inviável, como veremos –, e investigar as razões da permanência de *potes*, *jarras* e *quartinhas* no cotidiano doméstico das *loiceiras*, em detrimento do uso das *panelas*, cujo uso e produção foram drasticamente reduzidos. Acabei optando por me concentrar nesta segunda abordagem. E antes de apresentar os caminhos que me fizeram

¹⁰ Minha intenção inicial era entregar uma cópia impressa em cada comunidade e nas bibliotecas dos municípios trabalhados, mas esse recurso foi financeiramente inviável. A solução possível foi colocar a cópia digital no mesmo DVD com as fotos, na esperança que elas, ou seus filhos/familiares, em algum momento pudessem ter acesso ao texto (alguns destes filhos, pelo menos, poderiam fazê-lo, já que possuem acesso à computador/internet através de “lan houses” ou mesmo escola/faculdade nas áreas urbanas). De qualquer modo, eu levei minha cópia impressa e elas puderam visualizar o trabalho, ainda que por alguns poucos minutos e, talvez, muito distanciadas e alijadas do processo.

escolher esta abordagem, faço aqui uma releitura dos primeiros resultados de minhas pesquisas.

Figura I.16: *Pote* na cozinha da Dona Maria de Cícero, produzido por ela (Bezerros – PE – 22/10/2009).

Figura I.17: Dona Inácia, mãe da *loiceira* Dona Carminha (*in memoriam*), mantendo-se ocupada construindo um *alguidar* (Riacho das Almas – PE – 12/11/2009)

Na dissertação de mestrado (AMARAL, 2012) resultante das duas primeiras etapas de campo descrevi em detalhes toda a cadeia operatória envolvida na manufatura da *loija*, considerando as escolhas tecnológicas empreendidas pelas *loiceiras*, o gestual envolvido, as categorias êmicas de classificação, mantendo o texto polifônico como forma de evidenciar as formas de enunciação, os sotaques e a cadência das falas – e na tentativa de tornar o texto mais multivocal também. Mas foi uma leitura e descrição ainda muito apegadas à centralidade da visão e às categorias classificatórias cartesianas. No texto desta tese me empenho na difícil tarefa de me despir dos academicismos (muitas vezes sem sucesso) e relatar minhas experiências no contato com as *loiceiras*, com a *loija* e com o meio, o *sertão*, me colocando mais no texto e inserindo mais as falas (com seus sotaques e modos peculiares de falar) das *loiceiras*.

Por ora, abordarei os passos que me trouxeram até o texto desta tese, desde minha dissertação.

A LOIÇA DE BARRO

Inicialmente, a pesquisa no mestrado tinha como motivação a provável continuidade histórica entre a *loija de barro* arqueológica histórica e etnográfica

e a caracterização destes conjuntos de *loija de barro* produzidos no âmbito local e regional. Neste sentido, adotei uma abordagem de pesquisa envolvendo os pressupostos teórico-metodológicos da arqueologia histórica e da etnoarqueologia, ainda pouco utilizada na interpretação de sítios arqueológicos históricos no Brasil, que se mostrou muito eficaz, na medida em que permitiu uma melhor caracterização dos vestígios cerâmicos identificados nestes tipos de sítios arqueológicos na região.

Como mencionado, descrevi toda a cadeia operatória da manufatura da *loija de barro*, nas sete comunidades estudadas, destacando a produção em Altinho-PE, com o cuidado de registrar as categorias êmicas envolvidas no saber fazer e na enunciação deste saber fazer. E a partir desta caracterização tecnológica da produção *loiceira* atual, construí uma *matriz de correlatos* (SCHIFFER, 1995a, 1995b; SCHIFFER; SKIBO, 1995) da relação comportamento-materialidade que auxiliou a interpretação dos vestígios arqueológicos identificados nos sítios Tacaimbó 1 e Tacaimbó 2. Deste modo, a análise e comparação tecnológica da *loija de barro* arqueológica e etnográfica me permitiram atestar a continuidade espaço-temporal das mesmas, confirmando as hipóteses iniciais de pesquisa.

Além da construção desta *matriz de correlatos*, esta abordagem correlacionando etnoarqueologia e arqueologia histórica visava, particularmente, contribuir na produção da arqueologia histórica no Brasil, sobretudo no Nordeste, no que tange aos trabalhos preocupados com a construção de narrativas históricas alternativas, multivocais e descolonizadas, que incluíssem populações historicamente marginalizadas, tais quais as sertanejas, na produção do conhecimento arqueológico. Como apontei na ocasião, com algumas poucas exceções – como os trabalhos desenvolvidos na Serra da Barriga, no Quilombo de Palmares (AL), por Pedro Paulo Funari e Charles Orser Jr (FUNARI, 1995/1996) e Scott J. Allen (2001; 2005; 2010; 2011), em Canudos (BA), por Paulo Zanettini e Erika Robrahn-González (2002) e no Cariri (CE), por Symanski (2008) – no Nordeste brasileiro a maior parte das pesquisas em arqueologia histórica está concentrada no litoral, ligada a trabalhos de restauração de monumentos, como fortificações e igrejas (ALBUQUERQUE, 1993) e, assim, envolvidas, ainda que não propositalmente, com a legitimação de narrativas

hegemônicas, unívocas, elitistas e excludentes sobre a trajetória histórica desta região (AMARAL, 2012, p.19). Apontei também que o quadro de pesquisas tendia a mudar com a recente criação de cursos de graduação de pós-graduação em arqueologia no Nordeste, o que têm se confirmado com as dissertações defendidas recentemente nas Universidade Federal de Pernambuco, por Herbert Moura (2013), e Universidade Federal de Sergipe, por Luiz Antônio Pacheco de Queiroz (2015), ambas adotando uma perspectiva etnoarqueológica para o estudo da produção ceramista nas regiões do agreste pernambucano e sertão cearense (Cariri) respectivamente, bem como a tese defendida na Universidade de Campinas, por Rafael de Abreu e Souza (2017) analisando questões de mobilidade, consumo e cultura material no sertão.

Minha preocupação com o registro do conhecimento tradicional envolvido na manufatura da *loiça de barro* também se justificava na medida em que buscava uma postura mais engajada, comprometida com o papel social do arqueólogo e da pesquisa frente às demandas atuais das populações estudadas, postura esta em uníssono com a adoção de uma perspectiva de pesquisa para além da etnoarqueologia, uma arqueologia do presente, conforme proposto por González-Ruibal (2009), com uma arqueologia do passado contemporâneo (BUCHLI and LUCAS, 2001) ou passado recente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008) e com uma postura pós-colonialista, ou descolonizada, como proposto por Silliman (2005), Smith e Wobst (2006), Liebmann (2008), Patterson (2008), Gnecco (2010), Stottman (2011), entre outros, além de multivocal (KOJAN e ANGELO, 2005 e KOJAN, 2008, p. 75 *apud* RIVOLTA; MONTENEGRO, ARGANÁRAZ, 2011, p. 169). Deste modo, registrar as cadeias operatórias envolvidas na manufatura da *loiça de barro* também se constituiu como uma forma de garantir a continuidade deste conhecimento tradicional, uma vez que este se encontra em vias de desaparecimento, devido ao crescente desinteresse dos jovens em aprender estas tecnologias de manufatura e dos consumidores de utilizarem estes conjuntos artefatuais cerâmicos.

Esta abordagem possibilitou a construção de um texto mais polifônico sobre o conhecimento tradicional envolvido no saber-fazer *loiça de barro* das populações sertanejas e foi bem-sucedida, tanto para a caracterização da *loiça de barro* arqueológica, quanto para o exercício de uma perspectiva multivocal e

descolonizada de produção do conhecimento, na medida em que fez ouvir às *loiceiras* através do registro deste conhecimento, ampliando o olhar da arqueologia ao trabalhar com o registro arqueológico associado a estas populações historicamente marginalizadas.

Entretanto, deixei de abordar algumas questões na pesquisa devido ao recorte exigido para um mestrado. Assim, na dissertação expus detalhadamente o registro de uma das sete comunidades estudadas (a de Altinho) e os dados etnográficos das demais seis comunidades foram parcialmente apresentados, mantendo-se praticamente inéditos¹¹. Boa parte destes dados coletados permitiria refletir mais sobre a necessidade do registro dos sítios históricos em contextos sertanejos, que atestam uma continuidade destas tecnologias no tempo e que, por isso, são a materialização destes modos de vida sempre tão desvalorizados ou desconsiderados pela pesquisa arqueológica. Não abordei questões relacionadas à caracterização do conhecimento local da manufatura da *loiça de barro* como patrimônio cultural, material e imaterial, bem como não me detive etnograficamente no estudo de possíveis motivações e ações para a manutenção e salvaguarda deste patrimônio. Tampouco refleti mais profundamente sobre os significados das mudanças e permanências na produção e no uso da *loiça de barro* nas diferentes comunidades estudadas.

LOIÇA DE BARRO E PATRIMÔNIO

Ferreira e Sanches (2011, p. 157) afirmam que “as pesquisas arqueológicas, ao menos desde a década de 1970, são consideradas indiscerníveis das políticas de representação do patrimônio cultural”. Neste sentido, o que propus inicialmente no projeto de doutorado era a continuidade das pesquisas desenvolvidas no mestrado, dando ênfase para estas questões não abordadas anteriormente, sobretudo no que tange às relações entre as noções de patrimônio material e imaterial na interface da pesquisa arqueológica e etnográfica. Pretendia contribuir na reflexão sobre os conceitos de patrimônio

¹¹ Toda cadeia operatória (LEMONNIER, 1992) envolvida na produção da *loiça de barro* foi registrada em cadernos de campo, fotografias digitais (pouco mais de 15 mil), vídeos digitais (aproximadamente 100 de curta duração) e gravações em áudios de MP3 de entrevistas e diálogos durante o trabalho das *loiceiras* (26 entrevistas) na etapa de 2009.

arqueológico e patrimônio cultural material e imaterial, e no debate acerca das questões relacionadas com a manutenção do patrimônio cultural e das formas de vida das populações locais atuais, especialmente no que se refere às políticas públicas concernentes ao patrimônio arqueológico. (FAIRCLOUGH *et. al.*, 2008; HABU; FAWCET. e MATSUNAGA, 2008).

Visando, inicialmente, discutir as noções de patrimônio para as comunidades *loiceiras* do Agreste Central Pernambucano e para os arqueólogos e a sociedade em geral, propus a aplicação da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), do IPHAN, a fim de registrar pormenorizadamente a produção da *loiça de barro* nas comunidades do Agreste Central Pernambucano estudadas – similarmente ao realizado com a comunidade *loiceira* em Altinho na pesquisa de mestrado – e de estruturar o texto da tese como um inventário para que as comunidades tivessem um instrumento de registro do saber-fazer *loiça de barro* como patrimônio cultural imaterial, no Livro de Registro dos Saberes do Patrimônio Cultural Imaterial, mantido e regulamentado pelo IPHAN. Tal registro poderia ser entendido, igualmente, como arqueologia do presente (GONZÁLEZ RUIBAL, 2009) proposta desde o mestrado, bem como arqueologia do passado contemporâneo (BUCHLI and LUCAS, 2001) ou passado recente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008). Em 2014 cheguei a levar a proposta de registro para as *loiceiras* e coletei as assinaturas das interessadas em entrar com o pedido a fim de apresentar a anuência destas junto ao IPHAN. Porém, como abordarei no **Capítulo 3**, o uso desta metodologia se mostrou inviável devido a questões financeiras e burocráticas, o que me levou a questionar neste mesmo capítulo o alcance deste tipo de política pública e a serviço de quem ela está. Além de mudar os rumos desta pesquisa.

Na ocasião da coleta das assinaturas das sete comunidades pesquisadas, em três delas a produção *loiceira* praticamente havia se extinguido. No sítio Jurema, em Riacho das Almas, a única *loiceira*, Dona Carminha, havia falecido um ano antes da minha visita, levando com ela o conhecimento da produção da *loiça* naquele município. No sítio Arara, em Brejo da Madre de Deus, Dona Bia se aposentou e, como a aposentadoria lhe rende mais do que o trabalho com as *loiças*, optou por parar. Apenas Dona Lourdes continua, porém eventualmente.

No sítio Alecrim, em Caruaru, a única *loiceira*, Dona Ivonete também interrompeu a produção da *loiça de barro* após sua aposentadoria e um problema de saúde decorrente do trabalho com o *barro*, que comprometeu as articulações de suas mãos. O mesmo ocorreu com Dona Maria, minha principal colaboradora em Altinho, que parou de produzir a *loiça* por recomendação médica, após a aposentadoria.

Me deparei, então, com um dilema ético, porque a proposta de uso do INRC partia da concepção de necessidade de ações de reconhecimento e salvaguarda do conhecimento tradicional envolvido no saber-fazer *loiça de barro* como patrimônio cultural imaterial, como também de contrapartida às contribuições das *loiceiras* para a pesquisa científica incluindo-as no processo de construção do conhecimento deste saber fazer e do modo de vida sertanejo. Embora também pudesse soar paternalista, considerando que esta demanda não tinha partido delas.

Optei por manter esta discussão patrimonial me concentrando na questão das mudanças e permanências na produção *loiceira*, como forma de compreender o porquê de algumas formas e usos permanecerem, em detrimento de outros. Os dados obtidos no decorrer da pesquisa de mestrado com a análise da *loiça de barro* arqueológica comparada à *loiça de barro* etnográfica apontaram a continuidade entre as mesmas, mas também, algumas mudanças, especialmente, em termos de utilização dos recursos e matérias-primas, mais do que em termos de escolhas tecnológicas durante o processo de manufatura das *loiças* (AMARAL, 2012), e em termos de utilização dos utensílios de *barro* pelas *loiceiras* e pela população sertaneja no geral.

Inicialmente, interpretei as alterações na produção da *loiça de barro* ao longo do tempo como um possível reflexo de algumas modificações nas formas de vida daquelas comunidades em específico (AMARAL, 2012, p. 290) e, talvez, dos sertanejos no geral. Não refleti profundamente sobre isso na época, pois considerei que registrar as cadeias operatórias da manufatura da *loiça de barro* seria uma forma de expor um modo de vida que, tal como elas, também está em transformação e, em certa medida, em vias de desaparecimento. Porém, diante das dificuldades enfrentadas pelas *loiceiras* na produção da *loiça* e devido ao processo de desvalorização do *trabalho com o barro*, apenas o registro das

tecnologias de produção da *loiça de barro* atual, bem como da arqueológica, não é suficiente para garantir a continuidade deste patrimônio cultural.

Cândido ([1964] 2003, p. 225), em seu “Os parceiros do Rio Bonito”, já observava a diminuição da indústria doméstica, com alterações nos equipamentos cotidianos do caipira paulista, antes manufaturados com recursos locais que, paulatinamente, passaram a ser adquiridos em centros urbanos. Analogamente, o mesmo processo vem ocorrendo com a produção da *loiça de barro*, que tem sido, paulatinamente, substituída pelas panelas de alumínio e pelo fogão a gás. Estas transformações do modo de vida e do cotidiano doméstico têm implicações na produção *loiceira*, mas sobretudo, na desvalorização da *loiça de barro* que não encontra interesse do mercado, nem do público mais jovem em continuá-la.

Outrossim, considere que, na impossibilidade de trabalhar com algumas das mais importantes ferramentas legais do estado brasileiro para a salvaguarda deste patrimônio (como é o INRC), a melhor forma de abordar as questões levantadas acima e refletir sobre a importância de darmos visibilidade a este modo de vida camponês/sertanejo do nordeste brasileiro e ao registro arqueológico associado a ele seria optando por analisar um tipo específico de forma da *loiça de barro* que tem persistido frente às mudanças observadas no cotidiano doméstico das *loiceiras*, a saber *jarras*, *potes* e *quartinhas*¹², isto é, as vasilhas de armazenamento de água.

LOICEIRAS, POTES E SERTÕES: MATERIALIDADES RESISTENTES

Desde minhas primeiras etapas de campo, em 2009 e 2011, observei intrigada a ausência da *loiça* no cotidiano doméstico das *loiceiras*. Suas cozinhas estavam sempre repletas de panelas de alumínio, utilizadas nos fogões a gás e outros muitos itens de plástico. Não havia nenhuma *panela de barro*, ou qualquer outro utensílio para cozinhar e/ou preparar os alimentos produzido com o *barro*.

¹² *Quartinhas*, *potes* e *jarras* são vasilhas de armazenamento de água com forma similar, mas cujas nomenclaturas refletem variações volumétricas distintas. *Quartinhas* são o mesmo que moringa e são recipientes de capacidade volumétrica pequena, para poucos litros. *Potes* tem capacidade volumétrica mediana, entre ½ a 2 e ½ latas d'água (o que equivale a 9 a 45 litros). *Jarras* são recipientes com grande capacidade volumétrica, armazenando mais do que 2 e ½ latas d'água.

Estes ficavam restritos aos quintais, cozinhando lavagens de porcos em trempes no chão, junto aos fogões a lenha desativados, ou em cacos espalhados em algumas áreas dos quintais, geralmente próximos aos fornos que queimam as *loiças* (já que são utilizados para tampar os fornos). Entretanto, todas as casas possuíam pelo menos uma *jarra* ou *pote* para guardar água. Às vezes, velhas e grandes, passadas há algumas gerações, com remendos e salinas (cristais de evaporação) em sua superfície. Às vezes, produzidas por elas mesmas ou por alguém da família. Outras produzidas nos grandes centros ceramistas, como o Alto do Moura. Porém, todas, sem exceção, preservavam o hábito de manter a água guardada em *potes* e *jarras*, mesmo quando possuíam geladeira. Em Riacho das Almas, por exemplo, um amigo da *loiceira* Dona Carminha (*in memoriam*) relatou que tinha na família uma *jarra* com capacidade para 12 latas d'água, o que equivale a 216 litros. Já havíamos apontado que o *barro de pote* tinha propriedades que mantinham a água fresca e impediam que ele *fofasse*, isto é, que vazasse água (AMARAL, 201) ou que *révesse* (suasse). Queiroz (2015), em sua dissertação também exalta essas características.

Com isso, comecei a orientar a pesquisa a partir da seguinte pergunta: por que as *loiceiras* ainda utilizam *potes* mas não mais *panelas* no dia a dia?

A presença das vasilhas de água foi muito pouco explorada na minha primeira pesquisa. Nesta tese optei abordá-las do ponto de vista formal, bem como simbólico, examinando a relação entre este tipo de utensílio com um modo de vida característico de áreas que convivem com períodos de seca prolongados, como o sertão e o agreste pernambucano. Assim, no título da tese me referi aos Sertões de maneira ampla, como popularmente são designadas as áreas rurais de clima semiárido; às loiceiras tanto como detentoras do conhecimento tradicional da manufatura da *loiça de barro*, dentre elas os *potes*, quanto como representantes das populações rurais destas áreas, conhecidas como sertanejos; e aos potes como os veículos desta sociabilidade ligada à escassez de água, englobando genericamente todas as vasilhas destinadas ao armazenamento deste recurso.

Abordo o cotidiano doméstico sincrônica e diacronicamente, do ponto de vista etnográfico e histórico.

Do ponto de vista etnográfico, revi alguns dados das duas primeiras etapas de campo que versavam sobre a questão da água e da seca, e na etapa de campo de 2015 procurei explorar melhor esta questão na etnografia, analisando a presença destes *potes* no cotidiano doméstico e no repertório de algumas *loiceiras*, produzindo uma etnografia da mudança e da permanência e entendendo estas permanências como uma forma de resistência ao meio semiárido e aos processos colonialistas, intensificados com o capitalismo global, que provocaram mudanças no uso e na produção da *loiça de barro* nos últimos anos.

Do ponto de vista histórico procurei por documentação primária, textual e iconográfica, incluindo textos de literatura regional e de cordel, desde finais do século XIX até ao menos a primeira metade do século XX, e que fizessem alguma referência à produção, comercialização e uso de *quartinhas*, *potes* e *jarras*, caracterizando este modo de vida sertanejo e fundamentando o argumento da permanência como resistência.

A partir da análise da documentação identificada, comparada à análise da cultura material relacionada ao armazenamento de água (*quartinhas*, *potes* e *jarras*) e às entrevistas realizadas ao longo dos últimos anos, analiso as razões da mudança da materialidade da *loiça de barro* no cotidiano doméstico sertanejo e no repertório de formas das *loiceiras*, construindo o argumento da permanência de determinados tipos de *loiça* como forma de resistência. As mudanças seriam caracterizadas por dois elementos principais, a saber o paulatino desuso de determinadas formas da *loiça de barro* e suas conseqüentes alterações nos processos produtivos (AMARAL,2012), ao passo que a permanência e, por conseguinte, a resistência do modo de vida sertanejo, poderia ser evidenciada pelo uso deliberado das formas relacionadas ao armazenamento e consumo de água, em detrimento de formas industrializadas e do uso de geladeiras para esta finalidade. Esta forma de resistência se manifestaria através do acionamento de uma memória afetiva relacionada ao uso destes utensílios, considerando que o gostinho suave do *barro* e o frescor da água de *pote* são fatores determinantes para a permanência dos mesmos no cotidiano doméstico sertanejo.

Para estabelecer este tipo de reflexão parto de perspectivas teóricas pós-colonialistas e descolonizadas complementares. Empreendo uma arqueologia

do mundo contemporâneo, fazendo uma arqueologia do presente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2009) e uma etnografia arqueológica (HAMILAKIS and ANAGNOSTOPOULOS, 2009; HAMILAKIS, 2011) ambas inseridas no âmbito de uma arqueologia do passado contemporâneo (BUCHLI and LUCAS, 2001) ou passado recente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008), que pondera sobre as diferentes materialidades e temporalidades da cultura material na contemporaneidade (HAMILAKIS e ANAGNASTOPOULOS, 2009; HAMILAKIS, 2011; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014; MILLER, 2013), bem como sobre as relações entre memória e materialidade (HAMILAKIS e LABANYI, 2008), sujeito e objeto não dicotômicos (MILLER, 2013) e agência entre humanos e não humanos (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p.46), visando desenvolver uma arqueologia da resistência. Isto é, um olhar além dos discursos que considere a materialidade e o tempo, a cultura material e o passado na construção de resistências à opressão (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p.21), mobilizando materialidade e memória.

Concordo com a noção de que o conceito de arqueologia deve ser ampliado para além da investigação e interpretação da cultura material no passado, e deve englobar as narrativas em que estas interpretações são elaboradas no presente (HARRISON *et al.*, 2007, p. 7).

Dentro destas perspectivas entendo a arqueologia como ação política, isto é, como ativismo, sustentando que os interesses das comunidades devem coexistir com os interesses acadêmicos das pesquisas (STOTTMAN 2011, p.3-8). Neste sentido, a arqueologia deve incorporar os desejos e necessidades das comunidades locais e deve ser utilizada para defender os seus interesses e contribuir para mudanças em benefício das próprias comunidades (STOTTMAN, 2011, p. 15).

No entanto, o que vemos é a pouca frequência de estudos arqueológicos sobre sociedades excluídas, como as sertanejas, fruto de processos políticos e culturais excludentes e estruturas de poder hegemônicas (SMITH, 2007, p. 67-70), que acabam definindo o que deve ou não ser protegido ou divulgado. Harrison (2007, p. 183) afirma que as políticas de preservação do patrimônio urbano em detrimento do rural, por exemplo, são evidências dos usos que as elites fazem do primeiro como forma de exercer seu poder político, enquanto grupos não dominantes são marginalizados das políticas de conservação, o que

provoca uma distorção destas práticas. O mesmo se aplica à pesquisa científica como um todo, que negligencia grupos excluídos e legitima narrativas preconceituosas excludentes.

Ao abordar a permanência dos *potes* no cotidiano doméstico das *loiceiras* em detrimento dos demais itens da *loiça de barro* relaciono este modo de vida no passado e no presente, concomitantemente, à reflexão sobre as transformações culturais ao longo do tempo e suas motivações, inserindo esta materialidade dentro de uma arqueologia da resistência, comprometida e engajada.

ABRINDO, FORMANDO, LEVANTANDO POTES E ESTRUTURANDO A TESE

Construí os capítulos desta tese a partir das três noções gerais apontadas no subitem acima, a saber, *loiceiras*, *potes* e *Sertões*, baseada na apresentação do corpo teórico no qual a pesquisa se apoia, bem como na análise do corpo documental e do cotidiano doméstico das *loiceiras*, com ênfase para as relações entre a cultura material relacionada à água e à um modo de vida particular dos sertanejos, através de uma etnografia da mudança e permanência e numa arqueologia da materialidade e da resistência.

No **Capítulo 1, *Loiceiras e Sertões: arqueologia contemporânea e materialidade***, apresento os pressupostos teóricos que embasam esta tese. Primeiro, exponho o que entendo por colonialismo e, por conseguinte, arqueologia colonialista e o porquê da necessidade de adotarmos uma prática arqueológica descolonizada, propondo uma arqueologia da contemporaneidade, da materialidade e da resistência. Depois, faço uma pequena análise sintética de como alguns relatórios de projetos de arqueologia disponíveis na Superintendência do IPHAN em Pernambuco, que têm abordado o registro arqueológico ligado às populações rurais sertanejas, problematizando-a à luz da discussão teórica apresentada.

Unir os conceitos amplos de ***Loiceiras e Sertões*** é uma referência a como os trabalhos desenvolvidos em áreas rurais do Nordeste (mais especificamente em Pernambuco), definidos genericamente aqui como os

Sertões, tem incluído ou não as populações sertanejas no geral, representadas aqui pelas *loiceiras*.

No **Capítulo 2, Sertões e Potes: resistências e permanências** discuto as mudanças e permanências no cotidiano doméstico das populações sertanejas na região ao longo do tempo, materializados pelo uso dos *potes*. Abordo o cotidiano doméstico das populações sertanejas em geral do ponto de vista histórico, trazendo alguns elementos etnográficos para a discussão. Para isso, analiso a materialidade dos *potes* dentro do cotidiano doméstico das populações sertanejas, ao longo do tempo a partir de documentação primária, sobretudo iconográfica e de menções a esta materialidade na literatura regional e de cordel, argumentando que a permanência de *quartinhas*, *potes* e *jarras* no cotidiano doméstico e no repertório das *loiceiras* se constitui como uma forma de resistência, seja ao meio semiárido, seja às alterações de uso e, por conseguinte, alterações produtivas na *loiça de barro* decorrentes de processos colonialistas intensificados nos últimos anos com o capitalismo global.

Sertões e potes é uma referência aos conceitos de sertão e de sertanejo e a forma como estes se relacionam com a cultura material relacionada à água, os *potes*, ao longo do tempo.

No **Capítulo 3, Loiceiras e Potes: conhecimento, mudança e memória** me detenho à materialidade dos *potes* em sua relação com as *loiceiras*, a partir da etnografia, apresentando o conhecimento tradicional envolvido na manufatura de vasilhas de armazenamento de água, discutindo as mudanças na produção dos *potes* e no modo de vida sertanejo das *loiceiras*, bem como a necessidade de salvaguarda desta memória como patrimônio cultural. Dividi o capítulo em três subcapítulos. No primeiro, apresento os processos e etapas de manufatura da *loiça de barro* destinada ao armazenamento de água, *quartinhas*, *potes* e *jarras* produzidos em três comunidades de municípios do agreste central pernambucano, a saber, Altinho, Belo Jardim e Bezerros, destacando a produção de Belo Jardim. No segundo subcapítulo faço uma etnografia da mudança tentando entender por que algumas formas da *loiça de barro* mudaram e continuam mudando em detrimento de outras, e como estas mudanças são reflexos das alterações no modo de vida sertanejo, tendo como foco a relação entre a materialidade e permanência dos *potes* e a escassez de água do

semiárido ligadas a uma memória afetiva. No terceiro subcapítulo apresento a necessidade de salvaguardar a memória da produção *loiceira* discutindo a viabilidade das ferramentas e políticas públicas do estado brasileiro, considerando por que, no meu caso, a metodologia do INRC foi excludente.

Loiceiras e Potes é uma referência, assim, à agentividade das *loiceiras* na continuidade da produção dos *potes* e *loiças de barro* no geral, bem como nos processos de permanência e resistência desta materialidade e deste seu patrimônio, considerando que a tradição tecnológica é transmitida, mantida e transformada constantemente por elas.

Finalizo nas **Conclusões** retomando a noção de que a permanência dos *potes* no cotidiano doméstico é uma forma de resistência ao meio e aos processos colonialistas e pós-colonialistas excludentes, manifesta por uma memória afetiva do uso dos *potes*.

CAPÍTULO 1

LOICEIRAS E SERTÕES: ARQUEOLOGIA CONTEMPORÂNEA E MATERIALIDADE

Figura 1.1: A *loiceira* Dona Celina caminha em direção a sua cozinha externa, à esquerda (onde está seu fogão a lenha, algumas panelas e um *pote*). No centro da imagem podemos ver o forno de queimar a *loicha* e algumas *panelas* e *potes* abandonados pelo quintal.

"I want to be someone who helps a little bit to provide tools for liberation"

(BOURDIEU, 2004, p. 44-45 *apud* GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p. 262).

"Archaeology is not just a tool to pursue the past but something that can be used to change the present and the future."

(STOTTMAN, 2011, p.8)

INTRODUÇÃO

(OU DO POR QUE INCLUIR *LOICEIRAS* E SERTÕES NAS PESQUISAS ARQUEOLÓGICAS)

Neste capítulo me proponho a discutir o que entendo por arqueologia colonialista e por descolonização da arqueologia. Trata-se, portanto, de um capítulo com cunho mais teórico, a partir da perspectiva adotada por mim de que o discurso arqueológico é um discurso de poder e que o arqueólogo que detém este discurso deve ter ciência que o produz de um determinado lugar, para um determinado público e que, sendo assim, precisamos questionar e desnaturalizar conceitos e reconhecer que não há ciência isenta e imparcial.

O processo de descolonização da disciplina arqueológica passa por tais questionamentos e reconhecimentos. Passa também pelo engajamento político de seus atores arqueólogos, para que não reproduzamos em nossos discursos relações de poder, desigualdade, opressão e hierarquia, e para que contribuamos para a legitimação dos discursos de populações historicamente marginalizadas.

Conforme apresentei na introdução desta tese, em minha dissertação de mestrado (AMARAL, 2012) empreguei uma abordagem interdisciplinar que envolvia os pressupostos teórico-metodológicos da etnoarqueologia e da arqueologia histórica (ainda muito pouco explorada, talvez em função mesmo da visão colonialista presente na disciplina) como forma de adotar uma postura mais crítica e mais engajada em relação à disciplina e às comunidades *loiceiras* do agreste central pernambucano, através do estudo de dois sítios arqueológicos históricos (Tacaimbó 1 e Tacaimbó 2) e da relação da cultura material presente nestes sítios, especialmente a *loiça de barro*, com a produzida e utilizada atualmente por estas comunidades.

Abordagens interdisciplinares para a interpretação de sítios arqueológicos históricos, sobretudo no que concerne à integração e à contraposição de fontes materiais, orais e escritas são, há muito tempo, amplamente discutidas nos meios teóricos da Arqueologia Histórica (ORSER, 1996; ORSER e FAGAN, 1995; FUNARI, JONES e HALL, 1999, p. 1-20; JOHNSON, 1999). Analogamente, muitos pesquisadores têm demonstrado preocupação crescente no estudo de populações historicamente marginalizadas e, por isso mesmo, muito pouco presentes nas narrativas históricas oficiais (ORSER E FAGAN, 1995; HALL E SILLIMAN, 2006; PALUS, LEONE E COCHRAN, 2006; SILLIMAN, 2005; SILLIMAN, 2006; SMITH E WOBST, 2006; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008; LIEBMANN, 2008; PATTERSON, 2008; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2009; GNECCO, 2010; STOTTMAN, 2011), bem como na construção de narrativas mais descolonizadas e, por isso mesmo, mais inclusivas (GOSDEN, 2004; KOJAN e ÂNGELO, 2005; SILLIMAN, 2005; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2009; KOJAN, 2008, *apud* RIVOLTA; MONTENEGRO, ARGANÑARAZ, 2011).

Adotar um método de análise que contraponha fontes de origens diversas e optar por estudar sítios arqueológicos históricos pouco visíveis – seja pela

historiografia oficial ou pela arqueologia histórica monumental, elitista e colonialista – teve e têm como fundamento principal dar visibilidade e ouvir a voz destas populações subalternizadas.

A abordagem interdisciplinar envolvendo os pressupostos teórico-metodológicos da arqueologia histórica e da etnoarqueologia ainda é muito pouco explorada no Brasil. Atualmente, entretanto, o interesse por este tipo de pesquisa está crescendo, especialmente em áreas de remanescentes de quilombos, abordados do ponto de vista da relação destas populações com a paisagem (NASCIMENTO, 2011; ALMEIDA, 2012; CARVALHO, 2012; DAMIN, 2013), assim como, mais recentemente estudos de etnoarqueologia cerâmica do sertão cearense (QUEIROZ, 2015) e agreste pernambucano (MOURA, 2013; AMARAL, 2012), abordando a cultura material destas populações.

O potencial interpretativo deste tipo de abordagem será apresentado na primeira parte deste capítulo a partir da reflexão sobre algumas das perspectivas teóricas atuais da arqueologia histórica, sobretudo a do colonialismo (GOSDEN, 2004) e da arqueologia do passado contemporâneo (BUCHLI and LUCAS, 2001) ou passado recente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008), como também da crítica a etnoarqueologia, redefinida a partir de uma arqueologia do presente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2009) e etnografia arqueológica (HAMILAKIS and ANAGNOSTOPOULOS, 2009; HAMILAKIS, 2011), que possibilitam a adoção de uma postura mais engajada e comprometida com o papel social do arqueólogo, e de sua pesquisa, frente às demandas atuais das populações estudadas, numa abordagem pós-colonialista e descolonizada.

Este tipo de abordagem também é pouco explorado em contextos nordestinos, realidade que tem mudado a partir de trabalhos como o de Rafael Abreu e Souza (2017) sobre as casas de barro, paisagem, mobilidade e consumo nos sertões cearense, pernambucano e piauiense, bem como de Camila A. de Moraes Wichers et.al. (2018) que discute sobre relações de gênero em comunidades ceramistas do semiárido.

Dentro das perspectiva da arqueologia do presente, da arqueologia do contemporâneo e da etnografia arqueológica abordarei o cotidiano doméstico das *loiceiras* de modo a discutir as transformações culturais ao longo do tempo, o que também é próprio da arqueologia histórica. Enfatizarei as relações entre o colonialismo, o capitalismo e estas transformações.

Posteriormente, na segunda parte deste capítulo, seguindo a reflexão da invisibilidade de sítios arqueológicos históricos relacionados a estas populações sertanejas historicamente marginalizadas, seja pela arqueologia, pela história ou pelo poder público, apresentarei a análise de alguns relatórios de projetos de arqueologia executados na área do agreste central pernambucano levantados nos arquivos da Superintendência do IPHAN em Recife. Meu esforço será no sentido de desnaturalizar visões cristalizadas e estereotipadas sobre estas populações, seja a respeito da sua relação com a sua cultura material, seja a respeito da sua relação com o seu conhecimento tradicional, com o seu meio ou com a sua paisagem.

COLONIALISMO E ARQUEOLOGIA DO PRESENTE

A arqueologia histórica surgiu na América do Norte, há aproximadamente 50 anos, com o estudo de colonos no início do século XVII (GOSDEN, 2004, p. 21). Está, assim, intimamente relacionada com o colonialismo. Entretanto, poucos estudos mencionam o colonialismo de maneira explícita, bem como as consequências do processo de colonização (*idem*. p. 6) e, assim, o potencial do colonialismo tem sido ignorado como tópico de estudo específico (ROWLANDS, 1998 *apud* GOSDEN, 2004, p. 22).

Segundo Gosden (*op. cit.* p. 25), o colonialismo, assim como o capitalismo do qual ele deriva, moldou as nossas atuais noções de personalidade, materialidade e poder. Logo, para compreendermos os tipos de poder e agentividade criados por ele, precisamos de formas de caracterização das relações entre as pessoas e o mundo que sejam diferentes das nossas. Visando compreender estas relações, o autor propõe a existência de três tipos diferentes de colonialismo: *terra nullius*, *middle ground* (meio-termo) e *shared cultural milieu* (meio cultural compartilhado).

Embora o colonialismo do tipo *terra nullius* – que se utiliza de meios violentos, invasivos e coercitivos, destrói valores existentes, altera relações entre as pessoas e as coisas, e engendra movimentos de dominação e resistência – tenha sido adotado nas sociedades do Novo Mundo, como o Brasil Colonial, interessa-me para esta tese também o colonialismo do tipo *shared culture milieu*,

por, de certa forma, criar similaridades entre as culturas dos colonizados e dos colonizadores, e relações fluidas entre elas, além de caracterizar boa parte do colonialismo recente (GOSDEN, 2004). Acredito, no limite que o colonialismo do tipo *shared culture milieu* caracteriza parcialmente a sociedade globalizada atual¹, incluindo as *loiceiras*, conforme exemplificarei adiante.

A cultura material é a base de muitas estratégias locais, e as sutilezas destas estratégias só podem ser compreendidas num contexto material. Considerando que as qualidades formais dos objetos são elementos vitais para a sociabilidade, qualquer análise de relações sociais só se completa se considerarmos a análise destas qualidades formais (o que inclui a agentividade de pessoas e objetos). Gosden (*op. cit.*) apresenta a relação entre os três tipos de colonialismo expostos acima com as pessoas, as coisas e o poder, uma vez que tais relações alteram esta sociabilidade. E, usando os conceitos de *dividual* e *individual*, conclui que o colonialismo causou a ascensão do individualismo. A partir do colonialismo recente os objetos deixaram de ser sistemas puramente locais (ligados ao *dividual*) e passaram a ser uma mistura de valores quantitativos e qualitativos (ligados ao *individual*).

Disto, o colonialismo caracterizado pelo *shared cultural milieu* pode ser definido como uma nova forma da cultura material atingir as pessoas. Nela, o domínio dos objetos (quantitativos e qualitativos) através do poder da riqueza (e do dinheiro) ajuda a estender e transformar as redes e relações existentes, tornando mais nítida as fronteiras entre os de dentro e os de fora destas redes e relações (GOSDEN, 2004, p.39-40).

Gosden (*op. cit.*) amplia o conceito de agentividade, caracterizado inicialmente como a participação de colonizadores e colonizados na criação das culturas coloniais, incorporando as relações entre a cultura material e as pessoas. A agentividade das pessoas não se restringe, pois, ao corpo e aos seus arredores imediatos, mas se expande para circular por meio de produtos desta pessoa. Este conceito, inspirado em Latour (1993 *apud* GOSDEN, 2004), Gell (1998 *apud* GOSDEN, 2004) e Strathern (1998 *apud* GOSDEN, 2004), considera

¹ Embora a arqueologia da supermodernidade proposta por González-Ruibal (2008) dê diversos exemplos de violência e destruição que se relacionam diretamente com o conceito de *terra nullis* (vide os inúmeros casos de conflitos de terra e violência contra sociedades indígenas praticados atualmente, inclusive em terras já demarcadas e homologadas, com o aval do Estado).

que pessoas e objetos são mutuamente enredados. As pessoas são divisíveis, isto é, suas palavras, seus produtos, podem ser destacados de seus corpos e circular através do sistema social, influenciando outros a distância. Sujeito e objeto, assim como lugares e objetos, sujeitos e lugares, pessoas vivas e pessoas mortas são falsas dicotomias (MILLER, 2013). Logo, ao considerar os aspectos da materialidade é preciso questionar a centralidade da agência humana, tendo em vista que as interações sociais são divididas entre humanos e não humanos (LATOUR, 1992 *apud* GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p. 46, KNAPPETT E MALAFOURIS, 2008 *apud* GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p. 46, HODDER, 2012 *apud* GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p. 46). Como afirma González-Ruibal (2008, p. 254), o mundo ainda é feito de coisas materiais e esta materialidade não é virtual e não pode ser reduzida às construções sociais e aos significados simbólicos, que as desmaterializam e as fluidificam como ocorre nos espaços globalizados da supermodernidade.

Estes conceitos acima são fundamentais para entender as relações entre as *loiceiras*, a *loiça de barro* e os consumidores da *loiça* porque o que nos faz humanos e nos identifica e diferencia é tanto o uso de coisas como a criação de coisas. Neste sentido, o estudo de comunidades não-modernas que ainda não foram aliadas da produção de artefatos, como são as comunidades tradicionais *loiceiras*, permite acessar a pertinência destas ontologias diversas de produção de artefatos, entendendo, também, que cada artefato tem um papel específico, mais ou menos proeminente dentro destas ontologias (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p. 46).

Estes conceitos também evidenciam a necessidade de se ampliar as definições de arqueologia e de cultura material. Assim, arqueologia deve ser compreendida para além da interpretação da cultura material no passado, incorporando como estas interpretações são elaboradas no presente. Do mesmo modo, a cultura material deve ser compreendida em seus aspecto multitemporais e, neste sentido, uma abordagem etnoarqueológica deve considerar as diferentes materialidades e temporalidades constituintes do patrimônio cultural (HAMILAKIS e ANAGNASTOPOULOS, 2009; HAMILAKIS, 2011; CASEY, 2016). Este caráter multitemporal da materialidade pode ser melhor compreendido se pensarmos no conceito de memória, especialmente na relação entre a memória e a materialidade, considerando que as multitemporalidades da

vida humana são incorporadas pela materialidade (HAMILAKIS e LABANYI, 2008). Além disso, a memória pode ser evocada através dos sentidos e práticas corporais, sedimentando lembranças no corpo, através das propriedades materiais e sensórias dos artefatos (*op.cit.*), como no caso da memória afetiva relacionada ao uso de *potes d'água*, que abordarei mais abaixo.

Antes, porém, de abordar a arqueologia do passado recente, ou da supermodernidade, como proposta por González-Ruibal (2008), e ainda sobre os conceitos de colonialismo propostos por Gosden (2004), julgo importante lembrar que o colonialismo envolve não apenas dependência política, mas principalmente física e mental (*idem*, p. 28). Logo, os processos de descolonização não se ligam apenas à independência política, mas envolvem desenredar estruturas básicas de pensamento que tem raízes coloniais não reconhecidas e contínuos efeitos insidiosos.

Não reconhecer essas estruturas de pensamento coloniais no discurso da própria ciência contribui para perpetuar e legitimar essas relações de poder desiguais, unívocas e, na maior parte das vezes, violentas.

A origem da arqueologia enquanto ciência está intimamente ligada aos processos de colonização em curso no âmbito do Imperialismo do século XIX. A narrativa e o discurso arqueológico estão, pois, carregados de colonialismo, tal como qualquer outra ciência e/ou disciplina. Uma arqueologia que não reflita sobre esses processos colonialistas implícitos em sua história e em seu discurso pode ser compreendida como uma arqueologia colonialista. Através do domínio de um discurso hegemônico e da imposição deste discurso, o arqueólogo reproduz e legitima as relações de poder, opressão, hierarquia, dominação e desigualdade existentes desde o período colonial até hoje (SILLIMAN, 2005, p. 62).

O processo de descolonização da arqueologia passa pela reflexão destas teorias e das práticas dos arqueólogos e está inserido dentro das teorias pós-coloniais. As narrativas que adotam as perspectivas destas teorias focam nas culturas locais dos povos colonizados e em entender os processos de resistência, subversão, reinterpretação, bem como agentividade destas populações (GOSDEN, 2004, p. 7). Mais do que refletir sobre o local, para compreendê-lo é preciso construir um quadro comparativo mais amplo que

evidencie as diferenças e contradições locais, bem como os tipos de colonialismo observados ao longo do tempo (*idem*, p. 20).

Os estudos com abordagens multivocais, isto é, que englobam tanto diversidade de vozes, como pontos de vista e interpretações diferentes sobre o passado e, por conseguinte, usos políticos diversos (KOJAN e ÂNGELO, 2005, p. 399), estão vinculados aos processos de descolonização da arqueologia. A análise da cultura material em si pode levar à multivocalidade muitas vezes oculta nas análises textuais (JONES, 2005, p. 38), mas ao mesmo tempo necessária para a inserção das populações marginalizadas na constituição de narrativas alternativas às hegemônicas e que contribuam para o processo de descolonização da Arqueologia.

A abordagem crítica da arqueologia histórica considera as estruturas de poder e forças políticas e ideológicas, das quais tanto arqueólogos no presente, quanto populações no passado e no presente fazem parte, modifica a maneira como o passado é interpretado e, conseqüentemente, as relações sociais do presente. Além disso, tal crítica conclama a participação e o engajamento dos arqueólogos em questões relacionadas ao presente (PALUS, LEONE e COCHRAN, 2006, p. 85) e, aos poucos, contribui para a construção de narrativas nas quais as pessoas historicamente marginalizadas sejam incluídas.

González-Ruibal aponta a lacuna de estudos críticos de arqueologia histórica, especialmente dedicados ao passado recente, isto é, aos séculos XIX e XX. Segundo ele, parte desta condenação ao esquecimento deste passado, que ele qualifica como o período da supermodernidade, ocorre em função de termos uma memória viva deste e, por isso mesmo, estarmos pessoalmente (e emocionalmente) envolvidos com ele (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p. 248). A arqueologia da supermodernidade é, assim, uma extensão da arqueologia histórica.

Buchli e Lucas (2001), por outro lado, defendem que uma arqueologia do passado recente implica em proximidade com nosso tempo presente, conosco, enquanto uma arqueologia do passado contemporâneo implica no agora, o que se constitui em uma diferença entre proximidade e identidade. Neste sentido, mais do que a arqueologia do passado recente, uma arqueologia de nós mesmos contestaria e enfraqueceria as distâncias entre nós e nosso objeto de estudo (distância esta que de certa forma permanece nos estudos de arqueologia do

passado recente), considerando que nós estaríamos envolvidos com nossas ações de forma muito mais imediata do que qualquer outro campo da arqueologia. Este tipo de abordagem implica numa redução da alienação entre nós e os outros (nosso objeto de estudo), própria da metodologia arqueológica (*idem*, p. 8-10).

Retomando o conceito de supermodernidade, esta é caracterizada pela destruição, fruto do colonialismo, do neocolonialismo, do apogeu e da decadência da industrialização, das guerras mundiais, das crises ambientais e da globalização. A arqueologia da supermodernidade, tal qual proposta por González-Ruibal (2008, p.247-248), é a arqueologia do trauma, da emoção, do envolvimento íntimo, de nós que ainda estamos vivos. É a arqueologia da sociedade capitalista que produz mais para destruir cada vez mais. Neste sentido, a conceituação de supermodernidade aqui proposta se aproxima muito do conceito de colonialismo do tipo *terra nullius* desenvolvido por Gosden (2008), como apontei acima.

Segundo esta caracterização da supermodernidade, a arqueologia do passado recente tem que ser política, e é inevitável e inconcebível que ela não seja, considerando seu foco nas operações destrutivas da supermodernidade (como guerra, imigração, industrialização e desindustrialização) e o fato de lidar com as “políticas de desaparecimento” características do século XX (VIRGILIO e LOTRINGER, 1997, *apud* GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p. 259), exemplificadas pelas minas terrestres, guerras ocultadas pela mídia, ocultação de presos políticos, etc.

Seguindo o proposto por González-Ruibal (*op. cit.*) podemos compreender as populações marginalizadas nas periferias do Terceiro Mundo, das ex ou atuais colônias, como condenadas à destruição (cultural, econômica, política) e ao esquecimento pela supermodernidade e pelo centro da supermodernidade.

Aplicando estes conceitos para os estudos de cultura material, a arqueologia da supermodernidade propõe que estes apresentem mais do que uma análise “da produção para o consumo” e, de forma crítica, incorporem reflexões “do consumo para a destruição”, uma vez que a destruição é, frequentemente, causada pelo consumo, mesmo que involuntariamente (*idem*, p. 261). Visando desmistificar o excesso de otimismo dos estudos sobre a

globalização e tomando como base os estudos foucaultianos, González-Ruibal (*idem ibidem*) propõe que estes estudos de cultura material tracem uma genealogia das coisas – ao invés de biografias – que observem tanto as relações entre consumo e produção, quanto entre consumo e destruição. O uso de genealogias se justifica na medida em que são sociotécnicas (LATOUR, 1996 *apud* GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p. 261; LAW, 2002 *apud* GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p. 261; WITMORE 2007 *apud* GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008, p. 261) e relacionam pessoas, coisas, coletivos humanos, artefatos, ideias, instituições de forma sincrônica e simétrica.

Considerando que a arqueologia trata de memória e presença, convocar a presença, isto é, tornar as coisas visíveis para o público é o ato político mais forte que a arqueologia da supermodernidade pode engendrar. A revelação do não dito é, politicamente, uma ferramenta mais poderosa do que as diversas formas tradicionais de se narrar os fatos.

Ao revelar o reprimido, o não dito, aquilo que a supermodernidade não quer que se deslinda, esta arqueologia do passado recente e da supermodernidade faculta a superação dos traumas causados pela destruição e violência perpetrada pela supermodernidade (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008).

A ideia de arqueologia como ação política e como forma de revelar o não dito e superar os traumas da supermodernidade aparece também de forma semelhante em outro texto de González-Ruibal, “De la Etnoarqueología a la Arqueología del Presente” (2009: 19-21). Neste texto, o autor propõe a transformação da etnoarqueologia em uma arqueologia do presente. Para ele, através dos métodos e teorias arqueológicas é possível compreendermos melhor as sociedades vivas, produzindo uma arqueologia do contemporâneo. Trata-se de uma arqueologia, ou etnoarqueologia mais ética, na medida em que não transforma os povos com que trabalha em meros provedores das analogias etnográficas e, ao mesmo tempo, mais política, visto que adota uma postura crítica com relação aos problemas enfrentados pelas populações atuais estudadas, como a globalização, a violência política, entre outros, ainda que os resultados obtidos na pesquisa possam ser utilizados no estabelecimento de analogias e correlatos arqueológicos.

Em certa medida, esta abordagem de González-Ruibal de etnoarqueologia como arqueologia do presente (2009) também se aproxima do

proposto por Buchli e Lucas (2001), considerando que ambas advogam uma arqueologia do contemporâneo.

Similarmente, a abordagem de Hamilakis e Anagnostopoulos (HAMILAKIS e ANAGNASTOPOULOS, 2009; HAMILAKIS, 2011), ao propor uma etnoarqueologia como etnografia arqueológica, lida com uma arqueologia do contemporâneo, na medida em que compreende a cultura material como multitemporal. A materialidade dos objetos (sejam eles arqueológicos ou não) perpassa diferentes temporalidades e recebe diferentes interpretações, dependendo do olhar de quem a observa. Por isso a etnografia arqueológica é também transcultural, multissensorial, multilocalizada, transdisciplinar e, no limite, política.

Deste modo, tanto a arqueologia do passado recente, ou da supermodernidade, quanto a arqueologia do presente e a arqueologia do passado contemporâneo são arqueologias do mundo contemporâneo, que possibilitam uma melhor compreensão das sociedades vivas a partir da utilização de métodos e teorias arqueológicas, relacionando materialidade e contemporaneidade. E clamam pela adoção de posturas mais engajadas quanto às populações do presente. Tais abordagens abrangem, no limite, a arqueologia como ação política e como ativismo (STOTTMAN, 2011), que como apontei na introdução desta tese, sustenta que os interesses acadêmicos das pesquisas devem coexistir com os interesses das comunidades e que os arqueólogos devem estar engajados em mudar o mundo em benefício destas.

Acredito que a adoção das perspectivas atuais pós-colonialistas postulada até aqui, sobretudo dos conceitos em torno do colonialismo (GOSDEN, 2004), da arqueologia do passado recente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2008), da arqueologia do presente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2009), da arqueologia do passado contemporâneo (BUCHLI and LUCAS, 2001), corporifica uma postura mais engajada do arqueólogo com as sociedades que estuda, especialmente àquelas vítimas dos processos destrutivos da colonização.

Do mesmo modo, pensar nas diferentes materialidades e temporalidades da cultura material (HAMILAKIS e ANAGNASTOPOULOS, 2009; HAMILAKIS, 2011; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014; MILLER, 2013), bem como na agência de humanos e não humanos (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014) e na relação entre materialidade e memória (HAMILAKIS e LABANYI, 2008) são fundamentais para

elaboração de uma arqueologia da resistência às opressões do colonialismo e da supermodernidade (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p. 21).

Observando o contexto das comunidades *loiceiras* no Agreste Central Pernambucano, podemos utilizar alguns dos conceitos apresentados para explicar determinadas características na produção da *loiça de barro*, alterações e permanências na produção, nas relações entre as *loiceiras*, entre elas e os consumidores e entre estas e a *loiça de barro*.

O processo de desvalorização das populações sertanejas e, por conseguinte das *loiceiras* e do seu *trabalho com o barro* estão inseridos dentro de uma perspectiva de colonização característica de *terra nullius* do início da colonização do Nordeste, que permanece até os dias atuais travestida de inúmeros preconceitos (incluindo a pesquisa acadêmica em Arqueologia que, com raras exceções, não se debruça sobre os estudos das populações sertanejas) e que destrói completamente o valor daquela cultura material e das formas de vida tradicionais do agreste e do sertão. A associação que esta mentalidade colonialista faz entre a *loiça de barro* e a miséria, a pobreza, a rusticidade e a sujeira resulta no desinteresse do mercado consumidor. E a marginalização da produção da *loiça* nos últimos anos tem como consequência o baixo preço (em torno de R\$ 3,00) e o desinteresse dos jovens, que inseridos num mundo da supermodernidade globalizante do século XXI, ignoram esse conhecimento tradicional e o relegam ao esquecimento.

Já o conceito de colonialismo do tipo *shared culture milieu* também é de certa forma responsável por este panorama, na medida em que o colonialismo deste tipo homogeneiza as relações sociais, homogeneizando também os veículos desta sociabilidade, que são os objetos, a cultura material; neste caso a *loiça de barro*. Os processos de globalização presentes no agreste atual podem ser observados através da circulação de mercadorias oriundas de mercados globais, destituídos de características e traços locais, como os plásticos (como se fossem versões objetificadas de não lugares, como as mercadorias MADE IN CHINA, ou das grandes corporações multinacionais). Estes têm operado alterações no cotidiano doméstico das populações locais que têm implicações na produção da *loiça de barro*, como a substituição de muitas das formas tradicionais, em virtude do baixo preço e da grande versatilidade e durabilidade das vasilhas plásticas.

Considerando ainda a agentividade da *loiça de barro*, das *loiceiras* e das populações sertanejas, ambas as formas de colonialismo estão provocando alterações no conhecimento tradicional da produção da *loiça de barro*, destruindo muitas das formas de sociabilidade da população local, e relegando o conhecimento envolvido no saber-fazer *loiça de barro* ao ostracismo.

Além dos processos de produção e consumo desta cultura material, é possível observar nitidamente os processos de consumo e destruição, no caso, do conhecimento tradicional da manufatura da *loiça* e de uma forma de vida característica dos sertões, cuja sociabilidade se dá através da *loiça*.

A possível indiferença e a alienação ou falta de engajamento dos arqueólogos com as populações que estuda (estejam elas vivas ou não), legitima estes processos de desvalorização e desmantelamento deste patrimônio cultural. Como propõe González-Ruibal (2008), desconstruir a política do desaparecimento da supermodernidade, dando visibilidade aos processos e às redes de sociabilidade que envolvem a *loiça de barro*, as *loiceiras* e os consumidores da *loiça*, convocando a presença da *loiça de barro* e revelando-a para o público é um forte ato político que só pode ser engendrado pela Arqueologia.

Esta tese se situa dentro desta perspectiva ao optar por refletir sobre as *loiceiras*, os *potes* e os *sertões*. A permanência de formas relacionadas ao armazenamento de água, como *potes*, *jarras* e *quartinhas*, no cotidiano doméstico das *loiceiras* e das populações sertanejas no geral se constitui como uma forma de resistência, mais do que ao meio semiárido, aos processos de globalização da supermodernidade. Como disse na **Introdução**, esta forma de resistência se manifesta através de uma memória afetiva relacionada ao uso dos *potes d'água*, que despertam nas *loiceiras* e consumidores um prazer pelo gostinho de *barro* e frescura da água de *pote*. As propriedades físicas e sensoriais dos *potes* remetem a memórias impressas no corpo destes indivíduos, sobretudo de um modo de vida sertanejo cuja materialidade dos *potes* exerce centralidade nas relações com o meio e com os demais indivíduos, por sua importância elevada como veículos do armazenamento de água em tempos de escassez deste recurso. Neste momento beber desta água deveria proporcionar muito bem estar e sensação de segurança e esta lembrança, presente num inconsciente coletivo, é acionada ainda hoje ao se beber *água de pote*.

SÍTIOS HISTÓRICOS SERTANEJOS E SUAS REPRESENTAÇÕES NOS RELATÓRIOS DE ARQUEOLOGIA – UMA BREVE ANÁLISE

Nesta segunda parte do primeiro capítulo da tese, apresento sinteticamente uma análise da maneira como os sítios arqueológicos de populações sertanejas são abordados em pesquisas arqueológicas do Estado de Pernambuco, a fim de verificar em que medida estes estão sendo identificados, registrados e analisados ou não.

Para isso, inicialmente, realizei a leitura de 35 projetos e relatórios de pesquisas arqueológicas desenvolvidas na região agreste central pernambucana no âmbito da arqueologia de contrato² disponíveis na Superintendência do IPHAN em Pernambuco, relativos aos anos de 2010 a 2015³. A leitura de trabalhos apenas de contrato decorre da ausência de pesquisas acadêmicas disponíveis na Superintendência para este período. Já o recorte temporal adotado decorre de dois fatores: primeiro, da disponibilidade e acessibilidade dos mesmos, tendo em vista que períodos anteriores a 5 anos são arquivados; e, depois, por considerar que a quantidade de projetos e relatórios disponíveis seria uma amostra significativa, principalmente em termos teóricos-metodológicos; isto é, uma amostra de 35 trabalhos para esta região, neste período, poderia me dar um bom indício de se tais trabalhos estariam ou não alinhados com as perspectivas teóricas mais atuais na disciplina e se trariam um olhar apurado para os vestígios arqueológicos e a cultura material das populações subalternizadas, especialmente a sertaneja.

Importante salientar que, além de verificar a referência ou não à sítios arqueológicos relacionados às ocupações sertanejas, também observei as referências às terras indígenas e comunidades quilombolas nestes relatórios. Neste aspecto em específico, saliento que há poucas referências e que nos casos dos relatórios de empreendimentos localizados em área quilombolas, estes foram encaminhados para a Fundação Palmares⁴.

² O termo “de contrato” se refere aos trabalhos produzidos essencialmente em atendimento à legislação ambiental e está amplamente difundido no meio arqueológico.

³ A pesquisa aos arquivos da Superintendência foi realizada em outubro de 2015.

⁴ Não havia registro de projetos desenvolvidos em áreas indígenas.

A leitura de tais relatórios, no entanto, mostrou muito mais sobre a estrutura de pesquisa de projetos de contrato como um todo, seja na Superintendência do Pernambuco, seja no país, do que especificamente sobre a forma como são abordadas populações subalternizadas nestas pesquisas. Em outras palavras, conforme veremos adiante, fica evidente não só o descaso com que sítios e ou vestígios desta natureza são abordados, como também o descaso como algumas pesquisas são desenvolvidas.

Alguns exemplos são estarrecedores: projetos e relatórios aprovados sem que exista sequer bibliografia de referência; plágios e autoplágios evidentes; inconsistência metodológica; ausência de referencial teórico; bibliografia desatualizada (quando há); entre outros problemas. Isso porque estamos com uma amostra de apenas 35 exemplares em cinco anos.

Em geral, os relatórios não apresentam ocorrências nem sítios arqueológicos, o que, em princípio, soa muito estranho, considerando o tamanho geralmente elevado das áreas de abrangência dos empreendimentos. Nem mesmo de sítios pré-coloniais indígenas, como poderíamos esperar.

Além de refletir sérios problemas de metodologia de pesquisa nestes trabalhos (o que já ficaria evidente pela ausência deste item nos relatórios), esta ausência evidencia dois fatos. Primeiro um despreparo dos profissionais envolvidos em identificar sítios de populações sertanejas e depois uma provável desvalorização da cultura material identificada nestes contextos.

Com relação à identificação destes sítios, é necessário considerar que o conjunto artefactual destas populações é muito reduzido, tanto por tratar-se de populações pobres quanto por estarem localizadas em contextos de grande mobilidade, sobretudo em períodos de seca e escassez de água. Além disso, as casas são estruturadas em barro, madeira e palha o que significa que, ao serem abandonadas, se desfazem não deixando vestígios visíveis. No máximo pequenas elevações no terreno. E poucos fragmentos da cultura material (*loiça de barro*, vidros de garrafas, latinhas e, considerando ocupações mais recentes, plásticos e borrachas, como havaianas), muitos deles reciclados e reaproveitados⁵.

⁵ Para uma análise primorosa desta cultura material e das características das residências sertanejas ver Souza (2017).

Com relação à desvalorização dos vestígios, muito ilustrativo é o fato de que boa parte dos profissionais descartam sem muito critério qualquer elemento que julguem “recente”, como plásticos e borrachas, demonstrando um “fetiche” pela antiguidade, desconsiderando que é a materialidade e a paisagem que tornam um lugar significativo do ponto de vista arqueológico, e não sua antiguidade.

Infelizmente a pesquisa nestes relatórios confirmou minhas hipóteses iniciais, baseadas nas minhas experiências profissionais anteriores, qual seja a da invisibilidade destes sítios arqueológicos históricos e, por conseguinte das populações sertanejas que os ocuparam, seguindo o ciclo de exclusão e marginalização destas populações, assim como tem ocorrido há muito com as pesquisas acadêmicas e pelo poder público.

CAPÍTULO 2

SERTÕES E *POTES*: RESISTÊNCIAS E PERMANÊNCIAS

Figura 2.1.: Xilogravura de J. Borges, “A vida no sertão seco”. As três figuras femininas da imagem carregam *potes* de água sobre suas cabeças.

“Marta saíra de pote na cabeça para a beira do rio.”
(José Lins do Rego. *Fogo morto*, p. 86, grifo meu).

MUDAR, PERMANECER, RESISTIR

A permanência de vasilhas e *potes* de água no cotidiano doméstico das *loiceiras*, comunidades sertanejas com as quais tive o privilégio de conviver desde 2009, é o fio condutor deste capítulo no qual reflito sobre as relações entre estes tipos de vasilhas de armazenamento de água, as condições de escassez ou não deste recurso, a paisagem “Sertão” e as mudanças e permanências no cotidiano doméstico destas populações, em particular, e dos sertanejos no geral. Também penso sobre como estas relações se refletem no saber fazer *loiça de barro* em termos de suas alterações e continuidades. Pretendo abordar aqui o cotidiano doméstico das comunidades *loiceiras* e, por conseguinte, das

populações rurais sertanejas de forma mais geral, através de sua cultura material, me dedicando a análise das vasilhas de armazenamento de água, diacrônica e sincronicamente, isto é, do ponto de vista histórico e etnográfico.

Mais abaixo abordarei melhor esses pontos, mas por ora assumo que a permanência de *potes* e *jarras* de *barro* nas cozinhas das residências das *loiceiras* (em detrimento das *panelas*, *tigelas* e outros utensílios de *barro* destinados ao preparo de alimentos), se caracteriza como uma forma de resistência de um modo de vida que estaria em vias de extinção, considerando os braços do capitalismo global, com a introdução de produtos oriundos de mercados globais (MADE IN CHINA, por exemplo) e descaracterizados de traços identitários locais. Conforme apontei na minha dissertação de mestrado (AMARAL, 2012), a introdução destas mercadorias no cotidiano doméstico destas populações, sobretudo de itens de plástico, vidro e borracha, tem implicado em alterações na produção *loiceira* com a substituição de formas tradicionais por itens industrializados. Alguidares de *barro*, por exemplo, que eram utilizados para o preparo de alguns alimentos (como ralar milho) e para a lavagem de louça deixaram há muito de ser produzidos em virtude da introdução de bacias plásticas com o mesmo fim. Apenas oficinas especializadas produzem estes itens voltados, entretanto, para finalidades religiosas.

Evidente que tais alterações de consumo não foram impostas e nem foram recebidas de forma passiva por estas populações, mas são apropriadas e ressignificadas, conforme demonstrou Rafael Abreu e Souza (2017, p. 248) ao analisar os comportamentos de consumo dos sertanejos (que ele chama de *camponeses do sertão*) e o uso e reuso de mercadorias industrializadas (como sandálias de borracha do tipo *havaianas*). Taussig (2010, p. 33) afirma que em sociedades nos limites do desenvolvimento capitalista, como as camponesas, esta “nova experiência de produção de mercadorias fragmenta e desafia esta interconexão orgânica”, em que trabalho e cultura estão intrinsicamente imbricados, o que implica na assimilação deste modo de produção por práticas, hábitos e crenças não capitalistas pré-estabelecidas que adentram ao grupo. Similarmente, Symanski (2008, p. 85) aponta que são os valores não-capitalistas, como trabalho, coragem, empenho da palavra, honra, entre outros, que pautam as relações sociais sertanejas, sobretudo em espaços de trocas de mercadorias como as feiras livres locais.

Meu foco aqui, portanto, é identificar em que medida a introdução destes itens alterou a produção *loiceira* na região ou não, o uso destes tipos de *loiça de barro* e as razões destas alterações e manutenções.

A fim de discutir as mudanças e permanências como resistências no cotidiano doméstico das populações sertanejas apontadas e dentro da abordagem de arqueologia do passado contemporâneo e arqueologia do presente que estou adotando neste trabalho, considero importante abordar a questão da marginalização e opressão destas populações compreendendo-as a partir da construção dos conceitos de sertão e de sertanejo e a relação destes com os discursos colonialistas. Estes conceitos, assim como o conceito de Nordeste, foram construídos na primeira metade do século XX (ALBUQUERQUE JR, 2011; MARQUES, 2014) e contribuíram para consolidação de visões cristalizadas sobre a região, sobretudo no que se refere a imagem determinista do semiárido seco e da escassez de água ligada a pobreza e sofrimento. A literatura regional tem grande influência na construção destas visões estereotipadas sobre o Nordeste e sobre os sertões e os sertanejos, porque esta visão da região é elaborada essencialmente no plano cultural, embora também tenha vieses políticos (ALBUQUERQUE, 2011, p. 46).

Não há dúvidas de que há seca e pobreza na região, mas o que se consolidou foi uma visão determinista destes aspectos, que coloca os habitantes do sertão como miseráveis, pobres coitados e incapazes, retirando deles sua agentividade. A seca e a pobreza na região são a consequência, e não a causa da discriminação destas populações, assim como também não são fatores intrínsecos e inevitáveis do meio semiárido, mas dependem das correlações de forças e interesses políticos, como demonstram amplamente os estudos dedicados sobre o tema (AB'SABER, 1999; ANDRADE, 1991 e 1998; ALBUQUERQUE, 2011).

A seguir, abordarei o cotidiano doméstico das populações sertanejas em geral, do ponto de vista histórico e etnográfico. Apresentarei documentação primária, textual e iconográfica, (especialmente registros fotográficos, documentos oficiais, jornais, literatura regional¹, literatura de cordel e

¹ Mesmo sabendo do uso da literatura regional na formulação de visões estereotipadas sobre sertões e sertanejos, optei por manter o uso destes textos por seu inegável valor enquanto documento de um modo de vida de uma época.

xilogravuras), desde finais do século XIX até pelo menos a primeira metade do século XX, que menciona a cultura material ligada a escassez de água, sobretudo *potes* e *jarras*. Farei a análise destes registros históricos referentes a estes tipos de utensílio, argumentando que a permanência destes tipos no cotidiano doméstico e no repertório das *loiceiras*, ao longo do tempo, é uma forma de resistência, tanto ao meio semiárido, como às alterações de uso e de produção da *loiça de barro* decorrentes de processos colonialistas intensificados nos últimos anos com o capitalismo global.

Para tanto, e como demonstrei na **Introdução**, é central pensar nas diferentes temporalidades e materialidades desta cultura material (HAMILAKIS e ANAGNASTOPOULOS, 2009; HAMILAKIS, 2011; GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014; MILLER, 2013), na relação entre materialidade e memória (HAMILAKIS e LABANYI, 2008), na falsa dicotomia entre sujeito e objeto (MILLER, 2013) – e, consequentemente, pessoas (vivas ou mortas), objetos e lugares – e na agência de humanos e não humanos (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014), de modo a construir uma arqueologia da resistência.

Uma arqueologia da resistência deve considerar como a materialidade e o tempo, a cultura material e o passado podem ser acionados para produção de resistências à opressão, ao olhar além dos discursos, para aquilo que não é dito (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p. 21). Mundo material e memória (seja esta afetiva, de hábitos ou práticas) são acionados, portanto, neste processo.

A documentação apresentada neste capítulo traça um breve panorama destas mudanças e permanências no cotidiano doméstico sertanejo ao longo do tempo, no que se refere à materialidade expressa pelos *potes*.

MATERIALIDADE DA PERMANÊNCIA E RESISTÊNCIA: *POTES, JARRAS E QUARTINHAS* NO COTIDIANO DOMÉSTICO SERTANEJO AO LONGO DO TEMPO

Figura 2.2: Xilogravura de J. Borges, “Mulheres do Sertão”. É possível identificar a segunda personagem carregando um pote na cabeça e a terceira um balde d’água, evidenciando o convívio entre utensílios tradicionais de barro e de plástico.

Neste subcapítulo abordo o cotidiano doméstico das populações sertanejas no geral com base, principalmente, na documentação histórica primária por mim coletada em alguns arquivos e instituições pernambucanas e paulistas, em textos de literatura regional e literatura de cordel e nas minhas experiências com as *loiceiras*, tendo como ponto de partida a presença de *potes*, *jarras* e *quartinhas* no dia a dia de suas famílias ao longo dos séculos XIX e XX e atualmente.

Meu interesse específico nesta questão surgiu com a observação de que, embora elas ainda produzissem utensílios de *barro*, sobretudo *panelas* e *tigelas*, no dia a dia as *loiceiras* não se utilizavam destes utensílios. Suas cozinhas estavam repletas de *panelas* de alumínio, ou *alumina*, como dizem algumas, além do fogão a gás. Muitas já não utilizavam a lenha para cozinhar. E boa parte delas havia derrubado suas “cozinhas” e seus fornos a lenha². No entanto, todas

² Segundo relatos de algumas *loiceiras*, e a constatação *in situ* em algumas comunidades, as cozinhas eram construídas em cômodos à parte da casa, no quintal. Nela se encontrava apenas o fogão a lenha. Este arranjo arquitetônico se devia a excessiva fuligem produzida durante o uso dos fogões a lenha. Algumas *loiceiras* já haviam derrubado estes cômodos muito antes do início de minhas pesquisas na região. Outras os tinham deixado em pé, porém inativos na maior parte do tempo, considerando sua preferência pelo uso do fogão a gás e das *panelas* de alumínio, que

as cozinhas possuíam *potes* ou *jarras* para armazenar a água, mesmo que, ironicamente, poucas delas produzissem estes utensílios e que quase a totalidade deles fossem produzidos em grandes oficinas (como as do Alto do Moura, em Caruaru, apresentadas no meu mestrado (AMARAL, 2012)).

Como mencionei na **Introdução** desta Tese, esta constatação, aparentemente paradoxal, me levou a tentar compreender como e por quê as *panelas de barro* estavam ausentes do cotidiano doméstico, sobretudo das cozinhas destas mulheres, ao passo que *potes* e *jarras* haviam permanecido no seu dia a dia. A relação com a água, sobretudo com períodos sazonais de seca e escassez deste recurso, me pareceu o argumento mais forte para esta permanência, e é corroborado por muitas falas das *loiceiras* sobre a vida durante estes períodos. Entretanto, aparentemente ele não é o único, considerando que beber água do *pote* parece ter uma relação com o ser sertanejo que permanece na preferência do pouco gosto do *barro* e no frescor desta água, em detrimento do uso da geladeira, também presente na casa de quase todas *loiceiras*.

Partindo desta constatação acima mencionada fui em busca de documentação primária que referendasse o uso destes utensílios de armazenamento de água ao longo do tempo. Estabeleci como recorte cronológico os registros a partir do século XIX e XX, considerando o fato dos estudos arqueológicos nos sertões não terem identificado contextos de ocupação anteriores a este período (SOUZA, 2017; AMARAL, 2012; SYMANSKI, 2008), bem como a historiografia que circunscreve a ocupação dos sertões a este período com a “civilização do couro” (CAPISTRANO DE ABREU, 1998 [1936]).

Antes, porém, de me aprofundar na questão da permanência das vasilhas de água no cotidiano das *loiceiras* preciso mencionar que analisando as falas das mesmas durante o desenvolvimento da minha pesquisa de mestrado, concluí que a substituição das panelas de *barro* por similares de *alumina* aconteceu principalmente devido à adoção maciça de fogões a gás, em

cozinham mais *ligero*. No entanto, em minha última visita de campo, no segundo semestre de 2015, algumas delas já tinham reativado suas cozinhas externas e seus fogões a lenha, devido ao preço inacessível do gás de cozinha (já durante a crise econômica desde 2015). Infelizmente não pude retornar depois desta data, quando a crise se aprofundou, para verificar como estava esta situação, mas acredito que boa parte delas tenha adotado novamente o uso da lenha ou carvão quase exclusivamente, considerando o aumento elevado dos botijões de gás de cozinha.

substituição ao uso de fogões a lenha e a carvão. Especialmente a partir da chegada de programas governamentais de acesso à renda, à água e à luz elétrica³, as populações de baixa renda, das quais fazem parte as *loiceiras* e grande parte dos sertanejos do campo, puderam ter acesso a estes bens de consumo e foram paulatinamente adotando tanto o fogão a gás quanto as panelas de *alumina*. O uso da *loiça de barro* não é adequado em fogões a gás uma vez que a mesma *pipoca*, isto é, não resiste as altas temperaturas deste tipo de fogo e se quebra. Deste modo, o uso da *loiça* ficou restrito a determinadas ocasiões, como festividades tradicionais juninas, como o São João, casamentos, eventos familiares, a saber, ocasiões em que o uso das mesmas é requerido como forma de manter as tradições e sabores da culinária local⁴. O uso também se restringiu aos roçados e ao preparo e consumo de alimentos para os animais (como lavagens para porcos, cozidas na *loiça de barro* em trempes de pedras no chão) (AMARAL, 2012).

Voltando a questão dos registros documentais de uso de *potes* e *jarras* ao longo do tempo, iniciei a pesquisa visitando catorze instituições pernambucanas localizadas em Recife e uma em Caruaru, além de uma paulista. Nos arquivos do Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano, da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco, da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ, do Memorial da Justiça de Pernambuco, do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano – IAHGP, da Agência Estadual de Planejamento e Pesquisas de Pernambuco – CONDEPE/FIDEM, e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, em Recife, busquei por documentação iconográfica (especialmente fotografias e xilogravuras), inventários, documentos oficiais da administração pública, livros e jornais que fizessem menção à produção, comercialização e uso de utensílios de *loiça de barro*, especialmente de formas destinadas ao armazenamento de água, como *potes*, *quartinhas* e *jarras*, desde o século XIX até meados do século XX. Complementarmente e com o mesmo objetivo, em São Paulo consulte os

³ Me refiro aos programas sociais “Fome Zero” (2003), “Bolsa Família” (2004), “Luz no Campo” (2000) e “Luz para todos” (2003), “Programa Cisternas” (2003) e “Água para todos” (2011)

⁴ A respeito do uso tradicional das panelas de barro e da *loiça de barro* relacionada às tradições culinárias locais ver MOURA e ALLEN (2015).

documentos produzidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas coordenada por Mário de Andrade na década de 30, disponíveis no Centro Cultural São Paulo.

A pesquisa na documentação destas instituições resultou num amplo levantamento documental, especialmente registros fotográficos, alguns dos quais analisarei mais adiante.

Paralelamente, e com a mesma finalidade, consultei a documentação bibliográfica destas instituições, bem como outras quatro instituições no Recife, a saber, Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Secretaria da Mulher de Pernambuco; Secretaria de Cultura de Pernambuco⁵.

Além da consulta a estes arquivos e instituições, visitei museus locais, a procura de referências, nas exposições, ao uso destes utensílios no cotidiano doméstico das populações sertanejas: Museu do Homem do Nordeste – MUHNE/FUNDAJ, Centro de Artesanato Pernambucano e Museu Cais do Sertão em Recife, e Museu do Barro em Caruaru.

Concomitantemente, consultei alguns textos clássicos da literatura regional, desde os finais do século XIX e primeira metade do século XX, buscando menções ao uso de *potes*, *jarras* e *quartinhas* e suas relações com a sazonalidade dos períodos de seca e escassez ou chuvas e abundância de água, cujos trechos selecionados aparecerão no decorrer deste texto. Selecionei passagens literárias de Euclides da Cunha em “Os sertões” e “Canudos e outros temas”, de José de Alencar em “O Sertanejo”, de Rachel de Queiroz em “O quinze”, de Graciliano Ramos em “Vidas Secas”, de João Cabral de Melo Neto em “Morte e vida Severina”, de José Américo de Almeida em “A bagaceira”, de José Lins do Rego em “Fogo morto” e “Cangaceiros”, de João Guimarães Rosa nos contos “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “Duelo” em “Sagarana” e no romance “Grande Sertão: Veredas” e de Ariano Suassuna no “Romance d’a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta”. Escolhi também alguns trechos de cordéis que mencionam a questão da seca e da escassez de água, sobretudo os de cordelistas clássicos como

⁵ Conforme apresentei no **Capítulo 1** desta tese, também consultei os relatórios de projetos de arqueologia em licenciamento ambiental dos últimos 5 anos, nos arquivos da superintendência do IPHAN em Recife.

Leandro Gomes de Barros, considerado o pai da literatura de cordel no século XIX (MARQUES, 2014) e outros cordelistas mais atuais, como Abdias Campos.

Importante ressaltar que meu uso da literatura regional e literatura de cordel não parte de um ponto de vista de crítica literária (há ampla e consagrada discussão a este aspecto), mas antes de uma perspectiva de análise e crítica documental, isto é, da relação entre História e Literatura, tendo em vista que considero estes textos retratos de um modo de vida sertanejo, ainda que sob a perspectiva de cada um dos autores selecionados⁶.

Considerando sempre a presença de menções, na documentação primária consultada, à *loiça de barro* relacionada ao armazenamento e consumo de água, tais como *potes*, *jarras* e *quartinhas* procurei identificar três tipos principais de registros, a saber, produção, comercialização e contextos de uso destas formas da *loiça*. Destarte, apresentarei os mesmos documentos e as reflexões suscitadas por eles seguindo esta mesma perspectiva, tendo como eixo, similarmente, a cronologia dos mesmos, ainda que nem sempre a mesma tenha sido identificada.

Devo dizer, porém, antes de apresentar os documentos identificados, que, infelizmente, não consegui acessar a documentação de inventários e testamentos que, certamente, forneceria muitas indicações sobre a presença da *loiça de barro* no cotidiano doméstico das famílias sertanejas, principalmente *quartinhas*, *potes* e *jarras*. Identifiquei pelo menos duas publicações com levantamento de inventários que poderiam ter informações relevantes a este respeito, mas não consegui acessar estas publicações, pois não estavam disponíveis para consulta. Trata-se de um “Catálogo de Inventários e Testamentos” de 1742-1822 intitulado “Minha alma a Deus, Meus Bens aos Herdeiros”, realizado por José Luiz Mota Menezes e Tácito Luiz Cordeiro Galvão, e publicada pelo IAHGP e da publicação “História Cultural de Pernambuco: a casa pernambucana. Patrimônio e memória de bens de famílias entre os séculos XVIII e XX”, de Silvia Cortez Silva e Josué Humberto Barbosa, a partir de inventários disponíveis no Memorial da Justiça, em Pernambuco, ambas de 2011.

⁶ Para a relação entre Literatura e História ver Pesavento (1995), Sevcenko (2003) e Chartier (2000 e 2012).

PRODUÇÃO

Não foram identificadas na documentação consultada registros de produção da *loiça de barro* no geral, exceto por uma fotografia de meados do século XX, disponível no acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

No Arquivo Público conseguimos documentos que faziam menção a produção ceramista, sem esclarecer de que tipo (utilitária ou construtiva). É o caso dos relatórios de exposições de Pernambuco. No “Relatório apresentado ao Governo pela Comissão Diretora da Exposição de Pernambuco em 1866”, quando da participação de Pernambuco na II Exposição Nacional, há um “Catalogo dos productos premiados, sob proposta do Jury Especial na Exposição de Pernambuco em 1866”, em que é possível ver o prêmio de medalha de cobre a “objetos de barro” da Olaria de Alexandre de Barros.

Neste caso não há menção exata a que tipos de objetos de barro tal olaria produzia, e os mesmos podem, muito provavelmente, se tratar de objetos construtivos, a julgar pelo caráter de organização de produção familiar e feminina da *loiça de barro* no agreste atualmente (AMARAL, 2012). Entretanto, entendo que o fato da então Província de Pernambuco ter enviado este tipo de objeto e o mesmo ter sido premiado dá algumas indicações da importância deste tipo de indústria na época e pode nos dar pistas, por conseguinte, da produção da *loiça de barro* no século XIX.

Figura 2.3: “Relatório apresentado ao Governo pela Comissão Directora da Exposição de Pernambuco e, 1866”. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano.

Figura 2.4: Prêmio de medalha de Cobre a “objetos de barro” da Olaria de Alexandre de Barros. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano.

No relatório da “Exposição Universal e Internacional de Bruxelas em 1910” apresentado por Apollonio Peres ao governador do Estado de Pernambuco, Herculano Bandeira de Melo, novamente há a menção de premiação com medalha de prata para a “cerâmica” produzida em Caruaru por “Antônio J. Alves Menino”. Trata-se, como suspeitei para o relatório anterior, de referência a produção de tubulações de barro, ramo do empresário Antônio Menino na região de Caruaru, um dos responsáveis pela execução do primeiro sistema de abastecimento público do município, em 1920 (PINHEIRO FILHO, 2017, p. 9).

Figura 2.4: Relatório da “Exposição Universal e Internacional de Bruxelas em 1910”. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano.

Figura 2.5: Prêmio de medalha de prata a “cerâmica” de Antônio J. Alves Menino, de Caruaru. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano.

No “Álbum-Catálogo Oficial da Exposição Nacional de Pernambuco” de 1939 consta a presença da “cerâmica” produzida pela “R.L. De Almeida Brennand & Irmão”, em Recife (atual Grupo Brennand). Trata-se da “Cerâmica São João”, que nesta época ainda não tinha iniciado sua produção de louças (Porcelana São João, de 1946) e se dedicava à produção cerâmica construtiva (GRUPO CORNÉLIO BRENNAND, 2017).

Figura 2.6: “Álbum Catálogo da Exposição Nacional de Pernambuco”. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano.

Figura 2.7: Destaque para presença da “cerâmica” produzida por R.L. de Almeida Brandão & Irmão. Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano.

Embora os três relatórios não mencionem a produção tradicional da *loiça de barro*, a menção da indústria oleira nos mesmos revela a importância desta na economia local, com produção digna de premiação, nacional e internacional. Ainda que não tenha identificado registros oficiais de produção da *loiça de barro*, muito provavelmente por sua forma de organização doméstica do trabalho, forma esta que permanece até os dias atuais, acredito que possamos extrapolar tal importância a elas, seja porque muito provavelmente estavam presentes na organização microeconômica local, seja também por seu inegável papel no cotidiano doméstico, sobretudo quando pensamos em *potes*, *jarras* e *quartinhas* e suas relações com o acesso à água.

A este respeito, o relato de Euclides da Cunha ([1897] 2003, p. 24), em “Canudos e outros temas”⁷ elucida o quão desesperadora era a situação dos soldados combatentes em Canudos, pela falta de acesso à água e alimentos e como se dava sua busca desesperada nos *potes* e *quartinhas* (que ele chama de “bilha”, como nomeamos no sudeste) quando eles entravam nas casas dos combatentes inimigos:

⁷ “Canudos e outros temas” é uma coletânea de reportagens de Euclides da Cunha para o jornal O Estado de São Paulo, intituladas “Canudos – Diários de uma Expedição”, durante a Guerra de Canudos, em 1897 e publicados pela Biblioteca do Senado, em 2003. São textos que fundamentaram e originaram o seu clássico “Os Sertões”, entre outros.

Perdido no deserto, jungido a provações imensas, muitas vezes sem os mais elementares recursos e sob o ataque persistente e traiçoeiro do inimigo, o soldado brasileiro jamais patenteará abnegação maior. Dificilmente se encontra, folheando a História inteira, um exército que, já quase faminto de véspera e extenuado de combates, se bata durante quatorze horas, da madrugada à noite, sem tomar sequer uma gota d'água.

E isto deu-se ao investirem contra Canudos; afirmam-no, contestes, testemunhas insuspeitas: a aspiração predominante no momento, dos vencedores, ao penetrarem as casas da zona conquistada, indiferentes ao inimigo que acaso dentro delas armasse as últimas trincheiras, era encontrar uma bilha d'água e um punhado de farinha!

Uma publicação identificada no IAHGP (MELLO, 1825-1975, p 81-111), no entanto, apresenta uma notícia do “Diário de Pernambuco de 6 a 20 de outubro de 1881”. Trata-se de

Sucinta notícia sobre a indústria da Província de Pernambuco, organizada com o fim de completar a informação das riquezas exploradas e peculiares à Província, pela Comissão agenciadora de produtos para a Exposição Brasileiro-Alemã no Rio Grande do Sul em 1881.

O Diário informa que

[...] a circunstância de não poder dispor de longo prazo colocou a Comissão no caso de só reunir os produtos que são cotidianamente expostos à venda no mercado da Província, ou antes, de suas cidades principais, o que não deixou de ser uma vantagem. Mas também é exato que, interpretando ela melhor a fim de vossa Exposição, compreende ser necessária a noção sobre o grau de adiantamento da indústria manifestado pela perfeição dos objetos fabricados a capricho, e a consideração sobre as causas especiais eu têm promovido ou dificultado qualquer de seus vários ramos.

E na sequência oferece uma lista, comentada, de produtos enviados para a “Exposição Industrial do Rio Grande do Sul” nos quais se lê

Cerâmica (nº 33, 71, 72, 148, 154, 172, 173, 178, 196, 195 e 194)

É presentemente representada essa indústria na Província pelos produtos de olaria que se acham debaixo dos números indicados, e que são canos, copos, bilhas, jarras, moringas, painéis, preservadores de formigas, quartinhas, telhas, tijolos e tigelas etc.

Em grande parte está esta indústria sob a proteção dos engenhos; não obstante, já existem fábricas numerosas dos produtos citados, quer nas proximidades da cidade, quer nas povoações do interior.

Em face dos produtos naturais da Província, riquíssima em argilas de diferentes qualidades de granulação tenuíssima e coloração vária, é essa uma indústria que está entre nós atrasada e, pelo que, no caso de muito progredir ainda. Acredita a Comissão que, para esse resultado, tem concorrido grandemente a falta de instrução técnica e, por conseguinte, os processos rotineiros que se empregam, desde a mistura de argila, moldagem, etc., até o cozimento.

A Comissão sente verdadeiramente não ter, em vista da exigüidade de tempo de que dispôs, podido oferecer à consideração do júri da

Exposição os diversos espécimes de argilas que encontram na Província.

O excerto acima é elucidativo em vários pontos. Primeiro indica que quando se fala em cerâmica, ou indústria cerâmica e oleira, tanto neste artigo de jornal, quanto nos relatórios oficiais da Província ou Governo do Estado de Pernambuco citados anteriormente, provavelmente está-se referindo tanto aos objetos construtivos (canos, telhas e tijolos), quanto aos utilitários (copos, bilhas,oringas, painelas, preservadores de formigas, quartinhas e tigelas). Outro ponto interessante é que a nomenclatura de alguns objetos de *loixa de barro* segue praticamente a mesma, pelo menos nos últimos 150 anos, o que também nos dá indícios sobre alterações produtivas. A título de exemplo, copos de barro não são mais fabricados e o repertório de formas atuais não inclui formas nomeadas como bilhas nem oringas, pelo menos para a região agreste central pernambucana, nas comunidades *loiceiras* de organização produtiva familiar, feminina e em pequena escala, foco inicial de minhas pesquisas desde o mestrado (AMARAL, 2012). Como o documento afirma que a produção é proveniente de Engenhos, o que localiza geograficamente os objetos de *barro* apresentados nesta Exposição na região da mata pernambucana, é possível que haja algumas alterações de formas e nomenclaturas entre as peças do agreste/sertão e da zona da mata (que pode incluir bilhas, oringas e copos). Preservadores de formiga citados, por exemplo, são nomeados atualmente na região agreste central pernambucana como *caqueira de formiga*, *caqueira de rosa* ou simplesmente *caqueira*⁸.

De forma ambígua o Diário faz referência a organização produtiva em oficinas (“fábricas numerosas”), ao mesmo tempo que menciona a “falta de instrução técnica”, que manteria a produção em termos “atrasados”, isto é, provavelmente às técnicas de manufatura manuais e de organização familiar do trabalho (persistentes até hoje), quando ele se refere aos “processos rotineiros” e à ausência de qualificação técnica ou formação profissional. Ironicamente, este

⁸*Caqueira de formiga*, *caqueira de rosa* ou *caqueira* são vasos para plantas. No caso das *caqueiras de formiga* ou *caqueiras de rosas*, “é um tipo de vaso de forma circular, raso, com aproximadamente 30 cm de diâmetro, com um orifício central, vazado, de aproximadamente 10 cm, que é colocado diretamente na terra e em que a planta é colocada no orifício central e em volta dela, isto é, dentro da *caqueira*, é colocada água, o que impede a infestação de formigas” (AMARAL, 2012, p. 121) nas plantas.

discurso do atraso ainda é atualmente utilizado para designar boa parte da produção da *loija de barro*, de forma a desqualificá-la, como demonstrei no meu mestrado (AMARAL, 2012).

O mesmo “Diário de Pernambuco”, em edição de 12 a 22 de março de 1885 (MELLO, 1825-1975, p 111-160) traz outra informação

Sucinta notícia sobre a indústria da Província de Pernambuco, organizada com o fim de dar algumas informações das riquezas exploráveis e pecuniárias da Província, pela Comissão agenciadora de produtos naturais para Exposição de Antuérpia, na Bélgica, no ano de 1885.

Nela é feita nova listagem de produtos enviados para a exposição em que é possível identificar algumas peças de *loija de barro*, todas destinadas ao armazenamento e consumo de água, como podemos ver

- 257. Uma resfriadeira de barro para água, preço 10\$000.
 - 258. Duas bilhas de barro branco para água, preço 500 rs.
 - 259. Duas ditas⁹ de outro barro, preço 500 rs.
 - 260. Seis quartinhas de barro para esfriar água, preço 160 rs. cada uma.
 - 261. Duas ditas de barro amarelo, preço 160 rs. cada uma.
 - 262. Quatro copos de barro para água, preço o mesmo. [...]
 - 264. Duas quartinhas pequenas para criança, preço 100 rs. cada uma.
- NOTA: Os espécimes acima notados não se recomendam pelo trabalho, nem perfeição, mas pela especialidade da argila de que são feitos e para o fim a que são empregados, de resfriar água sem mau sabor. Temos diversas fábricas destas louças de toda a variedade e tamanhos, para uso doméstico, para construções de prédios e jarros para flores.

Novamente, apresenta formas utilitárias que ainda estão no cotidiano doméstico das famílias sertanejas e no repertório de formas da *loiceiras* atualmente (excetuando-se copos e a resfriadeira de água, da qual não encontrei referências seguras sobre sua forma e produção), e reitera, como no artigo

⁹De acordo com informações orais de moradores da região agreste pernambucana, “dita” ou “dito” é uma unidade de medida antiga, “dos matutos” que substitui qualquer outro tipo de medida. Por exemplo, uma dita de corda seria o equivalente a uma tira de corda, ou três ditas de areia poderia equivaler a três latas de areia, e assim por diante. Mas, ressalto que estas são informações de moradores da região atualmente e que não encontrei referências em nenhum dicionário nem documento histórico a este respeito.

anterior, que a qualidade dos mesmos não repousava em questões estéticas, nem tecnológicas, mas sim de performance dos objetos, isto é, por sua qualidade de resfriamento de água sem deixar “mau sabor” (gosto acentuado de barro). De certa forma, questões técnicas da produção desta *loiça de barro* são, mais uma vez, desqualificadas, muito embora as peças sejam exaltadas por suas características de performance, ou melhor, o *barro* de que são feitas. Esta contradição aparente pode ser explicada ao pensarmos nas características de “propaganda” deste artigo, que exaltava a produção da indústria pernambucana. Assim, embora a técnica não fosse perfeita, a qualidade da argila, daquilo que é genuinamente pernambucano, superaria as imperfeições técnicas e elevaria aquela *loiça de barro* a qualidade de representante da Província na Exposição internacional.

Também neste artigo a referência a produção cerâmica na Província engloba tanto a *loiça de barro* (“uso doméstico”), como materiais construtivos (“construções de prédios”) e utilitários no geral (“jarros para flores”). E mais uma vez há menção a organização produtiva em “fábricas” de “louças”, possivelmente oficinas produtivas, o que, como disse anteriormente, pode ser um indício de como estava organizada a produção destas “indústrias”, especialmente para o caso da zona da mata, considerando o colocado no documento anterior.

Outro dado interessante é a colocação dos valores de cada peça, em Réis. Infelizmente não encontrei fontes seguras para a conversão destes valores apresentados em valores atuais, em Reais, muito embora eu suponha que eram pouco valorizadas monetariamente, como hoje.

Para organização da “Exposição Geral dos Produtos Naturais, Agrícolas e Industriais” (MELLO, 1825-1975, p. 160-174), pelo “Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas”, em dezembro de 1861, “na Corte do Império e nas capitais das Províncias do Pará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e São Pedro do Sul”, em artigo datado de 17 de setembro de 1861, o “Diário de Pernambuco” sugere que a “terceira sala” do “palácio da presidência”, em Pernambuco,

“Poderia reunir os objetos seguintes:

[...] Louça vidrada da fábrica do Barbalho¹⁰.

Louça cabocla, jarros, potes, quartinhas de diversos feitios e qualidades.

¹⁰ Não encontrei nenhuma informação sobre a “fábrica do Barbalho”.

Torradores de farinha feitos de barro, prensas de diversas formas para prensar a mandioca e aipi raspados.

O termo “louça cabocla” aparece pela primeira vez, se referindo, muito provavelmente, a variedade da *loija de barro* produzida localmente. É possível também que o termo “cabocla” se refira a produção artesanal, doméstica, familiar, feminina, que persiste ainda hoje em regiões como o agreste central pernambucano. O artigo especifica ainda quais seriam as peças dessa “louça cabocla” dignas de representação junto à uma exposição nacional, a saber, *jarras, potes e quartinhas*, destacando a importância das mesmas na economia e indústria local ao mesmo tempo em que divulga aquilo mesmo que é ser “pernambucano”, através da seleção destes objetos da cultura material, dentre outros.

Avançando mais na cronologia, identifiquei uma única fotografia com referências a produção da *loija de barro*, torneada, sem referência a formas específicas. Infelizmente as referências da fotografia foram perdidas e não há dados sobre local onde foi feito o registro, nem data e nome do fotógrafo. Trata-se de registro do antigo Museu de Antropologia (1961-1978), cujo acervo integra o atual Museu do Homem do Nordeste – MUHNE, vinculado à Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ. Como a fotografia estava junto a outros registros da produção do Mestre Vitalino¹¹, é possível supor, então, que seja um registro de alguma oficina de produção cerâmica utilitária do Alto do Moura¹², em Caruaru, Pernambuco, em meados do século XX, considerando que este era o local de residência e oficina de Vitalino.

¹¹ Vitalino Pereira dos Santos (Ribeira dos Campos, 1909 – Caruaru, 1963), o Mestre Vitalino, cuja obra, de grande sucesso nas décadas de 50 e 60 do século XX, é reconhecida internacionalmente, retratava em bonecos de *barro* o cotidiano do homem do agreste e sertão nordestinos. Começou sua produção ainda criança com as sobras de *barro* da *loija* produzida por sua mãe, *loiceira*. Vitalino residia no Alto do Moura, para ficar mais perto da Feira de Caruaru, onde hoje há a “Casa Museu Mestre Vitalino”. In: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=320&textCode=681&date=currentDate>>

¹² Alto do Moura é um bairro em Caruaru, distante aproximadamente 8 km do centro da cidade, quase inteiramente dedicado a produção cerâmica, figurativa e utilitária, e é considerado pela UNESCO como o Maior Centro de Arte Figurativa das Américas (segundo indicações turísticas do município, porém sem que eu tenha identificado referências em documentos oficiais da UNESCO sobre o Patrimônio Cultural Mundial no Brasil).

Figura 2.8: Produção de peça de *barro* por oleiro não identificado. Autoria e data desconhecidas. Acervo: FUNDAJ MAN241.

A imagem revela muitas semelhanças com a produção da *loija de barro* organizada em oficinas atualmente, como as do Alto do Moura, em Caruaru e de Bezerros, em que as técnicas de manufatura torneadas são predominantes, bem como o trabalho essencialmente masculino.

COMERCIALIZAÇÃO

Figura 2.9: Xilogravura “A feira Nordestina”, de J. Miguel, em que é possível verificar a comercialização de muitos itens, como *potes*, entre outros tipos de *loija de barro*, comercializados pela própria *loiceira* (em pé, abaixo ao centro).

Partindo para o meu segundo eixo de investigação documental, isto é, os registros de comercialização da *loiça de barro*, sobretudo de *potes*, *jarras* e *quartinhas* quando possível, as informações disponíveis nos arquivos visitados foram mais numerosas, principalmente quanto a registros fotográficos da primeira metade e meados do século XX. Infelizmente, a maior parte do conjunto documental fotográfico identificado não possui nem data e nem local precisos, o que não os desqualifica, sobremaneira, enquanto registro da prática de comercialização da *loiça de barro* desde o século XIX até os dias atuais. Como veremos, essa prática ainda é feita de forma muito similar à registrada pelos fotógrafos à época.

Antes de apresentar os registros fotográficos, no entanto, este trecho de "Cangaceiros", de José Lins do Rego ([1953] 2012, p. 92), é ilustrativo de uma das etapas fundamentais da comercialização das *loiças de barro*: o transporte.

— Tudo está pronto. O negócio está feito. O coronel me vendeu dois burros para que não dê na vista esta minha viagem e a munição vai toda por debaixo das panelas de barro, na carga que tu vais levar. Para as volantes que a gente encontrar tu vais passar como vendedor de louça.

O trabalho foi todo feito antes do amanhecer do dia e com a manhã saíram de volta. O capitão dando distância a Bentinho, porque teriam que andar três dias através de perigos medonhos. A viagem se fez, porém, sem nenhum transtorno. Não encontraram nem uma volante. Apenas, ao chegar num pouso, botando a carga no chão, partiu-se uma panela do caçua e o cabra que estava ajudando reparou:

— O barro destas panelas pesa muito. — E riu-se."

No trecho em destaque acima, em que os cangaceiros se passam por vendedores de louça, é possível notar que o transporte das mesmas era realizado no lombo dos burros, dentro de cestos de palha ('caçuas'). Esta forma de transporte ainda é persistente em algumas comunidades na região agreste central pernambucana. Na maioria das comunidades com as quais trabalho, o transporte das *loiças* para as feiras é realizado através de *carros*. Algumas *loiceiras*, ou seus maridos/companheiros possuem veículo próprio, mas esta é uma exceção¹³. No geral, o transporte é realizado pelas *custom* (Veraneios GM)

¹³ No meu mestrado eu descrevo mais detalhadamente como é a questão do transporte nos *carros* na maioria das comunidades com as quais trabalho:

ou Toyotas Bandeirantes com cabine estendida e as peças são dispostas em sacos de rafia (de farinha de trigo ou milho). No entanto, em Belo Jardim o transporte ainda tem características mais antigas, sendo realizado em carroças puxadas por burros, semelhantemente ao retratado por José Lins do Rego.

Figura 2.10: Transporte da *loiça de barro* (potes) do sítio Rodrigues de baixo, em Belo Jardim, para a feira de Belo Jardim. 2009.

Outro ponto interessante de notar é que, embora não esteja explícito, o excerto de “Cangaceiros” dá a entender que o transporte e a venda da *loiça* era realizado por indivíduos como mascates ou caixeiros viajantes, talvez nas feiras ou não, mas não pelas próprias *loiceiras*. Ainda hoje forma similar de comercialização é comum, tendo em vista que muitas das *loiceiras* da região do agreste central pernambucano não comercializam diretamente suas *loiças de barro*, mas a revendem para comerciantes atravessadores, que ficam responsáveis pelo transporte das peças até as feiras, bem como pelo contato direto com os consumidores.

“Tanto em uma feira quanto em outra as *loiceiras* transportam a *loiça* dos sítios em que residem até a *rua*¹³ através de *carros de mão* até a pista da rodovia PE 149 – numa caminhada que chega até 1 km, dependendo da proximidade da residência da *loiceira* com a rodovia – onde pegam os *carros*¹³ de transporte coletivo, também conhecidos como *custom* ou *lotações*, que as levam até a feira. Cada viagem com a *loiça* custa em média R\$5,00. As peças são colocadas em grandes fardos de sacos de farinha de trigo e milho, cuidadosamente encaixadas umas nas outras. Chegando a feira os fardos são desfeitos e as peças arrumadas na rua. Algumas peças são transportadas até o local destinado às *loiceiras* usando o *carro de mão* ou mesmo em caixotes levados na cabeça. Ao final da feira as *loiceiras* acondicionam a *loiça de barro* não vendida em quartos e garagens alugados na *rua* e pagam um aluguel de R\$10,00 mensais.” (AMARAL, 2012, p. 120).

Figura 2.11: Xilogravura “A feira de Bezerras”, de J. Borges, no qual é possível observar a comercialização de diversas formas de *loça de barro*, incluindo *potes* e *jarras*, pela própria *loiceira*, que está sentada num banquinho (acima à direita) (FUNDAÇÃO DE INFORMAÇÕES PARA O DESENVOLVIMENTO DE PERNAMBUCO/FIDEPE, 1982, p. 64-65).

Neste ponto é essencial dizer que a comercialização das peças atualmente é realizada, sobretudo, nas feiras. Em outros contextos ou comunidades pode acontecer do interessado procurar a *loiceira* em sua própria residência, especialmente quando possui encomendas *em grosso*, isto é, em grandes quantidades. Mas é nas feiras, o espaço de socialização por excelência do sertanejo, que as peças são comercializadas¹⁴. E os registros fotográficos que identifiquei são primorosos ao retratar a comercialização da *loça de barro* nas feiras, muito embora possuam poucas referências sobre autoria, localização e datação (como mencionei acima para o caso das fotografias do acervo da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ, do antigo Museu de Antropologia).

¹⁴ Para um estudo aprofundado das relações entre as feiras, agricultura familiar e as “figurações sociais” sertanejas ver MELO (2012).

Figura 2.12: Xilogravura “A feira de Bezerros”, de J. Borges, em que é possível observar *loiça de barro* (acima, à direita), sobretudo *potes*, *panelas*, *tacho* e *chaleira* (PENTEADO, MILLS, TJABBES, 2004).

Dentro do possível, seguindo mais uma vez uma ordem cronológica de apresentação, identifiquei no Arquivo Público os registros fotográficos mais antigos. No entanto, os mesmos carecem de datações precisas e, desta forma, considerando a qualidade das imagens, acredito que possamos localizar estes registros na primeira metade do século XX.

Figura 2.13: Feira pública. Autoria, local e data desconhecidos. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Serviço, Obra e Meio Ambiente (SSOMA).

Figura 2.14: “Sarinhaem [PE]– Palhoças onde se realizavam (sic) as feiras de ‘Ubaca’”. Autoria e data desconhecidas. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Serviço, Obra e Meio Ambiente (SSOMA).

Figura 2.15: Feira de Rio Branco – Arcoverde/PE – Pavimentação de ruas. “Trecho da Rua 7 de Setembro, vendo-se as casas já demolidas, devidamente assinaladas. (parte dos fundos).” Autoria e data desconhecidas. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Serviço, Obra e Meio Ambiente (SSOMA).

Figura 2.16: Feira de São José dos Campos. Autoria e data desconhecidas. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Serviço, Obra e Meio Ambiente (SSOMA).

Figura 2.16: “Rua Dr. Manuel Borba. São Joaquim”. Autoria e data desconhecidas. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Serviço, Obra e Meio Ambiente (SSOMA).

Figura 2.17: “Feira da Rua R. Manuel Borba. São Joaquim”. Autoria e data desconhecidas. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Serviço, Obra e Meio Ambiente (SSOMA).

Figura 2.18: “Vista de uma parte da feira do Catende”. Autoria e data desconhecidas. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Serviço, Obra e Meio Ambiente (SSOMA).

Além da imprecisão na indicação da data das imagens, elas não trazem registros específicos da comercialização de *loiça de barro* no geral, nem *potes*, *jarras* e *quartinhas*, em particular. No entanto, documentam a forma de organização das feiras nos sertões e agreste como um todo. Nelas é possível identificar dois padrões de exposição dos produtos que permanecem até os dias atuais: em *bancos* (cobertos de palha – mais recuadamente – ou lona – mais recentemente) ou no chão. E a forma de exposição preferida pelas *loiceiras*, com raras exceções, é a exposição no chão, muito provavelmente devido ao custo que um ou outro tipo representam, considerando que, atualmente, elas não são cobradas pela exposição das *loiças* no chão das ruas durante as feiras, e nem precisam arcar com a compra e manutenção dos *bancos* (barracas).

Figura 2.19: Feira de Belo Jardim. As *loiças* são dispostas no chão em conjuntos separados por um pequeno espaço entre eles. A barraca ao fundo (coberta de lona laranja) serve de abrigo para as *loiceiras*. 2015.

Figura 2.20: Feira de Belo Jardim. *Loiceira* Dona Júlia negociando suas peças. 2015.

Os registros fotográficos abaixo, coletados no Arquivo Público e na Fundação Joaquim Nabuco, embora mais uma vez sem datação precisa, em sua maioria podem ser cronologicamente localizados a partir de meados do século XX, pelas características das imagens.

Figura 2.21: Feira de Caruaru. A seta vermelha indica, a comercialização de *loja de barro*, no chão da feira. Data desconhecida (possivelmente década de 80). Foto: Eliane Velozo de Souza. Acervo: FUNDAJ FC46

Figura 2.22: Feira de Caruaru. Autoria e data desconhecidas. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Serviço, Obra e Meio Ambiente (SSOMA).

Figura 2.23: Fragmento de fotografia da Feira de Caruaru. A seta vermelha indica, novamente, a comercialização de *loja de barro*, no chão da feira. Data desconhecida (possivelmente década de 80). Foto: Eliane Velozo de Souza. Acervo: FUNDAJ FC46

Figura 2.24: Feira de Caruaru. Data desconhecida (possivelmente década de 80). Foto: Eliane Velozo de Souza. Acervo: FUNDAJ FC47

Figura 2.25: Feira de Caruaru. Data desconhecida (possivelmente década de 80). Foto: Eliane Velozo de Souza. Acervo: FUNDAJ FC48

Figura 2.26: Feira de Caruaru. Data desconhecida (possivelmente década de 80).. Foto: Eliane Velozo de Souza. Acervo: FUNDAJ FC49

Figura 2.27: Feira de Caruaru. Data: década de 1950. Autoria desconhecida, Acervo: Museu do Barro

A feira de Caruaru é retratada nas imagens acima provavelmente na década de 80 do século XX. Realizada no Parque 18 de maio, ela concentra todo o comércio tradicional e popular do município e região agreste central pernambucana e sua importância econômica e cultural foi reconhecida através do registro como Patrimônio Cultural Imaterial em 2006 pelo IPHAN¹⁵. Os registros fotográficos acima dão uma pequena noção da dimensão da feira, que se estende atualmente por uma área de 40.000m². Luiz Gonzaga cantando a letra de Onildo Almeida diz

A feira de Caruaru
Faz gosto a gente ver
De tudo que há no mundo
Nela tem pra vender
Na feira de Caruaru
[...] Tem louça, tem ferro velho
[...] Boneco de Vitalino, que são

¹⁵ Processo de n.º 01450.002945/2006-24.

In: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=934>>

Conhecido inté no Sul
De tudo que há no mundo
Tem na feira de Caruaru.

Como ressaltei no meu mestrado (AMARAL, 2012, p. 105), atualmente a feira é setorizada e a *loiça de barro* pode ser identificada em dois setores: Feira das *Panelas* dentro da Feira Livre e Feira de Artesanato. Cada setor tem um público diferente (moradores locais ou turistas) e, portanto, a *loiça* vendida em cada um deles tem características diferentes. Importa registrar por ora que em ambas a comercialização é feita por apenas alguns poucos indivíduos, todos atravessadores, em *bancos* e que as peças comercializadas tem origens diversas (apenas as da Feira de Artesanato são produzidas em Caruaru, no Alto do Moura). Na **Figura 2.27** acima é possível notar que à época do registro as peças eram comercializadas no chão (pelo menos estas registradas), mesmo padrão identificado hoje em feiras nos demais municípios do agreste e sertão pernambucanos.

Figura 2.28: Xilogravura “feira de Caruaru” de J. Borges. É possível observar uma provável negociação de peças entre comerciante e consumidora, além das destas formas dispostas em *banco*: dois *potes*, uma *quartinha*, uma *chaleira* e uma *panela*.

Ainda sobre a Feira de Caruaru, seu Dossiê de Registro é categórico ao afirmar que “a cidade e a Feira se imbricam, se entrosam uma na outra, se expandem ao mesmo tempo, aquela dependendo quase sempre desta, pois a cidade nasceu da Feira, e com a Feira. Não há como separar uma da outra.”

(MEDEIROS, 2006, p. 10). Arrisco dizer que fenômeno semelhante aconteça em todo sertão, uma vez que as feiras movimentam toda economia local e são o principal espaço de socialização de agricultores familiares e citadinos, do encontro entre rural e urbano, do ethos sertanejo.

Figura 2.29: Registro da *loja de barro* na Feira de Petrolândia/PE, antes da inundação para construção da Hidrelétrica Luiz Gonzaga (1979-1988). Autoria e data desconhecidas. Acervo: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano/Secretaria de Habitação.

Figura 2.30: Feira de São Luiz do Quintunde – AL. No plano central da fotografia é possível observar vendedores e produtos ao chão. Devido a pouca nitidez na área é difícil saber se se trata de *loja de barro*, ou objetos figurativos/decorativos de *barro*. Autor: José Bezerra Neto. Data aproximada: entre 1955-1975. Acervo: FUNDAJ MAN108

Os registros fotográficos da feira de Petrolândia-PE e de São Luiz do Quintunde-AL revelam a continuidade da forma de organização das feiras, como as imagens do início do século XX anteriores, bem como a forma como as *lojas* são comercializadas nas mesmas, isto é, dispostas no chão, acessíveis aos compradores que tem visão total do conjunto de peças. Revelam também a dinâmica das interações entre comerciantes e compradores.

Figura 2.31: Feira de São Luiz do Quintunde – AL. Feirantes/agricultores sertanejos expõem seus produtos no chão e, ao lado, é possível observar a comercialização de *quartinhas*, sinalizada com a seta vermelha. Autor: José Bezerra Neto. Data aproximada: entre 1955 e 1975. Acervo: FUNDAJ MAN126

Figura 2.32: Feira de São Luiz do Quintunde – AL. A imagem dos frequentadores da feira se mistura com as *tigelas*, dentre outras formas da *loija de barro*, espalhadas pelo chão. As setas vermelhas indicam a localização da *loija*. Autor: José Bezerra Neto. Data aproximada: entre 1955 e 1975. Acervo: FUNDAJ MAN127.

A dinâmica entre comerciantes e consumidores das peças fica evidente nos registros fotográficos abaixo. Nestes há também sinais da questão do gênero dos comerciantes. A fotografia da **Figura 2.33** registra um indivíduo do sexo masculino sentado entre diversas formas de *loija de barro*, destacando-se *jarras* de grande volumetria. Considerando que boa parte das *loiceiras* atualmente são do sexo feminino e que informam que as gerações passadas também eram majoritariamente femininas é possível que este seja um comerciante atravessador. No entanto atualmente alguns homens se dedicam também a produção e há relatos de que num passado mais recente a presença de homens era comum na confecção de *potes* e *jarras* de grande volumetria, segundo informaram devido à dificuldade técnica na elaboração das mesmas e, desta forma, este pode ser um registro tanto de um *loiceiro* quanto de um comerciante atravessador. Outro ponto interessante é a presença de *caqueiras* (vasos para

plantas) com características torneadas. O trabalho no torno é predominantemente masculino, o que pode ser outro indício de se tratar de um *loiceiro*.

Já as fotografias das **Figura 2.34** e **Figura 2.35** registram a negociação entre comerciantes e compradores. Não há como dizer com certeza quem é quem nestas relações comerciais, mas podemos destacar alguns elementos. Primeiramente, a presença feminina é um forte indício de ser a própria *loiceira* comercializando suas peças, mas pode também registrar a consumidora final, dona de casa, escolhendo suas vasilhas dentre àquelas dispostas no chão. Em ambos registros fotográficos vemos uma grande quantidade de mulheres que parecem estar juntas o que, mais uma vez, denota serem elas as *loiceiras* que confeccionaram as peças, considerando que atualmente, nas comunidades por mim pesquisadas em que há mais de uma *loiceira*, todas ficam agrupadas nos mesmos locais da feira, divididas por um pequeno espaço entre elas, tal qual hoje, comercializando juntas suas peças.

Figura 2.33: Comerciante de *loiça de barro* na feira. As setas vermelhas indicam a comercialização de *quartinhas* e *potes*. Autoria e localização desconhecidas. Data aproximada: entre 1955 e 1975. Acervo: FUNDAJ MAN128

Figura 2.34: Comercialização de *loiça de barro* na feira. Autoria e localização desconhecidas. A seta vermelha indica a negociação em andamento entre um homem segurando as vasilhas e uma mulher, aparentemente mexendo nos bolsos. Data aproximada: entre 1955 e 1975. Acervo: FUNDAJ MAN129

Figura 2.35: Comercialização de *loiça de barro* na feira. Presença feminina é marcante. As setas vermelhas indicam as *panelas*, sendo que as de boca mais constrictas (à direita), provavelmente são *potes* de pequena volumetria para transporte de água. Autoria e localização desconhecidas. Data aproximada: entre 1955 e 1975. Acervo: FUNDAJ MAN130

As imagens também elucidam a permanência das formas das vasilhas. No mestrado (AMARAL, 2012) defendi que há uma padronização da *loiça de barro* do agreste central pernambucano e, muito provavelmente, um padrão mais amplo que engloba todo o agreste e pelo menos parte do sertão nordestino, tanto no que diz respeito às técnicas empregadas, quanto às formas e nomenclaturas desta *loiça de barro*, com pequenas variações regionais. Em todas as fotografias em que aparecem exemplares de *loiça de barro* estas são simples, sem decoração¹⁶ e possuem as mesmas formas¹⁷: *panelas* (globulares, contorno infletido, boca constricta, base convexa e sem asas¹⁸), *tigelas* (elíptica, contorno simples, boca fechada, base convexa e quatro asas), *chaleiras* (esférica, com contorno infletido, boca constricta, base convexa e uma alça e um bico),

¹⁶ Exceto para as vasilhas de armazenamento e consumo de água, nas comunidades estudadas por mim desde o mestrado atualmente (AMARAL, 2012). Nestas há decoração pintada de *giz* (*barro/engobo* branco) ou tinta látex sobre *tauá* (engobo vermelho) ou diretamente sobre a *loiça*. Queiroz (2015) também identificou que *potes* no Cariri Cearense possuem decoração *arranhada* (escovada), mas como ele e as *loiceiras* e consumidores que ele entrevistou observaram, este tipo de decoração está mais relacionado a questões de performance das vasilhas, sobretudo manutenção da água fria. Para mim, além destas características de performance há também uma questão de padronização estética regional nestas diferenças entre *potes* decorados ou não.

¹⁷ Formas classificadas de acordo com a geometria, contorno e estrutura (adaptados de Shepard ([1956] 1995)).

¹⁸ Todas as imagens em que aparecem *panelas* estas não possuem asas, ao contrário da *loiça de barro* produzida hoje em dia, em que *panelas* apresentam duas asas.

cuscuzeiras (esférica + semiesférica (*panela* + *prato*), contorno composto, boca aberta, base convexa e duas asas), *alguidar* (cônica invertida, contorno simples, boca aberta e base plana), *tacho* (ou *torra-café* com forma semi-elíptica, contorno simples, boca aberta, base convexa e duas alças), *assadeira* (semi-elíptica (ou calota), contorno simples, boca aberta, base convexa e duas alças e dois apêndices/asas), *quartinhas* (ovalóide com pescoço cilíndrico afilado, contorno composto, boca constrita, base plana), *potes* (ovalóide com pescoço cilíndrico, contorno composto, boca constrita, base convexa) e *jarras* (ovalóide com pescoço cilíndrico, contorno composto, boca constrita, base plana).

Observando a **Figura 2.35** é possível perceber dois tipos similares de *panelas*, ambas globulares com boca constrita, mas uma mais constrita que a outra (à direita da imagem). Acredito que este tipo de forma seja também um *pote* para transporte de água, como aparecem em algumas xilogravuras apresentadas neste capítulo, mas que não fazem parte do repertório atual das *loiceiras* do agreste central pernambucano, nem das oficinas especializadas, como as do Alto do Moura, em Caruaru-PE. A ausência de asas ou alças me leva a crer que a função principal destas vasilhas fosse o transporte e armazenamento de água e que tal forma tenha caído em desuso com a substituição por latas (como na marchinha de carnaval “Lata d’água na cabeça/Lá vai Maria, lá vai Maria”). Prova disso é que em todos os relatos das *loiceiras* elas sempre se referem a capacidade volumétrica dos *potes* e *jarras* usando como medidas latas d’água (18 litros) e não outros *potes* ou *jarras* de seu repertório, ou capacidade em litros.

Já se pode ver ao longe
A senhora com a lata na cabeça
Equilibrando a lata vesga
Mais do que o corpo dita
O que faz e equilíbrio cego
A lata não mostra
O corpo que entorta
Pra lata ficar reta
Pra cada braço uma força
De força não geme uma nota
A lata só cerca, não leva
A água na estrada morta
E a força nunca seca
Pra água que é tão pouca
(Vanessa da Mata e Chico César. A força que nunca seca, 1999)¹⁹

¹⁹ Recomendo muito a belíssima interpretação de Maria Bethânia e Chico César.

E com a imagem do transporte de água, um uso muito comum e essencial, parto, então, para o terceiro eixo de pesquisa: os contextos de uso.

CONTEXTOS DE USO

Figura 2.36: Xilografia de J. Borges, “Fim de semana em casa de pobre” (PENTEADO, MILLS, TJABBES, 2004). Nesta cena cotidiana é possível observar uma *tigela* e uma *panela* emboçadas sobre o fogão a lenha (ao centro) e uma *jarra* (disposta no canto superior esquerdo).

Neste terceiro eixo de investigação, apresento a documentação sobre os contextos de uso da *loija de barro* no geral e de *quartinhas*, *potes* e *jarras* em específico. Embora todos os documentos apresentados abaixo façam parte de contextos de usos, estes são diversos e, na medida do possível, apresentá-los-ei dentro desta diversidade.

Voltando a questão das feiras, os registros fotográficos identificados não mostram apenas a dinâmica das relações comerciais e nas *feiras*, com a venda destes itens. Aparecem também usos da *loija* nas próprias feiras mediando interações sociais diversas. Assim, na **Figura 2.37** vemos uma mulher com uma concha servindo comida de uma *panela* de *barro* num prato (que pode ou não ser de *barro*). E na **Figura 2.38** vemos uma *panela* ou *pote* globular embaixo de um *banco* em que uma mulher está vendendo, possivelmente, charque ou carne de sol. Não há como saber a finalidade desta vasilha, mas suponho que se destinava ao armazenamento de água. Ambos registros do início da segunda

metade do século XX. Chama a atenção também, mais uma vez, a presença feminina como protagonista de várias atividades desenvolvidas nas feiras livres.

Figura 2.37: Mulher servindo comida de uma *panela* de barro. Feira São Luiz do Quintunde – AL. Autor: José Bezerra Neto. Data aproximada: entre 1955 e 1975. Acervo: FUNDAJ MAN111.

Figura 2.38: Comerciante de charque ou carne de sol em seu *banco* atendendo a um cliente com uma vasilha de *loija de barro* embaixo de seu *banco*. Autoria e localização desconhecidas. Data aproximada: entre 1955 e 1975. Acervo: FUNDAJ MAN130

O transporte de víveres, sobretudo água, também está registrado tanto na literatura, quanto em fotografias. Na **Figura 2.39** vemos num registro da década

de 80 do século XX, indígenas Pankararu, a *loiceira* Tônia e sua neta na feira do município de Tacarutu carregando a *loiça de barro* na cabeça. A menina claramente carrega um *pote* de água, que possivelmente tem um remendo de cimento na base, hábito muito comum entre as *loiceiras* e consumidores de *potes* no geral (AMARAL, 2012; ABREU E SOUZA, 2017).

Figura 2. 39: Menina transportando um *pote* (aparentemente remendado na base) sobre a cabeça e idosa com grande vasilha sobre a cabeça, em que se pode observar outras peças de *loiça de barro* dentro dela. “As louças produzidas em Tacaratu são herança da tradição dos indígenas Pankararu e até hoje são encontradas em forma de panelas, potes, tachos e outras peças de barro. Na imagem, Antônia Inês da Conceição, a 'Tônia Loiceira' e sua neta Adriana Bezerra, aos 8 anos, na feira de Tacaratu, em 1988”. In.: “A cerâmica indígena que ainda resiste pelas mãos das mulheres de Tacarutu. <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/31/album/1527780124_810341.html> Consultado em: 20/07/2018.

Praticamente todos os textos de literatura regional selecionados apresentam trechos que atestam os diversos usos da *loiça de barro*, sobretudo *potes*, *jarras* e *quartinhas*. Há muitas descrições de cenas de transporte de água dos barreiros²⁰, cacimbas²¹, rios e lagoas para as casas ou acampamentos dos sertanejos cotidianamente ou em situações de êxodo nos períodos de grandes secas. Como na **Figura 2.39** acima, mulheres são as principais protagonistas destes eventos de transporte de água. José Américo de Almeida, em *A bagaceira* (2004, p. 102) narra o trabalho de buscar água nos *potes* junto ao de lavar roupas

²⁰ Escavações no solo, como pequenas barragens, para conter a água da chuva.

²¹ Tradicionalmente buracos escavados nos leitos dos rios secos onde se acumula a água.

Em breve prazo, reboou uma vozeria que sobressaltou todo o Marzagão. Até os bichos se alvorotavam. Mulheres assustadiças arrepiavam caminho, lançando no chão os potes d'água e as trouxas de roupa. Vibravam vozes intimativas. Tolhidos de surpresa da tragédia, os trabalhadores consultavam-se com olhares pusilânimes. (Grifo meu)

A figura feminina aparece na maior parte dos textos de literatura selecionados, com a função de buscar de águas em, rios, olhos d'água e cacimbas retratadas, no geral, com *potes* sobre suas cabeças, como neste trecho do conto “Duelo”, em “Sagarana” (2001, p. 113), de João Guimarães Rosa

A paisagem era triste, e as cigarras tristíssimas, à tarde. Passavam uns porcos com as cabeças metidas em forquilhas, para não poderem varejar as cercas das roças. Passavam galinhas, cloqueando, puxando ninhadas para debaixo do marmelinho. E almas-de-gato, voando para os ramos escarlates do mulungu.

E os grotiros também passavam — mulheres de saia arregaçada, de pote à cabeça, vindas da cacimba; meninos ventrudos, brincando de tanger pedradas nos bichos ou de comer terra; e capiaus, com a enxada ou com a foice, mas muito contente si e fagueiros, num passinho requebrado, arrastando alpercatas, ou gingando, faz que ajoelha mas não ajoelha, ou ainda na andadura anserina, — assim torto, pé-de-pato, tropeçante. (Grifo meu)

E neste em “Fogo morto” (2012, p. 44), de José Lins do Rego

Do outro lado o eco respondia abafado. O mestre José Amaro tratou de botar os troços para dentro de casa. Viu a filha que chegava com um pote d'água na cabeça. A mulher tangia as galinhas para o poleiro. Uma guiné gritava como gente no terreiro. (Grifo meu).

Em “Grande Sertão: Veredas” (1994), p. 742), Guimarães Rosa, por sua vez detalha o uso de rodilhas (roscas de pano para colocar sobre a cabeça ao transportar cargas) por sobre as quais mulheres mães colocavam as bilhas ao transportar a água para suas residências

Os meninos pequenos, nuzinhos como os anjos não são, atrás das mulheres mães deles, que iam apanhar água na praia do Rio de São Francisco, com bilhas na rodilha, na cabeça, sem tempo para grandes tristezas.

Ressalto a questão da maternidade destas mulheres porque, em geral, ao retratar o trabalho de transporte de água nestes romances, os autores destacam o papel feminino de criação de filhos somado às funções domésticas, como a de transporte de água, cocção de alimentos, entre outras, isto é, a relação entre mulheres mães e seus filhos com o meio sertão e suas dificuldades na manutenção deste sistema cultural sertanejo que tem nos *potes* veículos de suas

sociabilidade e sobrevivência. É o caso do trecho de “Vidas Secas” (s.d. [1938], ano, p. 13), de Graciliano Ramos a seguir

Agora queria entender-se com Sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando os craveiros e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. (Grifo meu).

E deste trecho de “Cangaceiros”, de José Lins do Rego (2012, p. 167), que o personagem Zé Luiz lembra de uma passagem da infância, quando criança transportando água no *pote* para seu banho²² e interagindo com sua mãe: “Ele trouxe um pote do barreiro com raspa de juá. Sentiu-se imundo. A voz da mãe soprou-lhe nos ouvidos: “Vai tomar banho, Zé Luís! Vem que eu quero te catar, Zé Luís.” Pelo que observamos, o transporte de água nos *potes* não é restrito à função de hidratação, ou seja, para bebida água, mas é fundamental também na questão da higiene pessoal. As dificuldades quanto a este aspecto em períodos de seca intensa ficam também registradas em excertos como este de “o Quinze” (2012, p. 36), de Raquel de Queiroz

Vicente está sozinho? Por quê, coitado?

— Ora, as moças pegaram a falar que não aguentavam mais... Seu Vicente também achava ali muito ruim para a família... Sem banho, mandando buscar água a mais de légua de distância... Ele mesmo só ficou porque carecia dele lá, mode o gado. Mas toda semana vai no Quixadá.”

O trecho em questão é elucidativo com relação às grandes distâncias percorridas para se ter acesso a água, sem nenhuma garantia, entretanto, da potabilidade da mesma, como aparece neste outro trecho do mesmo romance (QUEIROZ, 2012, p. 29)

Em meia hora, realmente, ele chegou, com a cabaça cheia duma água salobra que arranjava a quase um quilômetro de distância.

O Josias, que era o que mais se lastimava e mais tossia, correu para o pai, tomou-lhe a vasilha da mão e colando às bordas a boca sôfrega, em sorvos lentos, deliciados, sugou a água tão esperada; mas os outros, avançando, arrebataram-lhe a cabaça.

²² Raspas de juá, ou de juazeiro possuem saponinas, cujas propriedades de formação de espuma permitem sua utilização para higiene pessoal, como combate a caspa, proteção contra piolhos e higiene bucal, por exemplo. In: <<http://www.fitoterapicos.info/juazeiro.php>> Acessado em: 10/11/2018 e <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Juazeiro>> Acessado em: 10/11/2018.

Interessante notar que além de *potes* os sertanejos se utilizavam de outros tipos de contentores de bebidas para água, como cabaças, borrachas, cuais e cornos, sobretudo para o caso de transportes de pequenas quantidades de líquidos, principalmente individuais, como em viagens e migrações. Assim, estes itens da cultura material sertaneja aparecem lado a lado dos *potes*, como nestes excertos de “Grande Sertão: Veredas” (1994, p. 79): “E, como me deu sede, eu peguei meu copo de corno lavrado, que não quebra nunca, e fomos apanhar água num poço, que ele me disse.”; de “Vidas Secas” (RAMOS, s.d. [1938], p. 54)

Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul.

Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos - os meninos à frente, conduzindo trouxas de roupa,

Sinha Vitória sob o baú de folha pintada e a cabaça de água, Fabiano atrás, de facão de rasto e faca de ponta, a cuia pendurada por uma correia amarrada ao cinturão, o aió a tiracolo, a espingarda de pederneira num ombro, o saco da matalotagem no outro.

E (RAMOS, s.d. [1938], p. 9)

Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se, lento, para não derramar a água salobra. Subiu a ladeira. A aragem morna acudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palitação nova. Sentiu um arrepio na catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas.

Chegou. Pôs a cuia no chão, escorou-a com pedras, matou a sede da família.

Em seguida acocorou-se, remexeu o aió, tirou o fuzil, acendeu as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas cavadas. Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim.

De “Canudos e outros temas” (2003, p.95), de Euclides da Cunha

O interior das casas assusta...

[...]

Quando o olhar do observador se acomoda afinal à penumbra que reina no interior, percebe uma mobília que é de todas as casas quase: um banco grande e grosseiro (uma tábua sobre quatro pés não torneados); dois ou três banquinhos; redes de *cruá*; dois ou três baús de cedro de três palmos sobre dois. É toda a mobília. Não há camas; não há mesas, de um modo geral. Pendurada à parede distingue-se a *borracha* destinada ao transporte de água. É um traste precioso nestas áridas regiões – e que, tendo, além disto, a propriedade de deixar que se opere ligeira transudação, facilita, por uma evaporação contínua, o resfriamento do líquido. A um canto um infalível par de *cacuás* (jacás) de cipó e alguns *aiós*, espécie de bolsa para caça, feita de tecido de malha de *cruá*. Os *aiós* são agora empregados pelos *jagunços* para o transporte das munições de guerra. Cada um pode conduzir até oitocentos cartuchos.

De “O Sertanejo” ([19--], p. 23), de José de Alencar os excertos “Proferindo estas palavras a sorrir, Arnaldo bebeu dois ou três goles d’água numa cabaça onde guardava sua provisão e com isso rematou o almoço”. E (ALENCAR, [19--], p. 17)

Arnaldo desaparelhara o animal que também tratou de buscar a sua guarida. Os arreios e a maca de pelego foram guardados na bifurcação dos galhos do jacarandá, enquanto o viajante encostado ao tronco fazia uma tão rápida como sóbria refeição. Compunha-se esta de uma naca de carne de vento e alguns punhados de farinha, que trazia no alforge. De postres um pedaço de rapadura, regado com água da borracha.”

E de Leandro Gomes de Barros, no cordel “Antônio Silvino. O rei dos cangaceiros” ([19--?])

Achei a borracha d’água
Matei a sede que tinha,
A carne já estava assada,
Fiz um pirão de farinha
Enchi a barriga e disse:
Deus te dê fortuna, oncinha.

Estes objetos contentores de água (diferentes das *loiças*) são registrados igualmente no interior das residências pela literatura regional, como no excerto de Suassuna (2013, p. 592), no “Romance d’a pedra do reino e o príncipe do vai e volta”, mostrando que não se restringiam aos eventos de mobilidade no e do sertão: “Lino Pedra-Verde pegou uma borracha d’água que estava em cima da mesa de cabeceira, e, molhando um lenço, começou a passá-lo na testa de Adalberto, que continuava de olhos fechados.”

Além de registrarem os diferentes recipientes de água no sertão, os excertos acima mostram também boa parte da cultura material sertaneja dos séculos XIX e XX, tanto no interior das casas (como na descrição de Euclides da Cunha), quanto nos processos de mobilidade no e do sertão, por retirantes e migrantes. A respeito de alguns dos itens citados nos trechos selecionados, as exposições no Museu do Homem do Nordeste, da Fundação Joaquim Nabuco e no Museu Cais do Sertão, ambos em Recife, apresentam alguns destes objetos além de proporem reconstruir parte deste espaço doméstico²³.

²³ Principalmente a exposição do Museu Cais do Sertão, quanto a este aspecto, através da montagem “Cozinha Sertaneja”, de 2013, por Sergio Roizenblit, no “Território do Viver na Exposição “Mundo do Sertão”.

Figura 2.40: Alguns dos objetos da cultura material sertaneja. Pode-se observar um cantil de couro (semelhante à *borracha* mencionada por Euclydes da Cunha) e uma bolsa (de lona, nomeada na exposição como *bisaco*, semelhante ao *aió* mencionado nos excertos literários), além da *panela de barro*, caneca de alumínio e facões. Museu do Homem do Nordeste – FUNDAJ.

Figura 2.41: Fogão a lenha criado na montagem de Sérgio Roizenblit, “Cozinha Sertaneja”, em 2013, no Museu Cais do Sertão. Nota-se a disposição de formas diversas de *loiça de barro* sobre o mesmo, destacando-se *panelas* e *pratos/bacias*.

Figura 2.42: *Potes d'água* de diferentes tamanhos e formas, dispostos em seus suportes, junto aos canecos de alumínio para beber a água. A esquerda, *pote* de forma mais globular, com decoração incisa no pescoço. A direita, *pote arranhado* com forma ovalóide. E abaixo ao centro *pote* ovalóide sem decoração. Montagem de Sérgio Roizenblit, “Cozinha Sertaneja”, em 2013, no Museu Cais do Sertão.

Figura 2.43: “Armário” de panelas de *alumina*, muito comum nas casas das *loiceiras* do agreste central pernambucano atualmente.

Figura 2.44: Diversidade da *loiça de barro* na cozinha sertaneja, expostas no Museu do Homem do Nordeste – FUNDAJ. Da esquerda para a direita: *tigela*, *quartinha*, *pote*, *caneca* e *quartinha*.

Figura 2.45: Diversidade da *loiça de barro* na cozinha sertaneja, expostas no Museu do Homem do Nordeste – FUNDAJ. Da esquerda para a direita acima: dois *pratos/testo* empilhados, *caldeirão*, *chaleira*, *tigela*. Abaixo: *papeiro* (frigideira), *chaleira*, *prato/texto*²⁴.

Ainda com relação ao conjunto de objetos da cultura material sertaneja, da qual fazem parte *loiças de barro*, como *panelas* e *potes*, Guimarães Rosa, em “Grande Sertão: Veredas” (1994, p. 150-151) apresenta uma espécie de inventário da mãe do personagem Riobaldo, que ele assim relata

[...] Minha mãe morreu apenas a Bigri, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. [...] De herdado, fiquei com aquelas miserinhas – miséria quase inocente – que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda e um alguidar; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores, uma fivela grande com ornados, um cobertor de baeta e minha muda de roupa. Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade dum saco.

A *loiça de barro* aparece na referência ao *pote* e à *panela* deixados para trás. Assim como no relato de Euclides da Cunha a cultura material das residências sertanejas é descrita de forma diminuta. As exposições mencionadas também apresentam o conjunto de objetos sertanejos desta mesma forma. Parece que o caráter de mobilidade destas populações, associada à períodos de escassez de água, além das questões de desigualdade social explicam, pelo menos em parte, a característica escassa dos bens materiais sertanejos²⁵.

²⁴ As formas denominadas em *itálico* correspondem à denominação êmicas para a região agreste central pernambucana, como mencionado anteriormente nesta tese, ao passo que as demais nomeei de acordo com a literatura cerâmica e regionalismos sudestinos.

²⁵ Para as relações entre mobilidade e bens sertanejos ver ABREU E SOUZA (2017).

A organização do espaço doméstico de domínio feminino e a relação entre este e a *loiça de barro*, especialmente *quartinhas*, *potes* e *jarras*, fica explícita tanto na reconstituição da “Cozinha sertaneja” do Museu Cais do Sertão, acima, como na literatura e em alguns documentos iconográficos. Como no caso da xilogravura “A vida do preguiçoso”, de J. Borges, abaixo. A figura feminina novamente aparece como única responsável pelo espaço doméstico e, por conseguinte, pela sociabilidade sertaneja, da qual *potes*, *jarras* e *quartinhas* são veículos. Única exceção a natureza exclusivamente feminina do trabalho doméstico sertanejo, embora a mulher ainda apareça nesta função, foi observada neste excerto de “Cangaceiros” (REGO, 2012, p. 39) “O homem estava com a panela de fogo e a mulher, de cabeção, lavava um pedaço de carne para a janta:”

Figura 2.46: Xilogravura “A vida do preguiçoso” de J. Borges retratando a mulher como serviçal e submissa ao homem preguiçoso. A mesma mulher oferece uma *quartinha* para o homem.

Ariano Suassuna, no “Romance d’a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta” (2013, p. 109), descreve

Dentro das regras da boa hospitalidade sertaneja, nosso quarto estava provido de lavatório de louça, quartinha d'água, copos, uma penteadeira com espelho e pentes. Assim, foi bem lavados, barbeados e limpos que comparecemos à sala para o café, que veio farto, com muito leite, cuscuz com manteiga, tapioca salgada, inhame, macaxeira, queijo de coalho e de fazenda. (Grifo meu)

A *quartinha* aparece localizada no interior do quarto, nesta única referência a este ambiente. Também aparece nos versos de João Cabral de Melo Neto, em “Morte e vida Severina” (2009, p.33) retratados aqui em uma história em quadrinhos ilustrada por Miguel Falcão, como esperança de dias melhores ao fim da jornada e decepção com a mesma. O retirante Severino narra

— Nunca esperei muita coisa,
é preciso que eu repita.
Sabia que no rosário
de cidade e de vilas,
e mesmo aqui no Recife
ao acabar minha descida,
não seria diferente
a vida de cada dia:
que sempre pás e enxadas
foices de corte e capina,
ferros de cova, estrovengas
o meu braço esperariam.
Mas que se este não mudasse
seu uso de toda vida,
esperei, devo dizer,
que ao menos aumentaria
na quartinha, a água pouca,
dentro da cuia, a farinha,
o algodãozinho da camisa,
o meu aluguel com a vida.

Figura 2.47: Versos de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto (2009, p.33) ilustrados por Miguel Falcão.

“Mas que se este não mudasse/ seu uso de toda vida,/ esperei, devo dizer, que ao menos aumentaria/ na quartinha, a água pouca,/ dentro da cuia, a farinha,/ o algodãozinho da camisa,/ ao meu aluguel com a vida.” (Grifo meu).

Potes são registrados com maior frequência na organização do espaço residencial sertanejo. Luiz Saia, arquiteto, engenheiro e chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas coordenada por Mário de Andrade, em 1938 (de fevereiro a julho), em junho de 1938 registrou na sua caderneta de campo 7, página 105, o croqui da sede da Fazenda dos Veados, em Jaicó no Piauí, destacando o *pote* colocado na cozinha, ao lado do fogão a lenha.

Figura 2.47: Caderneta CA-7 p. 105, de Luiz Saia. Descrição de interior de residência em Jaicós, no Piauí, com localização de *pote* de água no interior da cozinha. A seta vermelha indica o uso dos *potes* na cozinha. Data: 10/06/1938. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo.

O lugar dos *potes* na cozinha também ficou registrado neste excerto de “Grande Sertão: Veredas” (Rosa, 1994, p. 521)

Ali me levou para uma janela da cozinha, de lá a grande espaço se tinha vista para o morro, com seus matos. Zé Bebelo pegou o caneco, que encheu no pote d’água. Também bebi. Assim escutei: ele falava comigo, com o efeito de uma amizade.

Na página 116 da mesma caderneta, Luiz Saia posteriormente registra a presença de *potes* no interior das residências, através outro croqui. Enumerando todos os cômodos ele aponta que: “7. é a sala de jantar onde surge o póte (sic) d’água.” (**Figura 2.48**). Assim, percebe-se que este utensílio não se limita à área da cozinha, facilitando o preparo de alimentos e o próprio consumo de água, mas

também está disposto em áreas de convivência comuns, como as salas. Já a presença das *quartinhas*, que são contentores de pequena volumetria, diria que quase individuais, são adequados para espaços privados (mas não só), como os quartos, assim como vimos no excerto de Ariano Suassuna acima.

Figura 2.48: Caderneta CA-7 p. 116, de Luiz Saia. Descrição de interior de residência em Inhuma (PI), com localização de *pote* de água na sala de jantar ("7. é a sala de jantar onde surge o póte (sic) d'água."), indicado através da seta vermelha. Data: 11/06/1938. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo.

Nesses espaços mais privados aparecem também outros tipos de contentores, como a borracha citada por Euclýdes da Cunha anteriormente e neste trecho do mesmo romance de Suassuna (ano, p. 592): "Lino Pedra-Verde pegou uma borracha d'água que estava em cima da mesa de cabeceira, e, molhando um lenço, começou a passá-lo na testa de Adalberto, que continuava de olhos fechados."

Alguns dos textos de literatura regional selecionados atestam a presença dos *potes* no interior das residências sertanejas, sem, entretanto, explicitar os locais específicos em que os mesmos eram deixados. É o caso do excerto metafórico do conto "A hora e a vez de Augusto Matraga", em Sagarana (ROSA, 2001, p. 218), que, diga-se de passagem, registra igualmente as características de resfriamento da água dos *potes*

E Nhô Augusto fechou os olhos, de gastura, porque ele sabia que capiau de testa peluda, com o cabelo quase nos olhos, é uma raça de

homem capaz de guardar o passado em casa, em lugar fresco perto do *pote*, e ir buscar da rua outras raivas pequenas, tudo para ajuntar à massa-mãe do ódio grande até chegar o dia de tirar vingança.

E deste excerto de Euclides da Cunha, em “Os Sertões” ([1902], p 66), relatando o uso da água do *pote* para apagar o incêndio de um casebre durante um confronto entre Maciés e Araújo, em 1833

Isto feito, o casebre fez-se um reduto. Pelas frinchas das paredes estourava de minuto em minuto um tiro de espingarda. Os bandidos não ousaram investi-lo; mas foram de cobardia feroz. Atearam fogo à cobertura de folhas.

O efeito foi pronto. Mal podendo respirar no abrigo em chamas, Miguel Carlos resolve abandoná-lo. Derrama toda a água de um pote na direção do fundo da choupana, apagando momentaneamente as brasas e, saltando por sobre o cadáver da irmã, arroja-se, de clavina sobraçada e *parnaíba* em punho, contra o círculo assaltante. Rompe-o e afunda na caatinga...

Importante registrar que as menções quase sempre se referem a *potes*. Apenas dois excertos fazem referências a *jarras* (cuja capacidade volumétrica é maior segundo vários relatos das *loiceiras* e seus clientes). É o caso deste trecho do conto “Corpo fechado”, em Sagarana (ROSA, 2001, p. 175)

Então, eu esvaziei um jarro d'água na cabeça do cavaleiro, e depois perguntei aonde ele pretendia ir.”

E deste em “Cangaceiros” (REGO, 2012, p. 93)

— Vou voltar, Domício. Amanhã estou aqui outra vez. É preciso trazer mantimento e mudar esta água da jarra. Desde que a velha morreu que não boto os pés nesta casa.”

Acredito que a pouca quantidade de menções específicas a *jarras* e *quartinhas* se dê por uma generalização do termo *pote*, que abarcaria, assim, toda *loiça de barro* destinada ao armazenamento de água.

Voltando a questão da organização do espaço residencial sertanejo em relação à presença da *loiça de barro*, sobretudo *potes*, os registros mais interessantes da Missão de Pesquisas folclóricas são as fotografias da casa do Sr. Manuel Laurentino da Silva, mestre de Catimbó (Catimbó-Mané) e sua esposa Maria Conceição, em Itabaiana – PB, área pertencente ao semiárido nas bordas da Borborema, apontadas na página 134 da Caderneta 5 de Luiz Saia, em 05 de maio de 1938.

Com estrutura de madeira e coberta de palha de cana, com apenas duas paredes em pau a pique (ou *tapia* – taipa), sendo uma delas parcial (pela

metade)²⁶, a casa situa-se isolada numa região erma e descampada (**Figura 2.49**). Na **Figura 2.50** é possível observar o Sr. Manuel e a Sra. Maria Conceição próximos a área correspondente a possível “cozinha” da casa, considerando a cabaça (ou *pote*) pendurada próxima a cabeça do Sr. Manuel e a *loiça de barro* disposta no chão a direita (do qual só é possível observar as sombras nesta fotografia, mas que estão visíveis nas **Figura 2.51** e **Figura 2.52**). É possível observar também uma pequena lata redonda, junto à uma das vigas de madeira, atrás da Sr. Maria Conceição. Tal lata poderia ser utilizada como contentor de água, ou outros tipos de víveres, ou ainda para ferver água, como neste trecho de “O quinze” (QUEIROZ, 2012, p. 27)

Debaixo de um juazeiro grande, todo um bando de retirantes se arranchara: uma velha, dois homens, uma mulher nova, algumas crianças.

O sol, no céu, marcava onze horas. Quando Chico Bento, com seu grupo, apontou na estrada, os homens esfolavam uma rês e as mulheres faziam ferver uma lata de querosene cheia de água, abanando o fogo com um chapéu de palha muito sujo e remendado.

Em toda a extensão da vista, nem uma outra árvore surgia. Só aquele velho juazeiro, devastado e espinhento, verdejava a copa hospitaleira na desolação cor de cinza da paisagem

Figura 2.49: Casa do Sr. Manuel Laurentino da Silva, mestre de Catimbó, e Sra. Maria Conceição. Data: 05/05/1938. Foto: Luiz Saia. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo. MPF_0263.

Figura 2.50: Sr. Manuel Laurentino da Silva e Sra. Maria Conceição no interior de sua residência. Nota-se a ausência de paredes, exceto pelo pau a pique ao fundo e parte da lateral, bem como cabaça (ou *pote*) pendurada e uma pequena lata redonda no chão (sinalizados pela seta vermelha). Data:

²⁶ É possível também que a casa não estivesse acabada. De qualquer forma, é interessante notar que do ponto de vista arqueológico os vestígios materiais de residências com estas características são mínimos, quando não inexistentes. No máximo um montículo de barro da taipa e alguns fragmentos cerâmicos esparsos.

05/05/1938. Foto: Luiz Saia. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo. MPF_0261.

As imagens atestam a reduzida quantidade de bens materiais, como procurei demonstrar ao destacar os excertos de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa citados anteriormente. Nas **Figura 2.51** e **Figura 2.52** é possível ver provavelmente todo o conjunto de objetos da tralha doméstica, a maioria deles *loijas de barro*. Também vemos um aglomerado de feixes de madeira, que infiro se tratar de algum tipo de fogueira, considerando também que há dois objetos acima deste feixe (com baixa definição da imagem), um globular e um elíptico, que deduzo serem também uma *panela* e uma *tigela* (talvez acima de algum tipo de trempe não visível). Muito provavelmente toda esta área lateral da casa devia ser utilizada como um tipo de cozinha. Há ainda um cesto de palha (caçuá, talvez) dependurado numa viga de madeira logo na entrada da casa. E uma cadeira e um banco, como descrito por Euclides da Cunha mais acima.

Figura 2.51: Vista geral da casa do Sr. Manuel Laurentino e da Sr. Maria Conceição. Na lateral da casa é possível observar provavelmente todo o conjunto de objetos utilitários do casal. Data: 05/05/1938. Foto: Luiz Saia. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo. MPF_0260.

Figura 2.52: Vista frontal da casa do Sr. Manuel Laurentino e Sra. Maria Conceição, onde se vê o cesto de palha dependurado na viga e o conjunto de *loiça de barro* disposto no chão, numa área de provável cozinha. Data: 05/05/1938. Foto: Luiz Saia. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo. MPF_0262.

É possível imaginar parte do dia-a-dia do casal nesta casa ao lermos trechos de *Vidas Secas* (RAMOS, s.d. [1938], p.21-22) como este em destaque sobre as atividades domésticas de Sinhá Vitória

Aproximou-se do canto onde o pote se erguia numa forquilha de três pontas, bebeu um caneco de água. Água salobra.

- Iche!

Isto lhe sugeriu duas imagens quase simultâneas, que se confundiram e neutralizaram: panelas e bebedouros. Encostou o fura-bolos à testa, indecisa. Em que estava pensando? Olhou o chão, concentrada, procurando recordar-se, viu os pés chatos, largos, os dedos separados. De repente as duas idéias voltaram: o bebedouro secava, a panela não tinha sido temperada.

Foi levantar o testro, recebeu na cara vermelha uma baforada de vapor. Não é que ia deixando a comida esturrar? Pôs água nela e remexeu-a com a quenga preta de coco. Em seguida provou o caldo. Insosso, nem parecia bóia de cristão. Chegou- se ao jirau onde se guardavam cumbucos e mantas de carne, abriu a mochila de sal, tirou um punhado, jogou-o na panela.

Agora pensava no bebedouro, onde havia um líquido escuro que bicho enjeitava. Só tinha medo da seca.”

[...]

Lembrou-se da casa velha onde morava, da cozinha, da panela que chiava na trempe de pedras. Sinhá Vitória punha sal na comida. Abriu os alforjes novamente: a trouxa de sal não se tinha perdido. Bem. Sinhá Vitória provava o caldo na quenga de coco. (p. 21-22)

O trecho em questão dá pistas de que está correta a hipótese do feixe de lenha junto à algum tipo de trempe se tratar da área da cozinha da casa, bem como do objeto próximo a cabeça do Sr. Manuel na **Figura 2.50** serem realmente uma cabaça ou *pote* pendurados.

Voltando aos registros fotográficos de Luiz Saia na Missão de Pesquisas Folclóricas, ampliando as imagens das fotografias acima é possível observar melhor o conjunto de artefatos e identificar mais claramente cada tipo de *loija de barro*, como destaquei nas **Figuras 2.53** e **Figura 2.54**. Observando ambas imagens da esquerda para a direita temos os seguintes tipos: *panela*, *alguidar* (ou *tacho*), *alguidar* (com outros objetos dentro – aparentemente pratos ou outro tipo de louça), *pote*, *alguidar* sobre o *pote* (tampando-o), *bacia* (ou *alguidar*), feixe de lenha e possíveis *panelas* e *tigelas* sobre ele.

Figura 2.53: Ampliação da fotografia da lateral da casa do Sr. Manuel Laurentino e Sra. Maria Coceição, em que se observa o conjunto de objetos da tralha doméstica. Da esquerda para a direita: *panela*, *alguidar* (ou *tacho*), *alguidar* (com outros objetos dentro – aparentemente pratos ou outro tipo de louça), *pote*, *alguidar* sobre o *pote*, *bacia* (ou *alguidar*), feixe de lenha e possíveis *panelas* e *tigelas* sobre ele. Data: 05/05/1938. Foto: Luiz Saia. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo. MPF_0260.

Figura 2.54: Ampliação da fotografia da lateral da casa do Sr. Manuel Laurentino e Sra. Maria Coceição, em que se observa o conjunto de objetos da tralha doméstica. Da esquerda para a direita e de baixo para cima: *panela*, *alguidar* (ou *tacho*), *pote*, *alguidar* sobre o *pote*, *alguidar* (com outros objetos dentro – aparentemente pratos ou outro tipo de louça), feixe de lenha e possíveis *panelas* e *tigelas* sobre ele. Data: 05/05/1938. Foto: Luiz Saia. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo. MPF_0262.

Considerando ainda a possível cabaça ou *pote* pendurados, além das *loijas de barro* dispostas no piso lateral da casa, vemos que a quantidade de contentores de líquidos é igualmente restrita, assim como seus bens materiais de forma geral e a própria configuração da casa (sem paredes). Assim, os relatos e excertos literários que apresentam o cotidiano dos sertanejos pobres citados ao longo deste capítulo são muito coerentes com estas fotografias de Luiz Saia, corroborando o que aponte anteriormente, sobre a característica reduzida destes bens sertanejos estarem associadas aos períodos de escassez de água e mobilidade destas populações.

Na caderneta de campo 5, Luiz Saia faz um levantamento dos nomes de algumas técnicas construtivas e de objetos no interior de uma residência (rural ou caiçara, não há clareza na caderneta) na Penha (provavelmente Paraíba). Entre os objetos ele desenha e nomeia itens de *loija de barro*, como puco de barro (chamado de *chaleira* pelas *loiceiras* do agreste pernambucano atualmente) e outros destinados ao consumo de água, como quenga de coco, urupema e cuia de cabaça, na página 118.

Imagem 2.55: Caderneta CA-5 pg 118, de Luiz Saia. Descrição de objetos relacionados ao consumo e armazenamento de água. De baixo para cima: quenga de coco, urupema ou rupema, puco de barro, cuia de cabaça. Data: 28/04/1938. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo.

E na página 119 Saia apresenta o desenho de um *pote* com tampa e um pequeno “coco de tirá (sic) água” presos numa forquilha que ele chama de cantareira de sucupira, junto a mais uma planta de residência. Assim como no trecho destacado logo acima, de Sinhá Vitória consumindo água do pote preso alto na forquilha de três pontos, neste desenho de Saia o *pote* ficaria igualmente suspenso. Raquel de Queiroz, em “O Quinze” (2012, p. 54), também faz menção a este tipo de arranjo com os *potes*

Defronte à janela do quarto de Conceição, uma forquilha onde sempre havia uma panela de barro com um craveiro, se espetava sozinha, sem planta e sem panela, estendendo para o ar os três braços vazios.”

Interessante notar também a menção a tampa do pote, uma vez que dificilmente este é um elemento mencionado na literatura e no repertório de formas atuais utilizam-se *pratos* ou *testos* (tipo de prato semelhante a uma cumbuca elíptica) para esta finalidade. Nas fotografias de Saia da casa do Sr. Manuel Laurentino, o *pote* estava tampado com um *alguidar*. Talvez este seja um elemento já extinto do repertório de formas das *loiceiras*, assim como atualmente está-se extinguindo *alguidares*.

Imagem 2.56: Caderneta CA-5 pg 119, de Luiz Saia. Descrição de *pote* preso em “cantareira de sucupira” (forquilha). Data: 28/04/1938. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo

A Missão registra também outros usos interessantes para os *potes*, como a colocação dos mesmos junto as calhas das residências para coletar a água da chuva. A este respeito, em 09 de maio de 1938, Luiz Saia faz um longo registro

sobre a arquitetura popular em Areia – PB, em sua Caderneta 6. E nas páginas 23 a 25 desenha este tipo de arranjo com os *potes* e pondera

Outra coisa que se verifica sistematicamente na arquitetura desta zona, mesmo e sobretudo na urbana, é um encanamento para usar a água da chuva que cái (sic) nos telhados das casas cobertas com telha. A calha é colocada inclinadamente na beira destes telhados de maneira que a água (sic) escorrendo, vai parar numa tina ou recipiente de barro colocado em posição conveniente no chão, na posição do fim da calha na sua parte mais baixa.

Às vezes isso é encontrado de tal maneira bem arranjado e tão tecnicamente definitivo que nota-se ser uma necessidade perfeitamente definitiva na zona onde a água e (sic) uma falta sempre problematica (sic). Em certas casas, por exemplo, se encontra um encanamento soldado na calha. Em outras, como a do nosso chôfer (sic) João Gomes de Brito em Itabaiana, um verdadeiro sistema hidráulico (sic) é inventado na casa, com depósito permanente de concreto armado, etc. com chuveiros e muitas torneiras.

Este “depósito permanente de concreto” mencionado por Saia parece corresponder as atuais cisternas, comuns em toda área do semiárido. Devo observar ainda que Rafael de Abreu e Souza (2017, p. 169) em seu trabalho de doutorado também apontou a colocação de *potes* nas calhas para coleta de água das chuvas em várias regiões do semiárido nordestino, e que para ele, junto com barragens, caldeirões e cacimbas, fazem parte de um “‘sistema de objetos’ que materializa o engajamento com o território e que permite a mobilidade residencial, o estabelecimento das ‘casas de roça’ [...], dos pequenos roçados e das áreas de caça”.

Imagem 2.57: Caderneta CA-6 p. 24. Desenho de *potes* colocados na beirada das calhas para recolher a água da chuva. Autor: Luiz Saia. Data: 09/05/1938. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo

Além de registrarem a colocação de *potes* nas calhas, há registros indiretos de *potes* e outras formas da *loça de barro* dispostos nos quintais de algumas casas. É o caso da **Figura 2.58**, em que ao fotografar uma Roda de Coco de frente a uma casa rural em Itabaiana – PB, em 03 de maio 1938, Luiz Saia retratou também *panelas* e *potes* dispostos na lateral da casa. As peças poderiam tanto estar abandonadas, quanto reservadas/guardadas ou destinadas à coleta de água.

Figura 2.58: Casa em Itabaiana com alguns itens de *loça de barro* dispostos na lateral da casa (indicados pela seta vermelha). Data: 03/05/1938. Foto: Luiz Saia. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo. MPF_0226

Finalmente, um uso comum da *loça de barro* registrado tanto pela Missão de Pesquisas Folclóricas, quanto por fotografias do acervo da Fundação Joaquim Nabuco é o religioso, de cultos de matriz africana, principalmente *quartinhas* e *alguidares*.

Na Fundação Joaquim Nabuco identifiquei uma fotografia com datação aproximada entre 1955 e 1975, com autoria desconhecida, de um altar no Candomblé em que aparecem duas *quartinhas*.

Figura 2.59: *Quartinhas* e outros objetos rituais dispostos em altar no Candomblé. Peças sinalizadas com a seta vermelha. Autoria e localização desconhecidas. Data aproximada: entre 1955 e 1975. Acervo: FUNDAJ MAN398.

Já na Missão de Pesquisas Folclóricas há uma série de registros fotográficos de cultos de matriz africana e de apreensões de Xangôs pela polícia de Recife, fruto da intolerância religiosa institucionalizada da década de 30 de século XX. A **Figura 2.60** revela um pouco do material apreendido em março de 1938: centenas de *quartinhas*, *potes* e *alguidares*. A equipe na Missão conseguiu que parte deste material fosse doado para eles e hoje estas peças integram o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas no Centro Cultural São Paulo, da Prefeitura de São Paulo.

Figura 2.60: Objetos apreendidos em Xangô pela polícia de Recife. Observam-se muitas *quartinhas*, alguns *potes* e *alguidares*. Data: março/1938. Foto: Luiz Saia. Acervo: Missão de Pesquisas Folclóricas – Centro Cultural São Paulo – Prefeitura do Município de São Paulo. MPF_0226

Juriti, xexéu, nambu
 Aves do céu do Sertão
 Cutia, peba, tatu
 Os que vivem pelo chão
 Do riquíssimo celeiro
 Desse solo brasileiro
 Que alguém fala sem saber
 Que só há dor, sofrimento
 Porque nunca ouviu o vento
 Soprando no muçambê
 (Abdias Campos. O sertão de Alma Lavada)

Os diversos documentos analisados no decorrer deste capítulo tinham como objetivo apresentar a permanência da *loiça de barro* no cotidiano doméstico desde o século XIX até os dias atuais. Ao dividir os mesmos em três eixos de investigação, a saber produção, comercialização e contextos de uso, demonstrei em que medida a *loiça*, especialmente *potes*, *jarras* e *quartinhas* está imbricada em todo tecido social sertanejo. Mesmo constatando a quantidade diminuta dos bens materiais sertanejos, *potes* sempre estiveram presentes como meio de sociabilidade entre o sertão e o sertanejo. Resistiram ao tempo, assim como o sertanejo existe e resiste à seca, à fome e à opressão da desigualdade.

CAPÍTULO 3

LOICEIRAS E POTES: CONHECIMENTO, MUDANÇA E MEMÓRIA

Figura 3.1: A *loiceira* Moça colocando a *boca* no *pote*.

Neste terceiro capítulo da tese apresento a relação entre as *loiceiras* e seus *potes*, explorando sua materialidade dentro dos aspectos do conhecimento do saber fazer *loiça de barro*, das mudanças e permanências no uso e produção de *potes* e demais itens de *loiça de barro*, e da reflexão sobre políticas públicas de preservação deste patrimônio cultural imaterial.

Dividi este capítulo em três subcapítulos. No primeiro, ***Potes, quartinhas e jarras – conhecimento e saber fazer***, apresento pormenorizadamente as etapas de processos de produção de *potes*, *quartinhas* e *jarras* em Belo Jardim, e, como contraponto, em Altinho e Bezerros. No segundo subcapítulo, ***Uma etnografia da mudança e da resistência***, me dedico a analisar as mudanças na produção e uso da *loiça de barro*, no geral, e a permanência de *potes* no cotidiano doméstico sertanejo, em específico, a partir dos dados etnográficos, defendendo o argumento da permanência desta materialidade como forma de resistência em sua relação com uma memória afetiva.

Por fim, no terceiro subcapítulo, ***Potes e políticas públicas para o patrimônio cultural*** discuto necessidade de salvaguardar o conhecimento *loiceiro* a luz da aplicabilidade de algumas ferramentas de salvaguarda ao patrimônio cultural imaterial brasileiro.

POTES, QUARTINHAS E JARRAS – CONHECIMENTO E SABER-FAZER

Figura 3.2: “Artesão queimando peça”, de Heleno Rodrigues, de Caruaru, exposta a venda no Centro de Artesanato de Pernambuco, no Marco Zero, em Recife. 2015.

Neste subcapítulo, apresento os processos tecnológicos envolvidos na manufatura da *loiça de barro* destinada ao armazenamento de água, principalmente dos *potes*¹, em três comunidades do agreste central pernambucano², a saber, Belo Jardim, Altinho e Bezerros, com enfoque na produção em Belo Jardim³. Antes, porém, de partir para a análise nestas comunidades farei um breve histórico de como cheguei até elas⁴ e do trabalho que desenvolvi desde então.

Meus primeiros encontros com as *loiceiras*, desde o período seco do verão local em 2009, se deram nas feiras livres dos municípios em que as mesmas residem e/ou comercializam a *loiça de barro*, o espaço de socialização dos sertanejos, por excelência. Percorri as feiras de dez municípios do agreste central pernambucano em busca das *loiceiras* (Agrestina, Altinho, Bezerros, Belo

¹ Adoto aqui *pote* tanto como uma generalização para todas as formas da *loiça de barro* relacionadas ao armazenamento de água, quanto por selecionar este tipo de forma para fazer a descrição dos processos de manufatura das mesmas, considerando suas similaridade e a pouca variação.

² Agência Estadual de Planejamento e Pesquisa de Pernambuco (CONDEPE FIDEM). In: <http://200.238.107.167/web/condepeFidem/municipios_ac>

³ A seleção destas comunidades se deu por terem concordado com o desenvolvimento da pesquisa na etapa de campo empreendida em 2014.

⁴ Na introdução desta tese apresento de forma mais pormenorizada os caminhos que me levaram a escolha destas comunidades e de focar *potes*, *jarras* e *quartinhas* neste trabalho.

Jardim, Brejo da Madre de Deus, Cachoeirinha, Caruaru, Riacho das Almas, São Caitano e Tacaimbó), selecionando-os a partir da delimitação da área geográfica de pesquisa de meu mestrado, tendo como centro os sítios arqueológicos históricos Tacaimbó 1 e Tacaimbó 2, cujos fragmentos de *loça de barro* identificados nas escavações eram similares à *loça de barro* produzida atualmente na região e que, a partir da pesquisa, provei haver continuidade formal e tecnológica entre eles (AMARAL, 2012).

Figura 3.3: Conjunto de *loça de barro* exposto na feira livre de Belo Jardim. (2015)

Figura 3.4: Peças expostas na feira livre de Agrestina. Nota-se as *jarras* e *potes* (além das *quartinhas* e *caqueiras*) provenientes do Alto do Moura, revendidas pela *loiceira* Léo e pela *loiceira* Fofa. (2015).

Figura 3.5: Feira livre de Altinho. No primeiro plano a *loça de barro* de Dona Fofa. Ao fundo peças de Dona Léo dispostas no *banco* e no chão (no *banco* Léo expõe as peças provenientes de grandes oficinas de Caruaru e no chão as suas peças junto aos *potes* torneados das mesmas oficinas). (2015)

Figura 3.6: Feira livre de Bezerros. A *loiceira* Dona Mariquinha guarda as peças no carro de mão ao deixar a feira. É possível observar um *pote* e uma *jarra* atrás dela, feitas manualmente ao contrário das demais peças torneadas (incluindo *quartinhas* e *panelas*) (AMARAL, 2012). (2015).

Nestas feiras identifiquei que a comercialização da *loça* era realizada ora por atravessadores (que adquiriam as peças das próprias *loiceiras* ou de outros atravessadores), ora pelas próprias *loiceiras*. E que a produção da *loça de barro* se concentrava em alguns municípios, nos sítios (bairros rurais), ao passo que

em outros havia desaparecido. Mesmo quando a comercialização era realizada por atravessadores tentei identificar a *loiceira* que produziu a peça e o município em que ela residia para entrar contato. Identifiquei que a produção se concentrava, então, nos municípios de Altinho (sítios Mocó, Espinho Branco e Gameleiro), Belo Jardim (sítio Rodrigues), Bezerros (sítio Fazendinha), Brejo da Madre de Deus (sítio Arara, bairro São Domingos e bairro Fazenda Nova – os dois últimos não abordados na pesquisa), Caruaru (bairro Alto do Moura e sítio Alecrim) e Riacho das Almas (sítio Jurema).

Figura 3.7: Localização das comunidades estudadas. Mapa: Sérgio Silveira.

A partir da identificação e estabelecimento de contato inicial com as *loiceiras* em cada uma destas feiras livres dos municípios citados acima, registrei a dinâmica da negociação das peças nas feiras, bem como acordei o acompanhamento de todas as etapas dos processos produtivos (escolhas de matérias-primas e locais de coleta, etapas de elaboração, tempo e locais de secagem, instrumentos, queima, locais de armazenamento, quantidade produzida, divisão de trabalho, gênero, idade e grau de parentesco de pessoas envolvidas na produção) além de registrar as denominações êmicas de cada etapa do processo e de cada forma produzida.

Selecionei apenas uma *loiceira* de cada comunidade e acompanhei todas as etapas de seu trabalho, admitindo que todas *loiceiras* daquela comunidade partilham do mesmo tipo de conhecimento, através da aprendizagem e interação social, constituindo-se numa “população de ceramistas” (*population of potters*) (ARNOLD, 1993, p. 10-11) e, destarte, há algum tipo de similaridade e de padronização entre as peças produzidas por diferentes *loiceiras*. Acompanhei também, assistemáticamente, outras *loiceiras* de uma mesma comunidade quando as *loiceiras* selecionadas estavam desempenhando outras atividades domésticas⁵.

Com um volume considerável de dados desta primeira etapa de campo optei por apresentar no mestrado (AMARAL, 2012) a cadeia operatória da manufatura da *loiça de barro* detalhadamente apenas para a produzida em Altinho, de uma única *loiceira* (Dona Lêo). Para as demais comunidades apresentei a produção pontualmente, como contraponto a produção em Altinho, procurando registrar as similaridades e diferenças entre elas, fossem estas em termos formais, tecnológicos ou êmicos. A escolha de Altinho se deu pela quantidade de *loiceiras* produzindo na região (cerca de dez *loiceiras*), bem como pelo alcance geográfico de suas peças (encontradas no próprio município e em Agrestina, Caruaru, Ibirajuba e Cupira, em Pernambuco e em Xexéu, em Alagoas).

Para esta tese, o critério de escolha das comunidades, bem como da *loiceira* foi similar. Primeiramente selecionei apenas os locais em que há produção específica de *potes*, *jarras* e *quartinhas*. De acordo com as *loiceiras*, este tipo de *loiça de barro* requer um conhecimento técnico maior, pois são mais trabalhosas e demandam mais tempo e disposição física em sua elaboração. Destarte, raras são as *loiceiras* que dominam a técnica e ainda produzem manualmente estes utensílios. Tanto é que a maior parte delas possuem *potes* fabricados em torno por grandes oficinas, como as de Caruaru⁶. As comunidades que preservaram a produção de *potes* são as de Altinho, Belo Jardim e Bezerros.

⁵ Esta dedicação, feminina, parcial ao trabalho com o *barro* caracteriza uma produção do tipo “negócio doméstico” (*household industry*) (ARNOLD III, 1991, p. 92-95).

⁶ Algumas ainda comercializam nas feiras, junto com suas peças, esses tipos de utensílios torneados, como é o caso de Dona Lêo, em Altinho, que leva para a feira suas peças, incluindo *potes*, junto à peças das grandes oficinas do Alto do Moura, em Caruaru, como *potes*, *quartinhas*, *jarras*, *miaeiros*, *bonecos*, entre outros.

Em Caruaru há a produção de *potes*, *jarras* e *quartinhas* em oficinas no Alto do Moura, especialistas na fabricação dos *potes*, mas as peças são todas produzidas em tornos e o trabalho é predominantemente masculino⁷. Por esta razão, embora eu tenha acompanhado o trabalho nestas oficinas produtoras de *potes* (Oficina de Zé Careca) optei por não apresentá-lo nesta tese mantendo apenas as vasilhas de produção manual.

Figura 3.8: Sr. José Vicente (Galego do Pote) na Oficina de Zé Careca “fechando o rolo e a tampa do *pote*” (emendando a parte superior e a parte inferior). Alto do Moura, Caruaru, (2015).

Figura 3.9: Trabalho na Oficina de Zé Careca. Alto do Moura, Caruaru (2015).

Assim como Altinho, Belo Jardim possui uma grande quantidade de *loiceiras* (cerca de dezenove no sítio Rodrigues⁸) e as peças são comercializadas numa ampla área geográfica (Belo Jardim, Sanharó, Pesqueira, Lajedo, São Bento do Uma e Caruaru). Além disso, em Belo Jardim posso dizer que há certa especialização. Como todas as *loiceiras* vendem a duas *ex-loiceiras* que agora se dedicam apenas à comercialização, isto é, compram toda a produção das *loiceiras* e as levam para as feiras para revendê-las, estas senhoras determinam, de certo modo, a produção de cada *loiceira* da comunidade. Desta forma, a pedido delas, há *loiceiras* que só produzem *panelas* e *tigelas* (utensílios para cocção), ao passo que há àquelas que se dedicam apenas à produção dos *potes* (utensílios para armazenar água), atendendo, assim, à demanda das vendedoras.

⁷ Apenas a esposa de Zé Careca participa da produção, mas com atividades acessórias, como retirar peças do forno, colocar e retirar do local de secagem, entre outras.

⁸ Segundo a *loiceira* Neguinha, em 2009 havia aproximadamente 40 *loiceiras* na comunidade, mas a maioria não faz mais, ou por questões de saúde, ou porque se aposentou e deixou de depender do trabalho com o *barro*.

Durante o mestrado, na minha primeira etapa de campo em 2009, acompanhei apenas a produção de *panelas* das *loiceiras* Rosinha e Leide (sítio Rodrigues de baixo) e fiz alguns registros da produção de outras *loiceiras*, tanto de *panelas* quanto de *potes*. Já na etapa de campo de 2015, para este doutorado, e por conhecer a maioria das *loiceiras*, registrei apenas a produção das irmãs *loiceiras* Moça e Celina que se dedicam exclusivamente à produção de *potes* e *jarras*.

Vale destacar que nenhuma das *loiceiras*, em nenhuma das comunidades produz *quartinhas* atualmente. Em 2009 registrei apenas a avó da *loiceira* Joselina, Dona Edite, que fazia *quartinhas* como forma de passar o tempo. Em Bezerros, cuja produção também está organizada em duas oficinas (no torno e com trabalho majoritariamente masculino) e com uma *loiceira* e um *loiceiro* isoladamente, *quartinhas* são produzidas apenas pelas oficinas, nos tornos. Boa parte das *quartinhas* comercializadas nas feiras livres dos municípios visitados tem características torneadas e são produzidas nas oficinas do Alto do Moura, em Caruaru, ou nas de Bezerros. Interessante notar também que segundo informação de Seu Zezinho, em Bezerros, a produção de *quartinhas* é mais intensa na época do feriado de “finados” (02 de novembro), porque as pessoas procuram por este utensílio para colocar nas campas, nos cemitérios. No **Capítulo 2** registrei que o uso religioso (em cultos de matriz africana) era comum já na primeira metade do século XX. De qualquer forma, a facilidade e a rapidez da produção torneada, junto com as dificuldades técnicas e a necessidade de extrema habilidade para a produção manual, parecem ter influenciado no paulatino abandono deste tipo de produção pelas *loiceiras*, cuja demanda foi substituída pelas peças torneadas provenientes das oficinas.

Figura 3.10: Dona Edite com suas *quartinhas* e *potes* a serem *burnidos*. (2009).

Figura 3.11: Dona Edite *burnindo* uma *quartinha* produzida manualmente. (2009).

Sendo assim, apresentarei a cadeia operatória da produção de *potes* e *jarras* em Belo Jardim e, posteriormente, apresento alguns contrapontos com a produção em Altinho e Bezerros.

Antes de partir para a exposição da cadeia operatória, devo dizer que estou utilizando este conceito como formulado por Lemonnier (1992) ao expandir a definição inicial de Leroi-Gourhan (1983 [1964-65]). Lemonnier define cadeia operatória como a série de operações envolvidas na transformação de qualquer matéria-prima por seres humanos, o que envolve seleção das matérias-primas, instrumentos utilizados e suas formas de uso, gestos sequenciais e estágios sucessivos de transformação, condições climáticas, locais de atuação, tempo e duração das transformações, pessoas envolvidas, assim como seus gêneros, idades, prescrições, enunciações, entre outros (LEMONNIER, 1992, p. 26). Considerando ainda que o comportamento cultural humano se constitui como uma série de escolhas (ARNOLD, 1993, p. 72), procuro descrever as cadeias operatórias como sequências de escolhas das *loiceiras* durante a manufatura dos *potes* e *jarras*, evidenciando de que forma estas escolhas se expressam nos seus *potes*.

Assim como fiz no mestrado, optei por apresentar as etapas do processo produtivo e a descrição das cadeias operatórias envolvidas na manufatura de *potes* e *jarras*, a partir das categorias êmicas das próprias *loiceiras*, isto é, de suas definições e discursos para cada etapa e processo em seus momentos de enunciação incluindo, assim, suas próprias perspectivas, detentoras que são desta tecnociência⁹ e tornando o texto mais polifônico e multivocal.

⁹ Uso aqui tecnociência a partir da definição de Schiffer e Skibo (1995, p. 230-249) como “princípios subjacentes às operações tecnológicas que explicam por que determinadas receitas de ação conduzem ao produto desejado e por que este produto realiza determinadas funções, tendo em vista que todo conhecimento tecnológico possui bases científicas, pois é através da experimentação, da tentativa e erro, que os artesãos solucionam problemas práticos imediatos e criam conhecimento científico básico, dentro de cada contexto tecnológico” (AMARAL, 2012, p. 114).

OS POTES DE BELO JARDIM – SÍTIO RODRIGUES

Figura 3.12: Quintal da *loiceira* Cida, em que se pode ver o forno à esquerda e ao fundo e as jarras à direita, em primeiro plano. (2009).

Belo Jardim situa-se no Planalto da Borborema, na bacia hidrográfica do Rio Ipojuca, a uma altitude de 608 m. Possui clima semiárido e vegetação de floresta subcaducifólia. Pertence a região de desenvolvimento do Agreste Central Pernambucano, microrregião do Vale do Ipojuca. Com área de 647,696 km², limita-se ao norte com Jataúba e Brejo da Madre de Deus, ao sul com São Bento do Una e Sanharó, à leste com Tacaimbó e à oeste com Pesqueira. Da população de 75.986 pessoas (segundo senso de 2017), pouco mais de 14.000 residem na área rural, nos sítios (segundo Censo de 2010) (CONDEPE FIDEM, Acesso em: 01 nov. 2018).

As *loiceiras* de Belo Jardim residem majoritariamente no sítio Rodrigues. Algumas residem na Água Fria (mudam-se entre os dois sítios com frequência), mas não acompanhei o trabalho destas. Localmente, os moradores dividem o sítio Rodrigues em duas áreas: Rodrigues de Cima e Rodrigues de Baixo. Ambos concentram muitas *loiceiras*, que possuem alguma relação de parentesco. Na verdade, estas relações de parentesco unem os dois sítios de certa forma, muito embora haja alguns conflitos internos motivados, em sua maioria, por interferências externas (principalmente governamentais e políticos locais).

Figura 3.13: Croqui da comunidade do sítio Rodrigues, com localização da casa das *loiceiras* pesquisadas e dos *buracos de barro*. Desenho: Sérgio Silveira.

Uma das interferências de que tenho ciência ocorreu após a criação de um programa de incentivo ao artesanato local, há pouco mais de dez anos. A Prefeitura local criou o Centro de Artesanato Tareco e Mariola e há pouco mais de dez anos contratou artistas plásticos de fora para “ensinar” às *loiceiras* “sua identidade”¹⁰. Sugeriram, então, Prefeitura e artistas plásticos (que consideravam a *loiça de barro* com pouco valor monetário, estético e cultural¹¹), que as *loiceiras* comesçassem a produzir outros tipos de peças, especialmente figurativas. As *loiceiras* que aderiram ao programa começaram a produzir bichos, cabeças e imagens sacras, por inspiração própria, e começaram a comercializar suas peças no Tareco e Mariola, depois para comerciantes do Recife e de todo o Brasil. Além disso, algumas delas passaram a ser reconhecidas como Mestres e seus trabalhos passaram a figurar em eventos como a Fenearte¹². É o caso

¹⁰ Palavras das autoridades locais à época de minha primeira etapa de campo, em 2009.

¹¹ Segundo informação das *loiceiras* do Rodrigues estas autoridades foram explícitas nestas considerações. E também o foram comigo, ao qualificar as peças como “toscas”, “rústicas”, “sem valor”, “ninguém quer comprar”.

¹² FENAERTE é uma feira nacional de artesanato, considerada a maior feira na América Latina. É realizada em Pernambuco há 19 anos. No site do evento é possível ver a seguinte definição: “A Fenearte, juntamente com o Centro de Artesanato de Pernambuco, entre outras iniciativas do

das *loiceiras* Cida e Neguinha, que há alguns anos figuram como mestres neste evento anual¹³. O fato é que estas *loiceiras* passaram a ter auxílio financeiro do poder público (por exemplo para o transporte das peças, ou com a compra garantida de sua produção), ao passo que as demais foram completamente esquecidas. Isto criou uma cisão muito grande dentro da comunidade e das famílias. Mesmo quando não havia recursos públicos envolvidos, a participação das *loiceiras* nestes tipos de eventos, a chegada de compradores de todo o Brasil, entre outros fatores, criou alguma animosidade dentro da comunidade. Minha primeira etapa de campo se deu dentro desse clima de desconfiança, como alguém de fora, eu tive pouquíssimo contato com as *loiceiras* que não integravam o projeto (ou que já tinham integrado e abandonado). Já na minha última etapa, em 2015, o clima estava menos acirrado e algumas permitiram uma aproximação maior.

Todas as *loiceiras* que aderiram ao programa mencionam também que, embora tenham recebido este auxílio, conquistaram muitos clientes depois por

Governo do Estado, tem como objetivo valorizar e difundir os saberes tradicionais, estimular o potencial de crescimento dos artesãos e artesãs, funcionando como importante elemento estruturador da Cadeia Produtiva do artesanato local.” In: < <http://www.fenearte.pe.gov.br/>>. Acessado em 10/09/2018.

¹³ Anualmente a organização da Feira seleciona alguns artesãos considerados mestres pelo Programa Artesanato Pernambucano e os coloca em uma área especial, chamada de alameda dos mestres. No site da Fenearte Neguinha e Cida figuram entre os mestres. Sobre Neguinha apresentam: “‘Eu fiz uma panelinha bem miudinha e mandei pra Recife. Quando chegou no Recife, ela [...] vendeu por dez reais, aí eu fiquei enlouquecida. Foi aí que eu comecei a tomar gosto pelo trabalho e acreditar nele.’ Hoje, ela faz santos católicos, como São Francisco, Frei Damião e Nossa Senhora Aparecida, como também peças utilitárias e decorativas, entre elas travessas e galinhas. Uma peça que ela gosta muito de fazer é o tamanduá. ‘Comecei a fazer o tamanduá porque na minha época de criança a gente não tinha nada pra brincar. Nossa brincadeira era carregar barro na cabeça’. Neguinha integra a Alameda dos Mestres da Fenearte há sete anos. Na primeira vez que participou, em julho de 2011, ela se surpreendeu com as vendas de suas peças. ‘Eu arrumei um trocado tão bom que fiquei besta. Eu arrumei quase cinco mil reais na minha primeira Fenearte. Eu nunca tinha visto nem uma nota de cem reais ao vivo. Tudo de bom na minha vida a minha arte representa. É um orgulho que eu não tenho nem palavras’” In: < <http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/mestres/neginha-mestre/mestre>> Acesso em 10/09/2018. Sobre Cida destaco: “‘Ela falou que era pra gente mudar o trabalho e fazer as peças como artesanato, porque a gente chamava de louceiro (em referência as panelas de barro). A gente não sabia nem o que era artesanato na época.’ [...] ela começou a fazer travessas, cuscuzzeiras, e passou a produzir as famosas cabeças de barro, que traz uma verdadeira feição com nariz, orelha e um acabamento impecável. [...] Com o sucesso das cabeças, Cida não parou mais. Em 2011 ela já entrou na Fenearte como mestra artesã, e todos que passam na Alameda dos Mestres da Feira se encantam com o trabalho dela. ‘Eu sou uma pessoa realizada. Eu nunca pensei que por causa desse trabalho meu eu fosse chegar até onde cheguei’” In: < <http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/mestres/cida-lima/mestre>> Acesso em 10/09/2018. A Fenearte também disponibiliza em seu site dois vídeos do Youtube sobre Neguinha e Cida, que podem ser acessados nos seguintes endereços: Neguinha: < <https://www.youtube.com/watch?v=4cgNHYek4gs>> Acessado em 04/02/2018; Cida: < <https://www.youtube.com/watch?v=0JUIRTg2ktA>> Acessado em 04/02/2018.

conta própria e que jamais abandonaram completamente a *loiça de barro*. Quando o movimento da arte figurativa está ruim e as vendas baixas elas voltam a fazer *panelas* e *potes*, atendendo a demanda local.

Ainda com relação à arte figurativa, chama a atenção que tanto as cabeças de Cida como as de Neguinha partam de formas bem conhecidas das *loiceiras*: os *potes*. Estas imagens se caracterizam como *potes* emborcados, nos quais se acrescentam feições humanas. Deste modo, ainda que tenham deixado de fazer *loiça de barro*, no limite ainda a fazem.

Figura 3.14: Peças de Neguinha e Cida expostas no Centro de Artesanato Pernambucano, no Marco Zero, em Recife. É possível notar que as cabeças partem de *potes* emborcados acrescidos de feições humanas. 2015.

As *loiceiras* residentes no Rodrigues de Cima são: Cida, Moça, Dona Celina, Dona Irene, Dona Elza (*in memoriam*), Elizângela, Dona Maria de Quitéria, Dona Fátima, Dona Maria de Severino, Dona Quitéria, Rosinha e Leide. No Rodrigues de baixo temos: Dona Edite, Dona Cibita, Joselina, Geane, Nina, Dona Luzinete, Neguinha e Dona Luiza. Destas, produzem a arte figurativa é Cida, Joselina, Geane, Nina, Dona Luiza e Neguinha. Dona Julia é a *loiceira* aposentada que comercializa as peças de todas as demais *loiceiras* e as leva para as feiras de Belo Jardim, Sanharó, São Bento do Una e Pesqueira. Além dela, a *loiceira* Dona Socorro das panelas, da Água Fria, também comercializa as peças nestas e outras feiras. Ambas determinam a produção das demais. No caso das *loiceiras* com os quais trabalhei, todas vendem para Dona Júlia. Os *potes* que Dona Julia comercializa nas feiras são todos produzidos por Moça e sua irmã Dona Celina, que trabalham juntas na casa de Moça. Segundo Dona Júlia “quando o povo encomenda na feira aí eu encomendo a elas”.

Na minha primeira etapa de campo, em 2009, para o mestrado, acompanhei boa parte dos processos produtivos da *loiça de barro* de Rosinha e Leide. Ambas trabalhavam juntas na casa de Leide. Delas registrei os tipos e os *buracos dos barros*, os processos de *amassar o barro*, *armar e espalhar as loiças*, *tratar* (dar acabamento) e *tirar o fundo*. Das *loiceiras* Dona Joselina e Dona Edite registrei a etapa de *pintar (potes)*. E acompanhei a queima de Neguinha, Joselina e Geane, que compartilham o mesmo forno. Também menseurei a *loiça* produzida por Dona Edite (avó de Joselina).

Já na etapa de 2015, cujo foco da pesquisa já estava concentrado nos *potes*, acompanhei a produção das *loiceiras* Moça e Dona Celina. Como os processos de coleta do *barro*, *amassar o barro* e queimar os *potes* são iguais aos da *loiça de barro* no geral, registrei apenas as etapas de manufatura dos *potes* destas *loiceiras*. A fim de tornar o conjunto do processo de confecção dos *potes* mais inteligível apresentarei todas as etapas e processos, desde a coleta da matéria-prima até a queima. Para isso, quando mencionar etapas de confecção utilizarei os dados resultantes do trabalho de Moça e Dona Celina, ao passo que quando mencionar as demais etapas utilizarei dados do registro do trabalho das demais *loiceiras*¹⁴.

Etapas de Manufatura e Cadeia operatória dos potes¹⁵

Para falar da cadeia operatória da manufatura de *potes* eu preciso, inicialmente, apresentar a definição e as diferenças entre *potes* e *jarras*, segundo as próprias *loiceiras*. Como disse acima, estou adotando o termo *pote* de

¹⁴ Falas e termos gerais (utilizados por todas as *loiceiras*) sinalizarei com o *itálico*. Menções a frases ou termos específicos de determinada *loiceira* sinalizarei com aspas, *itálico* e a indicação da *loiceira* entre parênteses.

¹⁵ Diferente do que fiz no mestrado em que apresentei as escolhas das *loiceiras* e o domínio do conhecimento tradicional envolvido no saber fazer *loiça de barro* como etnosaber, etnociência ou tecnociência (SCHIFFER e SKIBO, 1995, p. 233) em contraponto ao conhecimento acadêmico de análise cerâmica no que tange à relação entre escolhas tecnológicas versus características de *performance* de cada tipo de vasilha, estabelecendo uma *matriz de correlatos* entre eles, bem como à relação entre forma e função dos utensílios, nesta tese optei por apresentar apenas os dados etnográficos descritivos das etapas de manufatura e cadeias operatórias por entender que a pesquisa anterior já abordou satisfatoriamente esta questão, assim como por um exercício de valorização do olhar da *loiceira* sobre sua *loiça de barro* e sobre seu conhecimento e escolhas técnicas, sem academicismos, numa abordagem multivocal.

maneira ampla, compreendendo todos os contentores de água de grande capacidade volumétrica, uma vez que comumente as próprias *loiceiras* se utilizam desta generalização. No agreste central pernambucano, no geral, *jarras* são contentores de água maiores do que os *potes*. Assim, em Belo Jardim, são considerados *potes* os contentores com até 1,5 lata d'água de capacidade volumétrica. Considerando que cada lata d'água tem 18 litros, os *potes* tem até 27 litros. Maior do que isso, os contentores passam a ser chamados de *jarras*. Os *potes* menores tem cerca de 20 cm de altura. Algumas *loiceiras* também os diferenciam quanto ao formato, muito embora visualmente pareçam ser iguais em termos formais. Dona Edite, por exemplo, considera que “*pote é como panela redondinha e jarra é comprida*” e para Rosinha “*pote é mais buchudo, boca é menor, mais apertadinha e mais comprida*”. Importa dizer que os mais comuns no dia a dia parecem ser também os *potes*, talvez mesmo por sua volumetria menor o que permite maior mobilidade e utilização no transporte. E ainda que esta função esteja sendo exercida por latas d'água há alguns anos, o uso dos *potes* permanece na memória e, como venho argumentando, se constituiu como uma forma de resistência, seja ao meio, seja às mudanças do modo de vida sertanejo.

Passando para a descrição da cadeia operatória propriamente dita, a seleção das matérias-primas é o passo inicial da confecção de *potes* e demais itens de *loiça de barro*. A *loiceiras* identificam, empiricamente, pelo menos dois tipos de *barro* para a confecção da *loiça*: *barro amarelo* e *barro preto*. No caso das *panelas* (generalizando os utensílios destinados à cocção e preparo dos alimentos) o *barro amarelo* é misturado à uma *terrinha* ou com *cinzas* e no caso dos *potes* (generalizando utensílios destinados ao armazenamento de água) é feita uma mistura entre os *barros amarelo* e *preto* (ou *massapé*). A *loiceira* Leide diferencia os *barros*, pois, segundo ela “*barro de telha é um, de tijolo é outro e de loiça é outro*”. Já Neguinha afirma que “*barro preto é o mesmo de fazer tijolo e telha*”.

O *barro amarelo*, também conhecido como *barro de panela*, é mais *forte* e mais *ligado*, por isso deve ser adicionado a ele a *terrinha*, que garante que ele não *pipeque* (estoure) durante a queima, nem que a *panela* desmanche no fogo durante o uso na cocção. Não deve ser misturado ao *barro preto* porque este, por ser mais *fino*, *fraco* e *menos ligado*, faz com que a *panela* se *rache* ou

pipoque quando estiver cozinhando. No entanto, não é adequado para os *potes* porque ele *réve* (sua) *muito* e *vaza* quando adicionada a água. As vezes o *barro* fica *bebo*, mole, então é necessário adicionar *cinzas* (provenientes do forno da queima) para endurecer o *barro*. Mas, na medida correta, pois cinzas demais fazem com que o *barro* fique *fraco* e se *rache* durante a secagem. O *barro* *embebeda* quando se *agua* demais antes de *amassar* ou durante o inverno (época chuvosa). Se colocar *cinzas* e *terrinha* juntas, entretanto, “o *barro* fica *fraco* e a *loiça* fica *ruim*, não segura a *vasilha* e *cai*” (Dona Edite).

O *barro preto*, ou *barro de água*, *mais fino* e *mais solto* deve ser misturado ao *barro amarelo* na confecção dos *potes* o que o torna *mais ligado*, permitindo a confecção das vasilhas. Dependendo da coloração do *barro*, se mais ou menos *preto*, a *loiceira* adiciona mais ou menos *barro amarelo* a esta mistura. De qualquer maneira, sempre se adiciona mais *barro amarelo* do que *preto*.

Além destas duas qualidades de *barro* há outras duas que são utilizadas na decoração da *loiça*, em especial dos *potes*: *tauá* e *giz*. O *tauá* tem coloração vermelha e é aplicado no corpo dos *potes*, como um engobo vermelho. Já o *giz* é branco utilizado para fazer desenhos sobre o *tauá*.

A extração dos *barros* ocorre nos *buracos*. “Antes de derruba e usar o *barro* chama *barreira*. Depois que derruba a *barreira* se chama *buraco* o lugar de onde se tira o *barro*” (Dona Edite). “Onde tem *barro* não tem muito *xerém* [pedra miudinha], quando a terra *racha* é onde tem *barro* [no verão – seco], mas nem todo lugar que tem *barro* presta pra fazer *loiça*. Só quando *queima* dá pra saber. Uns *pipocam* ou *desmancham* quando *cozinham*” (Dona Luzinete). Para identificar “é por *veia*. Tem *veia* que vai fundo” (Neguinha), chegando a dois metros. “Tem *veia* de *barro* que é boa e tem *veia* que é ruim, *pipoca* tudo” (Joselina).

O *barro amarelo* é retirado em dois *buracos* próximos a comunidade (cerca de 500 m). A maioria das *loiceiras* retira de um *buraco* no terreno da *loiceira* Julia que, por comprar a produção das *loiceiras*, permite que elas retirem sem custos. Retiram de 10 a 30 sacos por vez, distribuindo entre as *loiceiras*. O transporte é feito sobre a cabeça ou *carroça de mão* pelas próprias *loiceiras*, no caso de quantidades menores ou com *carroça de burro* no caso de quantidades maiores (atividade cobrada pelo dono do burro).

O *barro preto* é retirado em Santa Luzia (depois do distrito de Água Fria), entre 3 a 4 km de distância do sítio Rodrigues, da beira do rio (podendo ou não ser *barro de massapé*) e é comprado pelas *loiceiras*. Pelo que verifiquei o preço varia de acordo com quem é o comprador. Segundo Joselina, para o marido dela cobram um real por saco e não cobram para retirar (os R\$ 15,00 habituais), nem para o transporte na *carroça de burro* (os R\$ 10,00 habituais). Outro rapaz cobra R\$ 27,00 a carrada de seis sacos, incluindo retirada e transporte¹⁶. Sr. José, marido de Moça relatou que paga de R\$ 30,00 a R\$50,00¹⁷ para o dono do animal retirar o *barro*.

O *tauá* é retirado nas proximidades da comunidade (cerca de 300 m) e meio saco ou um balde são suficientes para utilização por seis meses. Para Joselina, “*melhor é o tauá quanto mais fundo retira ele*”. Já o *giz* vem do município de Sanharó¹⁸ em pouquíssima quantidade (provavelmente menos do que um quilograma) e dura muitos anos, porque o uso é mínimo.

A *terrinha* misturada ao *barro amarelo* na fabricação de *panelas* é coletada nos quintais (Rosinha) ou na beira de rio (Dona Cibita), dependendo da escolha da *loiceira*. De qualquer forma, antes de ser adicionada ao *barro*, ela precisa ser peneirada (em sacos de cebola ou laranja).

Figura 3.15: Filhas das *loiceiras* Rosinha e Leide mostram o local do buraco do barro amarelo. (2009).

Figura 3.16: Buraco do barro amarelo. (2009).

¹⁶ Valores em 2009.

¹⁷ Em 2015. Não especificou quando se cobra um ou outro valor.

¹⁸ Excetuando Joselina que disse pegar o *giz* em um terreno, nenhuma outra *loiceira* especificou a forma como consegue esse *giz* de Sanharó.

Figura 3.17: Loiceira Joselina mostra o local do buraco do barro tauá. (2009)

Figura 3.18: Buraco com barro tauá. (2009).

Figura 3.19: Loiceiras Leide e Rosinha peneirando a *terrinha* coletada no quintal. (2009)

Figura 3.20: Loiceira Leide adicionando a *terrinha* peneirada (indicada pela seta vermelha) no barro. (2009).

O *barro* coletado deve ser tratado antes do início da confecção da *loiça* e esta etapa dura dois dias, em geral. No primeiro dia, a *loiceira* quebra os torrões duros e grandes (± 30 cm) de *barro* com uma enxadinha e espalha sobre sacos de farinha (ráfia) para secar. Quebra novamente com a enxadinha colocando os pedaço menores em um balde e jogando fora os farelos e o pó, pois possuem muitas pedras. No caso dos *potes* faz este processo já misturando os dois tipos de *barro*. Os pedaços pequenos são, então, dispostos sobre outro saco de farinha e são aguados e cobertos. Após algumas horas são aguados novamente. A *loiceira* incorpora também as *rapas* de *barro* do processo de *tratar* (dar acabamento) a *loiça*. No dia seguinte já estão macios suficiente para *amassar*. Na primeira vez que água aparecem algumas pedrinhas, chamadas de *pedras d'água* (porque só aparecem quando o *barro* é aguado), da mesma cor do *barro*, que não tem como quebrar e que, por isso, são retiradas. No segundo dia a *loiceira* *amassa* o *barro* usando as mãos até dar a liga necessária (*não muito ligado*). Durante todo o processo ela adiciona água a medida que sentir necessidade. Retira também os *mondrongos*, isto é, os *barros* que não

amolecera (atividade que faz durante todo o processo de manufatura). Depois, faz um grande bolo de *barro*, como uma torre, regularizando a superfície deste bolo com as mãos em movimentos ascendentes e descendentes. A *loiceira* cobre o bolo com um plástico, evitando assim o ressecamento do *barro*.

Figura 3.21: No primeiro dia, para tratar o barro, a *loiceira* Leide quebra os torrões com a machadinha... (2009).

Figura 3.22: ...E coloca os torrões menores no baldo. (2009).

Figura 3.23: Leide e a filha transferem os torrões menores para uma lona disposta no chão. (2009).

Figura 3.24: E a *loiceira* molha os torrões e os cobre de lona em seguida. (2009).

Figura 3.25: No segundo dia, a *loiceira* Leide molha o barro novamente... (2009).

Figura 3.26: ... E junto com a *loiceira* Rosinha começa a amassar o barro com as mãos. (2009).

Figura 3.27: O barro amassado é disposto em bolos de barro (sinalizados pela seta vermelha). (2009).

Figura 3.28: ... E a loiceira (Rosinha) faz um grande bolo de barro, com movimento ascendentes e descendentes com as mãos, cobrindo-o com plástico. (2009).

A partir daí a *loiceira* inicia a confecção dos *potes* ou *jarras*. Este processo é inteiramente manual para ambas as formas e está dividido em oito etapas, que descreverei mais abaixo, a saber, 1) *armar*, 2) *espalhar*, 3) *tratar* (dar acabamento), 4) *colocar a boca*, 5) *pintar com tauá*, 6) *alisar com a pedrinha*, 7) *tirar o fundo* e 8) *pintar com giz*.

Há algumas diferenças entre o processo de produção de outros tipos de *loiça de barro* e dos *potes* e *jarras*. Primeiro, para os *potes* há mais etapas de produção (como *colocar a boca*, *pintar com tauá* e *giz* e *alisar com a pedrinha*). Por outro lado, a etapa de *espalhar*, que nada mais é do que abrir a pré-forma da *loiça*, utilizando uma *paieta* de plástico de *baldo* ou aba de boné ou capacete¹⁹ até atingir o formato final da peça, é menos longa e complexa do que para as demais formas da *loiça de barro*. Isso porque no caso dos *potes*, ao contrário das demais *loiças*, a forma inicialmente *armada* praticamente não mudará de formato após a etapa de *espalhar*.

¹⁹ Em substituição às *cuias*, *coités* ou *cabaças* “que acabou-se... ninguém nunca mais viu uma cabaça” (Dona Edite). Segundo Joselina “antes usava cabaça, mas as de plástico duram mais”.

Figura 3.29: Armar – Cumbuco.

Figura 3.30: Cumbuco perfurado

Figura 3.31: Armando o pote utilizando o dedo indicador dobrado.

Figura 3.33: Armando o pote com movimentos de pinça ascendente.

A *loiceira* inicia o processo de *armar* os *potes* e as *jarras* fazendo um *cumbuco*, que é um cone de *barro*. Primeiro ela separa do grande *bolo de barro* a quantidade necessária para fazer o *cumbuco*, transformando-o num cone de base plana (**Figura 3.29**). Neste processo vai retirando as *pedrinhas* e os *mondrongos*.

Depois ela começa a socar a parte plana do cone fazendo um buraco no mesmo, até que fique uma “cumbuca” com um formato semiesférico e paredes delimitadas e espessas (**Figura 3.30**).

Em seguida, a *loiceira* coloca o *cumbuco* sobre a *fôrma*, que é um prato de *barro* utilizado como suporte na manufatura da *loiça*, sobre o qual espalha algumas cinzas do forno para que o *barro* não grude, e começa a *armar o pote* levantando suas paredes utilizando a lateral externa do dedo indicador dobrado, de forma a puxar o *barro* inclinando o dedo de baixo para cima e de trás para frente em movimentos paralelos e contínuos. Ao mesmo tempo sua mão esquerda permanece apoiando a face externa da estrutura, em oposição a mão direita, mantendo-a no lugar sem deformá-la. (**Figura 3.32**).

A *loiceira*, então, pressiona o *barro* contra os demais dedos, em um movimento de pinça, ou belisco, ascendente. (**Figura 3.33**). Com ambos movimentos ela regulariza a superfície interna das paredes estreitando-as e mantendo-as na espessura correta.

Novamente a *loiceira* repete o movimento de *levantar* as paredes internamente, utilizando o dedo indicador dobrado. Nesta etapa, além de estreitar as

Figura 3.34: *Armando o pote utilizando o dedo indicador dobrado e adicionado pequenos bolos de barro.*

Figura 3.35: *Elaborando a tira para armar o pote.*

Figura 3.36: *Incorporando a tira na estrutura do pote.*

paredes ela também regulariza e estreita o fundo. Também junta pequenos *bolos de barro*, que cabem na extremidade dos dedos e, à medida que *levanta* as paredes, incorpora os *bolinhos* no limite superior final da estrutura quando a quantidade inicial de *barro* é insuficiente para concluir esta etapa (**Figura 3.34**). Este processo de *levantar* as paredes ao mesmo tempo que alisa a superfície interna e incorpora pequenas quantidades de *barro* é repetido quando vezes a *loiceira* julgar necessárias, até a exaustão do *barro* e até que esta pré-forma de *pote* ou *jarra* esteja firme e espessa o suficiente para sustentar o peso das demais camadas de *barro* que serão incorporadas na sequência, bem como facilite o trabalho posterior de *rapar*, “*porque se ficar grosso pipoca [durante a queima] e se ficar fino racha [durante a secagem]*” (Rosinha).

Neste momento a *loiceira* começa a incorporar as *tiras* ou *arrudias* na estrutura (**Figura 3.35**), que são grandes roletes (pseudoroletes), bem espessos (de aproximadamente 5 cm de diâmetro), adicionadas à extremidade superior da estrutura pela face interna, prendendo-a com pressões do dedo polegar direito contra o dedo indicador de forma contínua e paralela (**Figura 3.36**).

Feito isso, a medida que a *loiceira* adiciona a *tira* já *igualada por dentro*, isto é começa a regularizar a superfície interna alisando-a com o dedo indicador direito levemente dobrado, como no início do processo, em movimentos diagonais de cima para baixo e de trás para frente (**Figura 3.39**).

A colocação destas tiras é necessária porque a quantidade de *barro* do *cumbuco* inicial não é

Figura 3.38: Tira incorporada ao pote.

Figura 3.39: Alisamento da face interna depois de incorporar a tira.

Figura 3.40: Alisamento da face externa após incorporação da tira de barro.

suficiente para a construção do *pote* inteiramente. Se fosse o caso, o mesmo ficaria instável e não se sustentaria. Conforme vai adicionando as *tiras*, o *barro* do *cumbuco* inicial, parte de baixo do futuro *pote*, vai secando (especialmente no verão, seco) o que aumenta a estabilidade do mesmo permitindo que mais *tiras* de *barro* sejam adicionadas, até atingir o tamanho pretendido dos *potes* e *jarras*.

Se pensarmos na totalidade do *pote* quando pronto, podemos dividi-lo em pelo menos duas partes: a de baixo, fruto do levantamento das paredes do *cumbuco* inicial e a do corpo, onde estão adicionadas as *tiras*, em camadas de aproximadamente 5 cm de espessura. Para cada camada são necessárias ao menos duas *tiras*. E a cada *tira* colocada a superfície interna é alisada com o dedo indicador dobrado em movimentos ascendentes, horizontais e diagonais de vai e volta, antes do acréscimo de qualquer *tira* adicional.

Do mesmo modo, a cada camada de *tira* incorporada a *loceira* inicia a regularização da superfície externa, com o dedo indicador da mão direita levemente dobrado, em movimentos diagonais de baixo para cima e de trás para frente, enquanto a mão esquerda dentro do *pote* oferece a firmeza oposta necessária à realização do movimento e estruturação da peça (**Figura 3.40**).

Conforme apontei no meu mestrado (AMARAL, 2012, p. 144-145) para o caso da *loiça de barro* produzida em Altinho a

adição de roletes espessos pode ser compreendida não como uma técnica roletada em si, mas como uma etapa de um processo de modelagem das vasilhas, uma vez que as vasilhas não são construídas por roletes desde o início do processo, e a maneira como estes roletes são aderidos às *fôrmas* (paralelamente às faces interna ou externa) faz com que eles percam suas características enquanto roletes (cordéis circulares de argila) e adquiram aspectos semelhantes ao de placas adicionadas às paredes. Devido a isto e as próprias

características destes roletes, sobretudo no que concerne ao tamanho e a espessura dos mesmos, adotamos o termo pseudorroletes, para designá-los.

Este tipo de processo de manufatura, a modelagem, deixa traços característicos nas quebras de fragmentos cerâmicos arqueológicos, embora poucos e de difícil visualização [...] e tanto estão ligados à formação das camadas duplas nas paredes, decorrentes do processo de arrastar o *barro*, acima descrito, como à aplicação deste pseudorrolete na finalização das *fôrmas*.

O mesmo pode ser dito para a *loija de barro* produzida em Belo Jardim, incluindo os *potes*.

Outro ponto interessante de destacar é que ao elaborar as *tiras* a *loiceira* vai amassando e manipulando o *barro* com as mãos sentindo com a ponta dos dedos as *pedrinhas* e os *mondrongos* retirando-os e, por sua vez, faz o mesmo em todas as etapas de levantamento e alisamento da estrutura.

Ainda quanto ao alisamento vale ressaltar que durante estes processo alguns resíduos de *barro* ficam acumulados nos dedos das *loiceiras* que os retira e deixa de lado para serem incorporados aos novos *bolos de barro*, junto com as *rapas*, quando for *amassar o barro* novamente, ou os utiliza para tapar os buraquinhos provocados pela retirada dos *cacúlos* (*pedrinhas*) e *mondrongos*.

Em quase todas as formas, mas principalmente, para o caso das *jarras*, cuja capacidade volumétrica é maior, ou ainda de *potes* maiores são necessárias mais camadas de *tiras*. Desta forma, a fim de permitir que a vasilha se sustente a *loiceira* interrompe o processo de *armar* durante algumas horas. Por exemplo, inicia *armando* pela manhã e quando a *jarra* atinge uns 50 cm de altura, aproximadamente, para o processo deixando-a de lado e inicia a manufatura de outra. Por estar muito *mole* se continuar o processo de *armar* ela se *demantela*. A tarde, depois de umas três a quatro horas, retoma a colocação de *tiras* para ir fechando o contorno e deixando-a mais constrita. Esse curto tempo de secagem é suficiente, no verão seco, para que a estrutura *enxugue* e fique satisfatoriamente firme para receber as demais *tiras*, que são adicionadas da mesma forma, já descrita acima.

Figura 3.41: Incorporação de novas *tiras* e *bolinhos de barro* à estrutura do *pote*.

Figura 3.42: Alisamento da superfície interna do *pote*.

Figura 3.43: Alisamento da superfície externa com os *dedos*.

Figura 3.44: Igualando a *beira da jarra*.

A fim de deixar o *pote* mais constricto, a *loiceira* vai inclinando as paredes da estrutura para dentro ao colocar as últimas *tiras*, mais superiores. E pra *igualá a beira da jarra* coloca pequenos *bolos de barro* nas junções internas das *tiras* superiores e nos *buracos* (**Figura 3.41**).

E começa a alisar por dentro com o dedo indicador da mão direita dobrado, em movimentos horizontais da direita para a esquerda, de forma similar a já descrita anteriormente (**Figura 3.42**).

Para unir as *tiras* na face externa a *loiceira* começa a *puxa por fora*, isto é, alisá-la. Primeiro desliza o polegar direito na diagonal de cima para baixo, arrastando o *barro* para baixo e, na sequência, traz o *barro* para cima, também na diagonal, utilizando os quatro dedos da mão direita. A superfície externa fica repleta de ranhuras dos dedos e as marcas de junção das *tiras* são ocultadas (**Figura 3.43**).

Em seguida a *loiceira* faz o acabamento dessa estrutura do *pote* para iniciar a conclusão do processo de *armar igualando a beira da jarra* novamente, isto é, igualando o lábio. Utilizando as unhas e os dedos indicador e médio da mão direita dobrados como um gancho (com formato de “C”), ela corta a *beira* deixando-a plana (**Figura 3.44**).

Feito isso, a *loiceira* deixa estas peças secando a sombra por pouco tempo e descobertas porque irá trabalha-las ainda no mesmo dia, num intervalo curto de tempo (no máximo 2 horas).

Caso isso não ocorra, cobre os *potes* com lençóis e colchas, para que as peças *enxuguem* gradativamente e não rachem com a desidratação repentina²⁰.

²⁰ No inverno os *potes* demoram mais para *enxugar* e entre uma etapa e outra pode ser necessário esperar de dois a três dias.

Posteriormente, retoma às primeiras formas *armadas* para iniciar o segundo processo, de *espalhar* os *potes*. Neste estágio as fôrmas armadas ainda não atingiram o ponto de couro²¹ e o *barro* ainda admite certa maleabilidade que permite *espalhar o pote*. Para isso utiliza uma *paieta de baldo* (balde de plástico) e começa a *burni* por dentro, iniciando pelo fundo do *pote*, *rapando* internamente com a *paieta* em movimentos verticais de cima para baixo, até chegar na porção superior do bojo quando, então, passa a fazer movimentos horizontais da direita para a esquerda e de fora para dentro. Esta é uma etapa bem curta, em que a espessura das paredes é pouco reduzida, devido à dificuldade de acesso ao interior do *pote*. Durante toda a execução do movimento pela mão direita da *loiceira*, a mão esquerda permanece em contraposição a ela apoiando a peça e sentindo a espessura das paredes, a presença de *pedrinhas* e *mondrongos* e o quão *enxuto* está o *pote* (**Figura 3.45**). *Mondrongs* e *pedrinhas* são retirados com as pontas dos dedos ou a ponta da *paieta* e os buracos deixados por estes são preenchidos pelos resíduos de *barro* resultantes do alisamento.

Figura 3.45: *Espalhando o pote burnindo por dentro com a paieta de baldo.*

Todo esse processo (assim, como os posteriores de *rapa* e *burni*) resulta resíduos de *barro* agregados a superfície da *paieta*, que são constantemente retirados pelas *loiceiras* e, posteriormente, incorporados a novos *bolos de barro*. A *loiceira* sabe o momento correto de interromper o processo de “*burnir porque ela fica mais enxuta*” (Moça).

Após *espalhar o pote burnindo* por dentro a *loiceira* aguarda um dia e inicia a terceira etapa, que consiste em *tratar*²². Esta etapa compreende dois processos para o caso dos *potes*. O primeiro

²¹ O ponto de couro é definido pela literatura de arte e artesanato como o terceiro estágio de secagem das argilas, quando a peça continua eliminando água sem, entretanto, sofrer contrações (ANDRADE, 1995, p. 20-21) e está parcialmente endurecida pois ainda preserva umidade (CHAVARRÍA, 1997, p. 187).

²² Novamente este é o tempo de secagem no verão. Para o inverno o tempo pode variar entre dois e três dias.

Figura 3.46: *Rapando a face externa, primeiro processo de tratar o pote.*

deles consiste em *rapar* a superfície externa com um *pau de rapar* ou *faca de pau* (**Figura 3.46**).

As próprias *loiceiras* fabricam esse pau com “*uma galha de pereiro se o pé for grande [...] daí dá vários paus*” ou “*cortando o pereiro inteiro, se o pé for pequeno*” (Leide). Corta com facão ou foice “*um pau não muito grosso, que muito grosso não dá para fazer*” (Leide) e com uma faca vai descascando e alisando até atingir o ponto correto: “*fino demais não presta, grososo demais não dá*”

(Rosinha). “*Toda vez que eu for trabaia eu afio*” com uma faca a *faca de pau* (Moça).

O mesmo processo é feito para a *burnidera* ou *pau de alisar*. Tanto o *pau de rapar* quanto o *burnidera* duram em média 3 meses. Interessante registrar que ambos os instrumentos, assim como a *paleta* e os *panos* utilizados para aplicar o *tauá* são deixados dentro de um *alguidar* ou *tacho* de *barro* cheios de água, que é utilizada durante todo o processo de manufatura da *loça*, seja para lavar as mãos da *loiceira*, seja *para* umedecer a *loça* quando necessário. Para *rapar* a *loiceira* posiciona a *faca de pau* na superfície externa do *pote*, perpendicular a ele, segurando-o com a mão direita e mantendo a mão esquerda em oposição dentro do mesmo e começando pela porção inferior junto à *fôrma* corta a superfície do *barro* de cima para baixo, em movimentos ora verticais, ora levemente diagonais, de modo a retirar a película mais ressecada, com aproximadamente 2 mm (**Figura 3.46**). Quando a “*jarra fica durinha*” (Moça) é o momento de parar de *rapa*. Assim como nas etapas descritas anteriormente, estes movimentos permitem que *pedrinhas* e *mondrongos* aflorem à superfície e sejam retirados com a ponta do *pau*. Similarmente, o mesmo ocorre com o próximo processo de *tratar o pote*, isto é, o *burni* com *burnidera* ou *pau de alisar*. Porém, neste último caso o buraco deixado por estes elementos é imediatamente coberto pelo próprio *barro* arrastado de um lado ao outro do *pote* pelo *pau*, exatamente como ocorre quando a *loiceira burni* por dentro com a *paleta*. Às vezes, é necessário aplicar uma pequena quantidade de *rápa* para fechar esses buraquinhos. Antes de descrever o movimento e os gestos da *loiceira* ao *burni*

com a *burnidera*, devo dizer que a execução apurada destas etapas é fundamental para garantir a qualidade dos *potes* confeccionados, porque do contrário o *pote réve*, ou vaza a água.

Figura 3.47: A *loiceira* umedece a superfície *rapada* antes de começar a *burni*. No primeiro plano, abaixo do *pote* é possível ver as *rapas*.

Figura 3.48: *Loiceira* *burnindo* a face externa do *pote* com a *burnidera*.

Figura 3.49: Pequenos beliscos na borda para *prega a boca*.

Para *burni* com a *burnidera* ou *pau de alisar*, a *loiceira* umedece com água toda a superfície externa do *pote* com as mãos para poder passar a *burnidera* (**Figura 3.47**).

Em seguida inicia o processo de *burni* a face externa com a *burnideira* ou *pau de alisar*. Segura e apoia o *pote* por dentro com a mão esquerda ao mesmo tempo que com a mão direita segura a *burnidera* e esfrega o *pau* em movimentos de vai e vem verticais ou levemente diagonais para cima e para baixo, desde a porção inferior até a porção superior (**Figura 3.48**). Realiza estes movimentos até a superfície esteja completamente regularizada e o alisamento homogêneo. E finaliza aplicando pequenos beliscos na borda, “*pra prega a boca*” (Moça) (**Figura 3.49**).

Feito isso a *loiceira* dá início a quarta etapa de confecção dos *potes*, a saber a colocação das *bocas*. Para esta etapa ela confecciona, novamente, *tiras* sobre a estrutura do corpo *armado* do *pote*, no local exato em que aplicou os pequenos beliscos (**Figura 3.50** e **Figura 3.51**). E as aplica exatamente como descrito para o corpo do *pote*, isto é *armando* a *boca* e alisando-a internamente até que a mesma fique com o altura de pescoço necessária (cerca de 20 cm).

Figura 3.50: Colocando a *tira* que irá armar a boca do pote.

Figura 3.51: Iniciando o levantamento da *tira* para formar a boca.

Figura 3.52: *Puxando por fora* (a face externa) da boca.

Figura 3.53: *Igualando por dentro* (a face interna) da boca.

Uma única *tira* é suficiente para a construção de toda a boca (**Figura 3.50** e **Figura 3.51**). A *loiceira* arma a *tira* levantando a boca e, ao contrário do que acontece com o corpo do pote, primeiro ela *puxa por fora*, isto é, alisa a face externa (**Figura 3.52**) e posteriormente ela *igualava por dentro*, isto é, alisa a face interna (**Figura 3.53**). Então, *igualava a beira do pote* (**Figura 3.54**) e inicia o processo de *burnir*, *burnindo* inicialmente a junção entre a boca e o corpo do pote, fazendo o *ombro* (**Figura 3.55**), depois a face interna com a *burnidera* e, após *enxugar* um pouco, a *paieta de baldo* (**Figura 3.56**).

Figura 3.54: *Igualando a beira do pote*.

Figura 3.55: *Burnindo* a junção entre a boca e o corpo com a *burnidera*.

Figura 3.56: *Burnindo* a face interna com a *burnidera*..

Figura 3.57: Cortando a *boca* com a *faca de pau*.

Em seguida a *loiceira* rapa a *boca* com a *faca de pau* (**Figura 3.57**) e *burni* com a *burnidera* a face externa da *boca* (**Figura 3.58**).

Por fim, coloca nova *tira*, desta vez bem estreita, para fazer o *beijo*, pressionando-a com o polegar direito contra a *beira da boca*, enquanto vai girando o *pote* com a mão esquerda (**Figura 3.59** e **Figura 3.60**).

Figura 3.58: *Burnindo* a *boca* com o *pau de alisar*.

Figura 3.59: Adicionando a *tira do beijo*.

Figura 3.60: Adicionando a *tira do beijo*.

Figura 3.61: Alisando o *beijo* com o *pano*.

Segurando o *pano*²³ com a mão direita gira a peça com a mão esquerda enquanto alisa e curva o *beijo* externamente, deixando-o infletido (**Figura 3.61**).

Novamente, devo repetir que todos os movimentos, gestos e instrumentos executados e utilizados nesta etapa de colocação da *boca* são exatamente iguais aos envolvidos na manufatura do corpo do *pote*.

²³ O *pano* pode ser “*um pano qualquer*”, embora prefiram pedaços de lençóis, colchas e cobertores grossos, devido à resistência, mas também usam o couro de luvas ou pedaços de *jeans*.

Figura 3.62: Aplicando *tauá* com o *pano* no corpo do *pote*.

Figura 3.63: Aplicando *tauá* com o *pano* no *beijo* do *pote*.

Na sequência a *loiceira* inicia a etapa de *pintar com tauá*, começando pelas peças em que colocou as *bocas* no dia anterior, ou na manhã do mesmo dia. O *tauá* é mantido em uma *tigela de barro* coberto por água, o que o deixa líquido com coloração vermelha alaranjada. Para aplicar o *tauá* a *loiceira* utiliza um *pano*, que também é mantido dentro da *tigela*, de modo a permanecer bem embebido pelo *barro* líquido e colorido. Segurando o *pano* com a mão direita, enquanto a mão esquerda permanece dentro do *pote* para girá-lo em sentido anti-horário, ela aplica o *tauá* em movimentos verticais ascendentes, levemente inclinados, desde a *fôrma* até aproximadamente dez centímetros do limite entre o corpo e a *boca do pote*. Exatamente neste limite o movimento passa a ser horizontal, de frente para trás, girando constantemente o *pote* e criando uma divisão clara e colorida entre o corpo e a *boca*. Após aplicá-lo no corpo de todos os *potes*, passa a aplicar no *beijo* também, passando o pano apenas na porção superior dos mesmos, tanto em sentido horário quanto anti-horário.

Após aguardar aproximadamente 30 minutos os *potes* já estão enxutos e a *loiceira* passa para a próxima etapa, que consiste em *alisar com a pedrinha* (seixo rolado)²⁴.

Importante registrar aqui que sempre que a *loiceira* termina uma etapa e a *loiça* (qualquer que seja a forma) precisa de um tempo determinado de secagem, ela passa para outra etapa de uma outra *loiça* que estava *enxugando*. Isso quer dizer que a *loiceira* tem sempre várias peças em etapas e processos

²⁴ Interessante notar que quando a *loiceira* utiliza a *burnidera*, isto é, o *pau de alisar* ela se refere ao processo como *burnir* ao passo que quando utiliza as *pedrinhas*, seixos rolados, de modo a deixar a superfície polida e brilhante se refere ao processo como *alisar*, ao contrário da literatura arqueológica que usa o termo *alisar* para a regularização da superfície e *brunir* ou *brunidura* para o polimento enegrecido.

diferentes de produção ao mesmo tempo. Por exemplo, quando ela termina de *armar* um *pote* passa a aplicar o *tauá* em outro que *enxugava*; quando termina este processo, passa a colocar a *boca* de outros *potes*; colocando-os para *enxugar* estes passa a *espalhar* o corpo de outros e assim vai procedendo sucessivamente durante todo o dia de trabalho.

A *loiceira* *alisa* com a *pedrinha* apenas o corpo e o *beijo* do *pote*, isto é, as porções em que o *tauá* foi aplicado, o que dá ao *pote* aspecto polido após queimado. A *loiceira* inicia selecionado a *pedrinha* que deve ter o tamanho adequado para preensão e deve ter o desgaste adequado de forma que não atrapalhe o *alisamento* (polimento) do contrário deixa “um *alisado* bem feia, bem grossa”. Mantendo o *pote* reclinado e segurando-o pelo *beijo* com a mão esquerda ela passa a *pedrinha* em toda a superfície do corpo do *pote* no sentido vertical, inclinando diagonalmente de leve, em movimentos de vai e vem de cima para baixo e de frente para trás até a porção superior do *pote*, ou o ombro do mesmo. Em seguida ela passa a fazer o mesmo processo entre o ombro e a *boca*, em movimentos de vai e vem horizontais curvados e em toda a junção do corpo com a *boca* do *pote* (Figura 3.64).

Figura 3.64: Alisando com a *pedrinha*.

Figura 3.65: Alisando o *beijo* com a *pedrinha*.

Neste processo ela pode ou não umedecer a *pedrinha* na água antes de aplica-la na superfície do *pote*, dependendo sempre da firmeza da peça. Quando não está muito dura faz-se necessário umedecer a fim de garantir o brilho do *alisamento* e a impermeabilização da superfície. Na parte da junção entre o corpo e a boca, ao invés de molhar a *pedrinha* a *loiceira* prefere molhar o *pote* com os dedos, porque é o costume e porque é *mió* (Moça e Dona Celina).

Depois, a *loiceira* faz o mesmo procedimento no *beijo* com movimentos de vai e vem circulares em toda a superfície (Figura 3.65).

Mesmo durante este processo é comum a retirada dos *cacúlos* (*pedrinhas*) com a ponta de uma faca de cozinha, porque “quando queima ela

aparece. Fica um cacúlo e ela racha. E a jarra fica vazando” (Moça). Ou ainda pode “*réve... fica suando*” (Dona Celina).

Esta etapa de *alisar com a pedrinha* é fundamental para a *performance* adequada dos *potes*, uma vez que fecha os poros das vasilhas, impermeabilizando a superfície e impedindo vazamentos. Mesmo assim, todas *loiceiras* afirmam que nos primeiros dias de uso todo *pote réve*, o que, inclusive, é causa de muita reclamação dos consumidores na feira, mas não há como evitar. “*Só colocar um pano ao redor*” (Moça). Apenas o uso contínuo nos primeiros dias é capaz de parar o suadouro dos *potes*, muito provavelmente porque a superfície se encharca e entra em equilíbrio.

Ao contrário do que se pode imaginar, segundo as *loiceiras* a causa da presença de salina²⁵ nos *potes* após o uso não tem a ver com o tipo do *barro* utilizado, mas com a qualidade da água. “*A água do rio [intermitente que passa no sítio Rodrigues] dá salina. Não o pote. Porque a água é saloba*”. Do contrário o *pote* permanecerá sem nenhum sinal de salina.

Concluindo esta etapa, a *loiceira*, então, inicia o processo de *tirar o fundo*. Considerando que, como afirmei acima, a *loiceira* trabalha com *potes* em etapas diferentes do processo de manufatura ao mesmo tempo, posso dizer que o tempo para *enxugar* desde o início, ao *armar*, até *tirar o fundo* é de aproximadamente um dia no verão (podendo chegar a dois ou três no inverno).

Figura 3.66: *Tirando o fundo do pote com a faca de pau.*

Para *tirar o fundo* o primeiro passo é retirar a *fôrma*. Depois a *loiceira* apoia o *pote* no colo deixando o *fundo* posicionado lateralmente à direita e começa a cortá-lo segurando a *faca de pau* com a mão direita, enquanto a mão esquerda apoia o *pote*. O movimento, que é executado de fora para dentro paralelamente, retira o excesso de *barro* e afina as paredes do *fundo* deixando-o plano (**Figura 3.66** e **Figura 3.67**).

Em seguida, a *loiceira* umedece o *fundo* cortado e passa a *burni-lo* com a *burnideira*, em

²⁵ Que se caracteriza por cristais esbranquiçados na superfície externa dos utensílios destinados ao armazenamento de água ou mesmo vasos e caqueiras.

Figura 3.67: E deixando-o com *fundo plano*.

Figura 3.68: *Burnindo com a burnidera*

Para aplainar ainda mais o *fundo*, a *loiceira* também utiliza uma *paleta de baldo* para *burni-lo* (**Figura 3.xxx**), movimentando-a de um lado ao outro e marcando o limite do *fundo*. Devido a rigidez da *paleta* há melhor compactação e impermeabilização da superfície do mesmo.

Ao final do processo o fundo permanece sem a cobertura e o *alisamento* (polimento) do *tauá*, tal como a *boca*.

Figura 3.69: *Burnindo com a paleta de baldo.*

movimentos de vai e vem paralelamente ao *fundo* e no próprio *fundo* (**Figura 3.68**). Importante registrar que, mais uma vez, a *loiceira* vai retirando *pedrinhas*, *mondongos* e *caculos* durante este processo e que fecha os buracos deixados por estes elementos com as *rapas* ou com o próprio *barro* que se acumula no *pau* durante o movimento.

A *loiceira*, então posiciona o *pote* emborcado para que o *fundo enxugue* sem se deformar aguardando, assim, a queima (**Figura 3.69**).

A última etapa do processo de manufatura dos *potes* se dá no momento da montagem do forno para a queima das peças, quando o mesmo é *pintado com giz*.

Mais à frente falarei melhor sobre a queima. De qualquer forma, importa registrar que nenhuma *loiceira* soube explicar por que o *giz* é aplicado apenas no momento da queima, mas meu palpite é que talvez esta *pintura* fique mais fraca ou mesmo desapareça caso aplicada anteriormente, devido à sua cor branca, bem como ao fato de ser aplicada sobre o *tauá*, com pigmento muito forte que pode “puxar” a umidade do pigmento branco, apagando-o.

Assim como o *tauá*, o *giz* também é dissolvido em água, permanecendo em meio líquido. Ele é aplicado com a ajuda de uma pena, ou pedaço pequeno

Figura 3.70: Pote pronto emborcado.

Figura 3.71: Pintando com o giz o bojo superior do pote.

Figura 3.72: Pintando com giz no beijo.

de *pano*, ideais para fazer linhas mais estreitas usando a mão direita, enquanto a esquerda segura a boca do *pote* inclinando-o levemente para trás (**Figura 3.70**).

A *loiceira* aplica o *giz* no *beijo* e no bojo superior dos *potes*. Começando pelo bojo faz grades espirais paralelas em sentido anti-horário. Depois faz pequenas duplas de semicírculos que se entrecruzam no *beijo* (**Figura 3.71** e **Figura 3.72**).

E, assim, finaliza a oitava etapa do processo de construção de *potes* que ficam prontos para a queima dentro de aproximadamente 3 dias no verão seco.

Antes de partir para a descrição do processo de queima dos *potes*, apresento abaixo algumas informações sobre as dimensões dos *potes* e logo, em seguida, imagens do processo produtivo até o final desta etapa.

Na **Tabela 3.1** a seguir apresento também alguns dados dimensionais dos *potes* produzidos por Dona Edite, em 2009, a fim de ilustrar a variabilidade de tamanhos dos contentores de água, considerando que ela é

uma *loiceira* já aposentada, que ainda produz para se manter ocupada e que, portanto, seu repertório é menor do que o das demais.

Embora a tabela não apresente o preço e a capacidade volumétrica das vasilhas em latas d'água (medida preferencial das *loiceiras*), pois na época do registro estas informações não estavam disponíveis, é possível inferir que a variabilidade de tamanhos no repertório de formas de armazenamento de água das *loiceiras* se destina a atender as famílias com os mais variados números de integrantes. Dona Celina mesmo afirma que “lá em casa é muita gente, fora a

meninada fora tudo...uma jarra dessa d'água... o menino já foi pegar água de novo" se referindo a pouca duração da água da *jarra* numa família numerosa.

Tipo	Tamanho	Espessura	Diâmetro da Boca	Altura Total	Diâmetro da Base
<i>Quartinha</i>	Grande	0,5cm	5cm	35cm	10cm
<i>Pote</i>	Médio	0,7cm	15cm	30cm	Convexa
<i>Jarra</i>	Grande	0,9cm	21cm	60cm	20cm
<i>Jarra</i>	Médio	0,5cm	19cm	55cm	16cm
<i>Jarra</i>	Pequeno	0,4cm	17cm	44cm	14cm

Tabela 3.1: Dimensões das formas para armazenamento de água produzidas pela *loiceira* Dona Edite.

Apresento a seguir imagens das etapas de manufatura dos *potes*

Figura 3.73: Dona Cibita fazendo o *cumbuco*. (2009).

Figura 3.74: Dona Cibita fazendo o *cumbuco*. (2009).

Figura 3.75: Dona Cibita *armando o pote* levantando as paredes. (2009).

Figura 3.76: Dona Cibita *armando o pote* levantando as paredes. (2009).

Figura 3.77: Dona Cibita colocando a *tira* no *pote*. (2009).

Figura 3.78: Moça alisando a face interna após colocar a *tira* no *pote*. (2009).

Figura 3.79: Moça *puxando por fora* para alisar a face externa (2015).

Figura 3.80: Moça *igualando a beira*. (2015).

Figura 3.81: Moça *espalhando o pote*. (2015)

Figura 3.82: *Pote de Moça* visto por dentro no meio do processo de *espalhar*. (2015).

Figura 3.83: A esquerda Moça rapando com a *faca de pau* a face externa. E a direita ao fundo Dona Celina colocando a boca no pote. (2015).

Figura 3.84: Moça umedecendo a face externa do pote rapado para iniciar o processo de *bruni por fora* com a *brunidera* ou *pau de alisar*. (2015).

Figura 3.85: Moça *brunindo por fora* com a *brunidera*. (2015).

Figura 3.86: Moça colocando a *tira* para colocar a boca no pote. (2015).

Figura 3.87: Moça levantando a tira por dentro para colocar a boca. (2015)

Figura 3.88: Moça levantando a boca puxando por fora. (2015)

Figura 3.89: Moça igualando a beira da boca do pote. (2015)

Figura 3.90: Moça burnindo com a burnidera na junção entre boca e corpo, fazendo o ombro. (2015)

Figura 3.91: Moça *brunindo por dentro* com a *brunidera* (ou *pau de alisar*). (2015).

Figura 3.92: Moça *burnindo a boca por fora* com a *burnidera*. (2015).

Figura 3.93: Moça posicionando os *potes* para *enxugarem* entre as etapas de manufatura. (2015)

Figura 3.94: Moça colocando a *tira* para fazer o *beijo do pote*. (2015).

Figura 3.95: Moça alisando o *beijo* com o *pano*. (2015).

Figura 3.96: Moça *pinatando* com o *tauá* com o *pano*. (2015).

Figura 3.97: Moça alisando com a *pedrinha*. Ao fundo Dona Celina. (2015).

Figura 3.98: Moça colocando o *pote* para *enxugar* girando-o. (2015).

Figura 3.99: Moça *tirando o fundo* dos *potes*. (2015).

Figura 3.100: Joselina *pintando* com o *giz* com o *pano*. (2009).

Figura 3.101: Moça cobrindo os *potes* com lençóis para que *emxuguem*. (2015).

Figura 3.102: *Tigelas* com *tauá* seco e com água. (2015).

Figura 3.103: Moça limpando e guardando seus instrumentos de trabalho no *tacho* com água. (2015).

Figura 3.104: Moça preparando o *barro* para ser *amassado* no quintal. (2015).

Figura 3.105: *Pote de Moça*, feito por ela mesma, em sua cozinha. (2015).

Figura 3.106: *Potes de Moça* a venda na feira de Belo Jardim. (2015).

Passo agora ao registro da queima dos *potes*. Como me referi no início deste subcapítulo, a queima dos *potes* não difere da queima das demais formas da *loija de barro*. Sendo assim, não acompanhei a queima de Moça e Dona Celina (na etapa de campo de 2015) pois já tinha um amplo registro deste processo para as demais *loiceiras* do sítio Rodrigues (desde 2009).

Após uma média de três a cinco dias *enxugando* os *potes* são queimados. O tempo médio de produção incluindo o período em que as peças *enxugam* até a queima é de oito dias no verão. No inverno este tempo se estende para 15 dias podendo chegar a um mês ou mais. Isso porque “*problema é queimar no inverno*” (Neginha), as peças demoram muito mais para enxugar e se, eventualmente, a *loiceira* inicia a queima e começa a chover, toda a produção pode ser perdida com o choque térmico entre a *quentura do fogo* e o frio da água de chuva. Já no verão as peças se quebram mais enquanto *enxugam*, por sofrerem perda de água muito rapidamente, devido às altas temperaturas e ao clima seco.

As peças são queimadas em fornos redondos, construídos com tijolos e argamassa de *barro*, especialmente para esta finalidade, com abertura superior que dá acesso à câmara. Esta é composta por *aicos* (arcos) onde são dispostas as *loijas* a serem queimadas. Logo abaixo da câmara, na porção inferior do

forno, está localizada a fornalha com uma única abertura frontal em *aico*, por onde a *loiceira* insere a lenha durante o processo de queima e uma pequena abertura no lado oposto, como respiro. Câmara e fornalha ficam interligados pelos espaços entre os *aicos* e, desta forma, algumas peças da *loiça* recebem as labaredas diretamente. O forno compartilhado entre as *loiceiras* Neginha, Dona Luzinete, Dona Edite, Dona Cibita, Dona Luiza, Geane e Joselina possui dois *aicos* e capacidade de aproximadamente 80 *panelas* pequenas ou 20 peças grandes e foi construído pelo marido de Geane e um irmão dele há aproximadamente dez anos (informação em 2009).

No inverno, quando não estão em uso, os fornos são cobertos com plásticos, para que a chuva não *demantele*. De tempos em tempos os fornos precisam ser retocados, rebocados com “*barro do reboco de casa*” (Leide).

A lenha para queima é *caçada* próximo ao local em que retiram o *barro* e as *loiceiras* trazem na cabeça os *mói de lenha* (feixes de lenha). Conseguem transportar pelo menos quatro *móis de lenha*, dois de lenha e dois de *garrancho*, sendo que cada feixe tem espessura um pouco maior do que o tamanho que seus braços podem abraçar. “*É difícil achar lenha porque as mata tá tudo acabando [...] Quando é a gente mesmo que vai retirar já tira assim, corta aquelas gaias secas, deixa as verdes, é assim* (mostrando de que é de modo que consiga nascer de novo)... *quando são os homem queima tudo pra fazer o roçado*” (Leide). Como descreverei abaixo, há dois processos na queima: *esquentar* e *cardear*. Cada um deles requer um tipo de lenha específico. Para o *esquentar* as *loiceiras* usam lenha *grossa* e dão preferência para os *paus* de *espinheiro branco*, *feijão de boi*, *saia de ariú*, *canafista*, *miolo vermelho*, *aveloi*, *jurema preta*, *algaroba*, *calumbi*, *juá*, *rasga-beiço* e *catingueira*. Para *cardear* usam *garranchos* (galhos finos) de *calumbi branco*, *mameleiro*, *angolinha*, *saia de ariú*, *catingueira*, *algaroba*, *canafista*, *mameleiro*, *aveloi*, *camará*, *mamona*, *pinhão*, *chumbinho*, *muleque duro*, *jurema preta* e *juá* (Segundo Joselina, usam *jurema preta* e *juá* apenas galhos que não tenham espinhos, porque quando tem espinhos não *cardeia*) . Embora prefiram estes *paus* relatam que “*estando seco, todos os paus podem servir de lenha*” (Dona Luzinete); “*toda lenha que nós acha que tá seca nós trás... toda lenha prestcha*” (Cida).

Em todo entorno do forno há muitos fragmentos de *loiça de barro* resultantes de quebras de queimas anteriores. As *loiceiras* guardam estes

fragmentos empilhados nas proximidades do forno pois, como veremos mais a frente, os mesmos são reciclados e reutilizados durante as queimas como cobertura para o forno.

Diferente do que registrei em Altinho, em que a queima ocorre logo cedo a fim de evitar a *quentura* do sol e do fogo, em Belo Jardim não há esta prescrição e cada *loiceira* queima num horário de sua preferência. Isso ocorre, muito provavelmente, porque a maioria dos fornos é compartilhado entre várias *loiceiras* e elas dependem da disponibilidade dos mesmos, então se dispõem a enfrentar o fogo forte junto ao sol escaldante. Durante minha etapa de campo em 2009, por exemplo, acompanhei três queimas, sendo uma numa manhã, outra numa tarde e a outra na manhã do dia seguinte: a de Geane que iniciou pela manhã, a de Joselina e Dona Cibita que iniciou no meio da tarde e a de Neguinha e sua mãe Dona Luzinete, que iniciou na manhã do dia seguinte. Este arranjo se deu em virtude dos dois grupos precisarem do forno praticamente ao mesmo tempo. Inicialmente o forno foi usado pela manhã, bem cedo, para queimar as peças de Geane que estavam prontas antes do meio dia. Na mesma tarde, quando o sol já não estava tão quente e com muitas das peças ainda bem quentes sendo retiradas com panos para não queimar as *loiceiras*, Joselina e Dona Cibita queimaram novamente e a *loiça* teve todo o período da noite para esfriar. Foi, então, desenfornada pela manhã para que, em seguida, Neguinha e Dona Luzinete pudessem montar o forno para queima de suas peças. A este respeito, Dona Cibita afirmou preferir queimar pela manhã, “*por conta do sol... se bem que quando não tem sol nenhum também é ruim porque não esquenta a loiça e a quentura do fogo racha toda a loiça*”.

Em todas as queimas havia tanto figuras, quanto *potes* entre outros itens de *loiça de barro* em geral. Excetuando as *loiceiras* que trabalham produzindo exclusivamente *potes*, todas as demais queimam vários tipos de peças juntas, incluindo as figurativas.

As *loiceiras* montam o forno arranjando as peças maiores embaixo, logo acima dos *aicos*. Neste tipo de arranjo os *potes* sempre ficam embaixo, por seu grande volume, o que impede também que peças menores caiam na fornalha passando pelo espaço entre os *aicos*. Peças menores são dispostas acima das maiores e algumas podem ser queimadas dentro de peças maiores como os *potes* e *jarras*. Para acomodar melhor determinadas peças, as vezes são

encaixados pequenos fragmentos de *loija* entre elas. Tendo dispostas todas as peças a serem queimadas, as *loiceiras* começam a cobrir o forno utilizando os fragmentos de *loija*. Inicialmente distribuem os cacos maiores que cobrem boa parte das peças e, em seguida, vão dispondo os cacos menores para cobrir todos os eventuais buracos. Esta etapa é imprescindível, porque se houver qualquer buraco a “*loija não limpa, fica preta*”, o que quer dizer que o ato de cobrir o forno com os cacos mantém o controle da atmosfera interna do forno, garantindo uma queima oxidada, ainda que não completamente, considerando que esta cobertura por cacos não garante vedação completa, o que fica atestado tanto pelos fragmentos de *loija* com núcleos enegrecidos, ou mesmo peças com manchas de queima incompleta, quanto pela observação de labaredas que transpassam a câmara saindo por cima da cobertura por cacos durante a etapa de fogo mais intenso, o *cardear*.

No entanto, a aparência de *loija* bem queimada, *limpa* é o que define se a queima foi boa ou não. Uma peça com a superfície *limpa* apresenta uma coloração avermelhada. Sobre este aspecto, interessante notar que podem ocorrer variações no aspecto *limpo* das *loijas* dispostas dentro do mesmo forno, em uma mesma queima, isto é, que dependendo do lugar em que as peças estavam colocadas dentro do forno, elas podem apresentar colorações diversas que indicam estar melhor queimadas ou não. Muitas vezes ocorre de uma mesma peça apresentar variação de coloração da superfície, indicando queimas diferentes na mesma peça, em virtude da proximidade de cada porção daquela peça com a fornalha e o fogo durante a queima.

Antes de iniciar a queima, dispõe *latas* (chapas metálicas) no entorno do forno e contra o vento, para que o mesmo não atrapalhe a queima: “*espalha o fogo e demora mais a esquentar e cardear*” (Joselina).

Como mencionei acima, a queima ocorre em duas etapas, a saber, *esquentar* e *cardear*. No *esquentar* o forno deve ser aquecido lentamente, mantendo-se sempre *fraco*, a fim de que a *loija* também seja lentamente aquecida, de maneira que possa terminar de *enxugar* e não *rache* nem *pipoque* durante a queima. Já a etapa de *cardear* é mais rápida, com fogo mais forte e intenso, concluindo o processo de queima.

A *loiceira* limpa a fornalha retirando o excesso de cinza das queimas anteriores. Cinza esta que, como apresentei, é armazenada para untar as *fôrm*

antes de *armar*, ou é colocada no *barro embebedado*. Coloca, então, a lenha grossa para iniciar o *esquenta* ascendendo com uma mecha de folhas e galhos secos. “*Todo tipo de lenha serve para esquenta... tem que ser uma lenha mais grossa, porque quanto mais forte melho pro esquenta*” (Leide). A lenha “*estando seca e sendo grossa é melhor ainda porque o fogo não levanta muito*” (Joselina). O importante é manter o fogo *manero*, bem devagar.

O *esquenta* demora cerca de duas horas. Neste período do *esquenta* os cacos da cobertura ganham uma capa de fuligem preta que os cobre quase completamente indicando a proximidade do momento de *cardear*. Assim, a observação atenta dos cacos e desta fuligem é essencial para ter melhor controle da queima e determinar o momento de *cardear* ou de encerrar a mesma. A *loiceira* sabe que é o momento de *cardear* “*quando vai chapiscando água por cima dos cacos e a água chiar*”, ferver, quando tocá-los. Enquanto isso não acontece ela continua colocando lenha grossa. Quando isso acontece, começa a colocar os *garranchos* para *cardear* com o auxílio de um *pau*.

A colocação dos *garranchos* faz o fogo ficar muito forte e neste momento é possível ver as labaredas saindo por algumas frestas acima dos cacos da cobertura do forno. Também é possível ouvir uma quantidade maior de *pipocos* das peças que estouram com o calor excessivo, além do forte cheiro característico das queimas, que lembra muito plástico do tipo baquelite queimando²⁶. Com as labaredas estes cacos ficam completamente enegrecidos de fuligem. No entanto, com o passar do tempo começa a sair uma cinza por entre os cacos e as bordas destes começam a clarear, ficando brancas. Neste momento a *loiceira* sabe que já é hora de parar de *cardear*, deixa de inserir os *garranchos* e aguarda até que o fogo se apague. Todo o processo de *cardear* é bem rápido, durando entre 30 a 40 minutos.

O tempo total de queima fica entre 2 a 2h30, aproximadamente. No inverno, no entanto, pode durar até mais de 4 horas.

Após algumas horas a *loiça* pode ser desenfornada. Não estou especificando um tempo exato porque, como registrei mais acima, nos fornos coletivos há vezes em que este é requerido mais de uma vez no dia e, portanto,

²⁶ Como quando deixamos queimar os cabos plásticos de panelas de alumínio.

não é possível aguardar até que as peças esfriem, o que obriga a *loiceira* a retirá-las ainda muito quentes, com auxílio de panos.

Figura 3.107: Dona Cibita e Joselina montando o forno. (2009).

Figura 3.108: Colocação dos *potes* acima dos *aicos* do forno. (2009).

Figura 3.109: Joselina, Dona Cibita e Geane colocando *potes* e figuras no forno. (2009).

Figura 3.110: Joselina cobrindo o forno com os cacos de *loiças* de outras queimas. (2009)

Figura 3.111: Dona Cibita e Joselina protegendo o forno com a *lata*. (2009).

Figura 3.112: Início do processo de queima com o forno montado. (2009).

Figura 3.113: Início da queima: *esquentando* com lenha grossa. (2009).

Figura 3.114: Joselina *chapiscando* água para verificar se é hora de *cardear*. (2009).

Figura 3.115: Primeiros *garranchos* colocados para iniciar a *cardear*. (2009).

Figura 3.116: Geane transportando os *garranchos* a serem inseridos no forno. (2009).

Figura 3.117: Dona Cibita colocando os *garranchos* no forno com o auxílio de um *pau*. (2009).

Figura 3.118: Geane e Dona Cibita revolvendo a lenha final para apagar o fogo. (2009).

Figura 3.119: Aspecto do forno ao fim da queima. (2009).

Figura 3.121: Geane retirando os cacos da cobertura com auxílio de um pano para desenformar. (2009).

Figura 3.120: Cobertura de cacos esbranquiçada ao final da queima. (2009).

Figura 3.122: Geane e Dona Cibita retirando as peças queimadas do forno. (2009).

Figura 3.123: Dona Cibita dispõe *potes* e *quartinhas* no entorno do forno ao desenformar aguardando que resfriem. (2009).

Figura 3.124: *Potes* e *quartinhas* dispostas no chão do entorno do forno aguardando que resfriem. (2009).

Figura 3.125: *Quartinhas* e *potes* desenformados aguardando que resfriem. (2009)

Figura 3.126: Filhas das *loiceiras* Dona Cibita e Geane brincando com as

mioncinhas (miniaturas) ao lado dos *potes*.
(2009).

Para concluir o registro das cadeias operatórias da produção de *potes* em Belo Jardim apresento-a resumidamente na tabela abaixo, assim como fiz no mestrado (AMARAL, 2012):

Fase	Operação	Instrumento	Suporte
Matéria-prima	Seleção e Aquisição dos <i>Barro Preto</i> , <i>Barro Amarelo</i> , <i>Tauá</i> , <i>Giz</i> e Cinzas do forno	Enxada, <i>carro de mão</i> e <i>carroça de burro</i>	Plástico ou sacos de farinha (ráfia)
Preparo da Matéria-prima	Amassar o <i>barro</i>	Machadinha e Mãos	Chão e sacos plásticos e de farinha (ráfia)
Técnicas de Manufatura	Modelagem com inserção de <i>tiras</i>	Mãos	<i>Fôrma</i> (Prato)
Etapas de Manufatura	<i>Armar</i> <i>Espalhar</i> <i>Tratar: rapá, alisar (igualar por dentro, puxar por fora e igualar a beira)</i> <i>Colocar a boca</i> <i>Pintar com tauá</i> <i>Alisar (burni)</i> <i>Tirar o fundo</i> <i>Pintar com giz</i>	Mãos, <i>paieta de baldo</i> (plástico), <i>faca de pau</i> , <i>burnidera</i> (pau de alisar), <i>pedrinha</i> , <i>pano</i> , pena de galinha	<i>Fôrma</i> (Prato)
Queima	Colocação da <i>loija</i> no forno Tampar o forno com cacos <i>Esquentar e Cardear</i>	Forno, lenhas <i>grossa</i> e <i>finas</i> (<i>garranchos</i>) e cacos de <i>loija</i>	Forno redondo de arcos com topo aberto
Comercialização e Distribuição	Venda nas feiras livres através de uma <i>loiceira</i> aposentada (exclusivamente a <i>loija de barro</i> , incluindo <i>potes</i>) (indireta)	<i>Carro de mão</i> e <i>carro de boi</i>	Chão e <i>banco</i> (barraca)

Tabela 3.3 – Fases da cadeia operatória da produção de *potes* em Belo Jardim (inspirado em Viana, 2003 e adaptado de Amaral, 2012).

OS POTES DE ALTINHO – SÍTIOS MOCÓ, ESPINHO BRANCO E GAMELEIRO

Figura 3.127: Dona Léo e dando acabamento em seu *pote*. (2009).

Altinho situa-se no Planalto da Borborema, na bacia hidrográfica do dos Rio Una e Rio Ipojuca, a uma altitude de 454 m. Possui clima semiárido quente e vegetação de caatinga hiperxerófila. Pertence a região de desenvolvimento do Agreste Central Pernambucano, microrregião do Brejo Pernambucano. Com área de 454,486 km², limita-se ao norte com Caruaru e São Caitano, ao sul com Ibirajuba, Panelas e Cupira, à leste com Agrestina e à oeste com Cachoeirinha e dista 163,1 km da capital, Recife. Da população de 22.896 pessoas (segundo censo de 2017), 9.577 residem na área rural, nos sítios (segundo Censo de 2010) (CONDEPE FIDEM, Acesso em: 01 nov. 2018).

Em Altinho a produção da *loija de barro* se concentra nos sítios Mocó, Espinho Branco e Gameleira. No mestrado (AMARAL, 2012) apresentei toda a cadeia operatória envolvidas manufatura da *loija de barro* nestas comunidades no geral, registrando especificamente a produção da *loiceira* Dona Maria das Panelas, da qual acompanhei desde os locais de extração dos *barros* e de matérias-primas para confecção de instrumentos de trabalho, *pisar o barro*, *formar*, *abrir*, dar acabamento (*rapá*, *alisar*, *colocar a asinha*, *rapá o pé*) e queimar. As demais (Dona Fofa, Dona Zizi, Dona Zefa de Paulo, Dona Zefa de Bernardino, Dona Guida, Dona Josefa, Dona Marlene de Neco do Doce, Dona Severina) apresentei apenas como contraponto à produção de Dona Maria, devido a padronização dos processos produtivos nesta comunidade. Com

relação à produção de *potes*, na época de minha primeira etapa de campo (em 2009) apenas três *loiceiras* faziam: Dona Maria das Panelas, Dona Fofa e Dona Leonice (Dona Lêo). Acompanhei a produção de *potes* de Dona Lêo ainda nesta etapa de campo e, posteriormente, na etapa de 2015 registrei em detalhes novamente. Nesta ocasião Dona Maria não produzia mais nenhum tipo de *loiça de barro*, pois tinha se aposentado e apresentava um problema médico e Dona Fofa estava reduzindo a produção.

Figura 3.128: Croqui da comunidade pesquisada nos sítios Mocó, Espinho Branco e Gameleira, com localização das casas das *loiceiras* e dos *barreiros*. Desenho: Sérgio Silveira.

Assim como em Belo Jardim, a produção em Altinho é inteiramente manual, sendo boa parte dos *potes* construída através da técnica de modelagem com a inserção de pseudoroletes, denominados de *arrudias*, a partir da metade do processo. E pela natureza da organização do trabalho, doméstico, em tempo parcial e predominantemente feminino, podemos caracterizá-la como *household industry* (ARNOLD III, 1991, p. 92-95).

Para a produção dos *potes* Dona Lêo utiliza o *barro de massapé*, coletado em *barreiros* próximos aos rios. Muitas vezes ela mistura o *barro de massapé* com o *barro de panela* (mistura dos *barros preto e vermelho*), “*pra poder dar liga*,

porque o massapê é muito solto e também porque sozinho ele pipoca quando queima" (Dona Lêo).

A produção pode ser dividida entre as seguintes etapas: *formar, abrir, botar a boca* ou *gogó*, dar acabamento (*rapá, alisar, acertar o beicinho e rapá o pé*) e, depois da queima, *pintar* com tinta látex branca (na ausência do *toá*, barro branco proveniente de Alagoas).

Diferente da produção em Belo Jardim, não há suportes como as *fôrmas* (pratos) por sobre as quais a *loiceira* irá *armar* seus *potes*. O processo se inicia com o movimento de perfurar e beliscar discos de *barro* sobrepostos e dispostos sobre um suporte plano de madeira no qual a *loiceira* irá *formar* (o equivalente a *armar*) suas vasilhas. Para *formar* o *pote* a *loiceira* perfura e levanta estes discos de *barro* e, na sequência coloca as *arrudias* (equivalente as *tiras*) até a *fôrma* atingir a altura do corpo do *pote*. Assim como em Belo Jardim, ao final deste processo o *pote* já adquire praticamente sua forma final. Posteriormente a *loiceira* inicia o processo de *abrir* (equivalente ao processo de *espalhar*) com a *paqueta de caco de cuia*, assim como de *bota a boca* ou o *gogó* fazendo uma grande *arrudia*, que é levantada com os mesmos procedimentos do corpo do *pote* e *acerta o beicinho* com um *pano* (couro de luvas). Só depois dá acabamento em toda a peça, *rapando* com *ferro* e *alisando* com a *paqueta de caco de cuia* por dentro e com o *pau de alisar* por fora e, finalmente, dando continuidade ao acabamento, *rapa o pé* (que permanece com a base plana). Os *potes* recebem decoração pintada após a queima e a pintura é realizada com tinta látex branca sobre os ombros do *pote* em espirais e nos *beijos* em semicírculos ou traços perpendiculares, utilizando um cotonete ou palito de fósforo envolto em palha de aço. Não há qualquer tipo de polimento ou brunidura nos mesmos.

Os fornos e os procedimentos de queima são os mesmo que os registrados em Belo Jardim, incluindo as nomenclaturas das etapas de queima: *esquentar* e *cardear*. Há algumas diferenças na seleção das lenhas, porque as *loiceiras* dão preferência à algumas espécies, como o *mulungu*.

Quanto às formas, são considerados *potes* os contentores de líquido com capacidade volumétrica mediana, entre meia à duas e meia latas d'água, ao passo que as *jarras* possuem capacidade volumétrica maior do que duas e meia latas d'água.

Ao contrário do que ocorre em Belo Jardim, em Altinho a participação masculina (de maridos e filhos das *loiceiras*) foi registrada em algumas etapas específicas do processo de manufatura, sobretudo na coleta e *pisa do barro*, na coleta da lenha para queima, na queima e na confecção de alguns instrumentos, como o *pau de alisar*. O marido de Dona Léo participa também auxiliando no transporte das peças até a feira e na comercialização das mesmas.

Quanto a comercialização, é realizada pelas próprias *loiceiras*, na maioria dos casos¹, nas feiras de Agrestina e Altinho e por algumas *loiceiras* a comerciantes da Feira de Caruaru.

Figura 3.129: Dona Léo perfurando os discos de *barro* para a *fôrma*. (2009)

Figura 3.130: Pressionando as paredes da *forma* em movimentos de *belisco*. (2009).

Figura 3.131: *Levantando* as paredes da *fôrma*. (2009).

Figura 3.132: *Arrudia* afixada na face interna da *fôrma*. (2009).

¹ Algumas vendem para a *loiceira* Dona Léo, que revende nas feiras de Agrestina e Altinho e troca por peças do Alto do Moura na Feira de Caruaru.

Figura 3.133: Alisamento da face interna da *fôrma*. (2009).

Figura 3.134: Fechamento da boca da *fôrma*.(2009).

Figura 3.135: Cortando o *beicinho* da *fôrma*. (2009).

Figura 3.136: Alisando a face interna da *fôrma*. (2009).

Figura 3.137: Dona Léo com a *fôrma* do *pote*. (2015).

Figura 3.138: *Rapando* a face externa da *fôrma* do *pote*. (2009).

Figura 3.139: Concluindo o alisamento da face externa da *fôrma* do *pote*. (2009).

Figura 3.140: Colocando a *arrudia* na *fôrma* do *pote*. (2009)

Figura 3.141: Levantando o gogó do pote. (2009).

Figura 3.142: Levantando o gogó com beliscos. (2009)

Figura 3.143: Alisando a face interna do gogó. (2009).

Figura 3.144: Cortando o beicinho do gogó. (2009).

Figura 3.145: Infletindo a boca e formando o beicinho. (2009).

Figura 3.146: Alisando a face externa do gogó com o pau de alisar. (2009).

Figura 3.147: Alisando todo o pote com o pau de alisar. (2009).

Figura 3.148: Regularizando a superfície do pote com uma esponja umedecida. (2009).

Figura 3.149: Dona Léo rapando o pé do pote. (2009).

Figura 3.150: Sr. Tonho, marido de Léo, desenforando as peças. (2015).

Apresento abaixo síntese das cadeias operatórias da produção de *potes* em Altinho, assim como fiz no mestrado (AMARAL, 2012) para a produção da *loija de barro* no geral:

Fase	Operação	Instrumento	Suporte
Matéria-prima	Seleção e Aquisição dos <i>Barro de Massapé</i> e eventualmente dos <i>Barro Preto e Barro Vermelho</i>	Enxada, <i>carro de mão</i> e <i>balaio</i>	<i>Balaio</i> , plástico e sacos de rafia
Preparo da Matéria-prima	<i>Pisar o barro</i>	Pés	Chão
Técnicas de Manufatura	Modelagem com inserção de <i>arrudias</i>	Mãos	Tábua
Etapas de Manufatura	<i>Formar</i> <i>Abrir</i> <i>Botar a boca ou gogó</i> Dar acabamento: <i>rapá</i> , <i>alisar</i> , <i>acertar o beicinho</i> , <i>rapá o pé</i> , Pintar com látex branco após a queima (ou <i>toá</i>)	Mãos, <i>paieta de caco de cuia</i> , <i>ferro</i> , <i>pau de alisar</i> , palha de aço enrolada em palito de fósforo ou cotonete	Tábua
Queima	Colocação da <i>loija</i> no forno Tapar o forno com cacos <i>Esquentar e Cardear</i>	Forno, cacos e lenhas <i>grossa e fina</i>	Forno redondo de <i>aicos</i> com topo aberto
Comercialização e Distribuição	Venda nas feiras livres com as próprias <i>loiceiras</i> (direta)	Carro de mão	Chão e <i>banco</i> (barraca)

Tabela 3.3 – Fases da cadeia operatória da produção *loiceira* em Altinho (inspirado em Viana, 2003 e adaptado de Amaral, 2012).

OS POTES DE BEZERROS – SÍTIO FAZENDINHA

Figura 3.151: Seu Beto *polindo o pote com a pedrinha.*

Bezerros situa-se no Planalto da Borborema, na bacia hidrográfica dos Rio Capibaribe, Rio Ipojuca e Rio Una, a uma altitude de 470 m. Possui clima quente e úmido e vegetação de caatinga hipoxerófila e florestas subcaducifólia. Pertence à região de desenvolvimento do Agreste Central Pernambucano, microrregião do Vale do Ipojuca. Com área de 490,817 km², limita-se ao norte com Cumaru e Passira, ao sul com São Joaquim do Monte e Agrestina, à leste com Gravatá, Sairé e Camocim de São Félix e à oeste com Riacho das Almas e Caruaru e dista 99,3 km da capital, Recife. Da população de 60.549 pessoas (segundo censo de 2017), 8.928 residem na área rural, nos sítios (segundo Censo de 2010) (CONDEPE FIDEM, Acesso em: 01 nov. 2018).

A produção da *loija de barro* se concentra no sítio Fazendinha e suas imediações, às margens direita e esquerda do rio Ipojuca, sendo este último o local de captação do *barro*. E se divide entre manual e no torno de pé, feminina e masculina. A produção no torno está organizada em duas oficinas familiares, com trabalho predominantemente masculino, embora uma delas conte com a participação de *loiceiras* mulheres que adotaram o uso do torno, além de ainda executarem algumas formas manualmente. É o caso da oficina do Seu Zezinho e família, na qual trabalham também sua esposa Dona Ângela e sua irmã Dona Mariquinha, esta última *loiceira* que aprendeu a operar o torno para fazer *panelas*, mas que ainda produz alguns itens de *loija de barro* manualmente.

Vizinho a eles há a oficina de Seu Pedro, cuja produção é inteiramente em torno e masculina. Ambas oficinas produzem uma variedade de itens utilitários, dos quais destacam-se as *panelas* (de Dona Mariquinha) e as *quartinhas* (do Seu Zezinho). Este tipo de produção por ser caracterizado como *workshop industry* (ARNOLD III, 1991, p. 92-95). Já a produção manual, com características de *household industry* (ARNOLD III, 1991, p. 92-95), em 2009 era efetuada por Dona Maria de Cícero e Seu Beto. Dona Maria – que logo depois desta minha primeira etapa de campo se aposentou e deixou de fazer – produzia diversas formas de *loija de barro* manualmente, com destaque para os *potes*, cuja produção pude registrar. Seu Beto, por sua vez, produz *potes* com grande volumetria e *panelas de lemanjá*, *panelas*, entre outras formas, mas o grosso de sua produção são os *potes*. Em 2009 fiz poucos registros da produção dele e priorizei o trabalho manual de Dona Maria de Cícero e no torno de Dona Mariquinha. Na etapa de campo de 2015 apenas Seu Beto ainda produzia *potes* manualmente e, deste modo, optei por acompanhar apenas o trabalho dele, não só por ainda preservar características tradicionais da manufatura dos *potes* e, em certa medida da *loija de barro* no geral, mas também por ser o único homem registrado a dominar e executar com maestria estas técnicas tradicionais.

Figura 3.152: Croqui do sítio Fazendinha e imediações, com localização das casas e oficinas das *loiceiras(os)* pesquisadas e dos *barreiros*. Desenho: Sérgio Silveira.

Optei por apresentar sinteticamente estas técnicas tradicionais de manufatura manual dos *potes*, como contraponto a produção em Belo Jardim, da mesma forma como fiz acima para o caso de Altinho também.

Seu Beto utiliza o *barro de massapé*², retirado “*nas varge*” (Dona Maria de Cícero) do mesmo *barreiro* de Seu Zezinho e Seu Pedro, na margem esquerda do Rio Ipojuca, próximo a sua residência na margem direita. Diferente de seus colegas que preferem pegar o *barro* seco (melhor para uso no torno por ser mais *macio*), ele *agoa* o *barro* e *pisa* o *barro* no próprio *barreiro*, pois para ele é *melhor mais grosseiro*. Dona Maria de Cícero utiliza uma mistura entre o *barro de massapé* e o *barro de panela* (segundo ela, “*que tem em todo canto*”). Posteriormente, em casa, o *barro* é *amassado* com as mãos num *banco* coberto por cinzas (retiradas do forno), para que a massa não grude e que são incorporadas ao *bolo de barro* pelo movimento de *amassar*. Neste movimento vai também *catando as pedrinhas*. E produz o *empelo*, que é o *bolo de barro* que permite iniciar a produção dos *potes* e as *arrudias* a cada peça que trabalha.

Os *potes* são modelados com a inserção de *enteras* (pseudoroletes grossos, equivalentes às *tiras* em Belo Jardim). Este processo pode ser dividido nas seguintes etapas: *abrir o pé de jarra* e o *buchinho* (*puxando o barro e colocando enteras*), *colocar a boca* (*puxando o barro, colocando enteras e arrudias*) e o *beijo*, *rapar o pé* e *dar acabamento* (*dando polimento com dedos, vedando com borracha, rapando com o ferro, vedando com plástico, passando tauá e pedrinha*).

O *loiceiro* Seu Beto inicia o processo de produção colocando o *empelo* sobre uma tábua de madeira coberta por areia, na qual irá *abrir o pé de jarra*. O *empelo*, com formato cilíndrico, é perfurado com os dedos e Seu Beto vai “beliscando” e *puxando o barro* das paredes, ao mesmo tempo que vai socando e afinando o fundo e usando as *enteras* (sobras de *barro* que ficam entre os dedos ao *puxar o barro*) para continuar *abrindo* e subindo o *pote*. Boa parte da etapa de *dar acabamento* ocorre simultaneamente às etapas de *abrir* e *colocar a boca*, ao contrário do que ocorre em Belo Jardim e Altinho. Desta forma, enquanto vai *abrindo o pé* e *puxando o barro* (por fora), vai *dando polimento*

² Segundo Dona Maria de Cícero, “*se fizer panela com barro de massapé pode pipocar. Se fizer pote ou jarra com barro de panela ele não esfria a água*”.

(alisando) com os dedos em ambas as faces e com a *paleta de borracha*³ vai vedando a face interna, de modo que começa a formar o *buchinho do pote*. Esta porção inferior do *pote* compreende o *pé* e o *buchinho* e fica com uma altura aproximada de 35-40 cm (no caso de *pote* com aproximadamente 60 cm de altura e capacidade para duas e meia latas d'água). Finaliza dando acabamento no *beijo* com a ponta dos dedos molhados. Após um dia de secagem faz pequenas incisões no *beijo* deste *buchinho* e insere uma grande e espessa *arrudia* por cima, que “abraça” o *beijo* em ambas as faces e vai, novamente, *puxando o barro* e usando as *enteras* para subir as paredes e construir a porção superior do *pote*, a *boca*, ao mesmo tempo que segue vedando com os dedos por fora e por dentro e com a *borracha* por dentro. Em ambos processos vai retirando *pedrinhas* e *sarugos* (*barro* endurecido) que sobraram mesmo depois de *barro* ser amassado no *banco*. Coloca uma *arrudia* pequena sobre a *boca*, para fazer o *beijo*, com a ponta dos dedos umedecida. Após meio dia enxugando, prossegue o acabamento *rapando* a face externa com um *ferro*,⁴ cobrindo com *barro* os buracos que ficam na superfície quando *rapa* e as *pedrinhas* saem para, a partir daí, vedar com a *paleta de plástico*. Antes molhava as peças para vedar após *rapar*, mas descobriu que “usando o plástico para fazer *paleta*, a *paleta* veda melhor, porque fecha mais os *buraquinhos*”. *Rapa o pé* e veda com *paleta de plástico*, como fez com o corpo. Deixa enxugando um dia e finaliza passando o *tauá* (*barro vermelho*) com as mãos e, após secar por uma hora, procede o *polimento com a pedrinha* (seixo polido).

Com relação à queima das peças, não consegui acompanhar a de Seu Beto, pois não coincidiu com o período em que acompanhei sua produção. No entanto, seu forno é exatamente como os de Seu Zezinho, Seu Pedro e Dona Maria de Cícero que, por sua vez, segue o mesmo padrão em todas as comunidades que acompanhei, como Belo Jardim e Altinho. E, ao descrever o processo de queima, Seu Beto relata as mesmas etapas e processos que as demais *loiceiras*. Assim, os fornos são redondos e abertos na parte superior, com câmara separada da fornalha por arcos, e é coberto com cacos durante a queima, que também é dividida entre *esquentar* e *cardear*. Dá preferência para

³ Sandália havaiana, em substituição às *paletas* de *caco de cuia*, em que “a água vazava, porque ela não dá um bom vedamento, não deixava tão lisinha feito a *borracha*”.

⁴ Feito com arco de barrica de aguardente, isto é, de metal que circunda garrafas de aguardente.

lenha de *catingueira* e *mameleiro*, que traz do roçado em feixes na cabeça fazendo pelo menos quatro viagens de meia hora cada.

Com relação a comercialização, seu Beto vende a um atravessador de Sapucaia (sem especificar o Estado), para Dona Mariquinha, que revende na feira de Bezerros, uma vez que a Oficina de Seu Zezinho não produz *potes* e *jarras* com grandes capacidades volumétricas, apenas *quartinhas*, e para a comerciante Paula, que tem um *banco* (barraca) numa praça no bairro Tamarindo, em Bezerros, em que comercializa *loijas* provenientes de Bezerros e de Altinho também.

Figura 3.153: Seu Beto amassando o barro. (2015).

Figura 3.154: Seu Beto produzindo o empelo no banco. (2015).

Figura 3.155: Perfurando o empelo para começar a abrir. (2015)

Figura 3.156: Puxando o barro para abrir o pé do pote. (2015).

Figura 3.157: Dando o polimento com os dedos por dentro. (2015).

Figura 3.158: Incorporando as enteras de barro. (2015).

Figura 3.159: Puxando o barro da parede. (2015).

Figura 3.160: Abrindo o pote. (2015).

Figura 3.161: Polindo (alisando) com os dedos por fora. (2015).

Figura 3.162: Pé do pote polido por dentro. (2015).

Figura 3.163: Vedando por dentro com a paleta de borracha. (2015).

Figura 3.164: Dando acabamento no beijo. (2015).

Figura 3.165: Fazendo incisões no *beicho* do *buchinho* para colocar a *arrudia*. (2015).

Figura 3.166: Colocando a *arrudia* para fazer a *boca*. (2015).

Figura 3.167: Incorporando a *arrudia*, puxando o barro e dando polimento com os dedos por fora. (2015).

Figura 3.168: Puxando o barro para colocar a *boca*. (2015).

Figura 3.169: Dando polimento com os dedos por fora. (2015).

Figura 3.170: Colocando mais uma *arrudia*. (2015).

Figura 3.171: Dando acabamento no *beicho*. (2015).

Figura 3.172: Vedando com a paleta de borracha por dentro. (2005).

Figura 3.173: Colocando pequena *arrudia* para fazer o *beijo*. (2015).

Figura 3.174: Fazendo o *beijo*. (2015).

Figura 3.175: *Rapando* o pote com o ferro. (2015).

Figura 3.176: *Vedando* com a paleta de plástico. (2015).

Figura 3.177: Dona Maria passando o *tauá* com a mão. (2009).

Figura 3.178: Seu beto *polindo* com a *pedrinha*. (2015).

Figura 3.179: Vista do forno do Seu Beto. (2015)

Figura 3.180: Vista interna do forno do Seu Beto. Acima dos tradicionais arcos, ele

Figura 3.181: Seu Zezinho enforando com auxílio de sua mãe. (2009).

posicionou antigos trilhos da estrada de ferro Great Western. (2015).

Figura 3.182: Queima de Seu Zezinho. (2009).

Abaixo apresento sinteticamente o registro das cadeias operatórias da produção de *potes* em Bezerros, tal como desenvolvi no mestrado (AMARAL, 2012) para a produção da *loiça de barro* no geral:

Fase	Operação	Instrumento	Suporte
Matéria-prima	Seleção e Aquisição do Barro de Massapé e Cinzas do forno	Enxada e carro de mão	Plástico e sacos de rafia
Preparo da Matéria-prima	Amassar e catar o barro	Mãos	Chão e banco
Técnicas de Manufatura	Modelagem com inserção de <i>arrudia</i>	Mãos	Tábua
Etapas de Manufatura	Abrir o pé de jarra e o buchinho Colocar a boca Colocar o beijo Rapar o pé Dar acabamento (polimento com dedos, vedar com borracha, rapar com o ferro, vedar com plástico, passar tauá e pedrinha).	Mãos, paleta de borracha (sandália havaianas), paleta de plástico, ferro, pedrinha (seixo polido)	Tábua
Queima	Colocação da loiça no forno Tapar o forno com cacos Esquentar e Cardear	Forno, lenhas grossa e fina, cacos	Forno redondo de arcos com topo aberto e cobertura de telha
Comercialização e Distribuição	Venda para comerciantes de outras localidades (indireta)	Carro de mão	Chão e banco (barraca)

Tabela 3.4 – Fases da cadeia operatória da produção *loiceira* em Bezerros (inspirado em Viana, 2003 e adaptado de Amaral, 2012).

UMA ETNOGRAFIA DA MUDANÇA E DA RESISTÊNCIA

Figura 3.183: Fogão a lenha na cozinha externa da *loiceira* Dona Celina, em Belo Jardim. A *panela de barro* cozinha o feijão. Ao lado do fogão, o *pote d'água*.

*“Sem sacar que algum espinho seco secará
E a água que sacar será um tiro seco
E secará o seu destino secará”*
(BROWN, Segue o seco, 1994)

Neste segundo subcapítulo utilizo relatos orais das *loiceiras* e experiências e vivências em campo, com elas, para fazer uma etnografia da mudança e da resistência. Procuro entender as razões da mudança e da permanência de elementos da cultura material sertaneja, representada pela *loiça de barro* no geral e dos *potes* em específico, entendendo por que algumas formas mudaram e continuam mudando em detrimento de outras, ao mesmo tempo que busco relacionar a mudança desta materialidade com o meio semiárido. No caso específico dos *potes* venho argumentando que sua permanência pode ser lida como uma forma de resistência. No decorrer dos capítulos desta tese apresentei alguns elementos de reflexão a este respeito que retomarei aqui, apresentando, igualmente, outros pontos interessantes.

A produção dos *potes* em Belo Jardim, assim como demais peças da *loiça de barro*, é essencialmente feminina e doméstica. Em nenhuma etapa de campo registrei o trabalho masculino. Apenas alguns poucos relatos de participação

pretérita ou eventual, como o da *loiceira* Cida que afirmou que quando os homens estão parados ajudam “*no barro e na lenha só*”.

Segundo Luiza

Antigamente os homem não tinha movimento nenhum de trabalho. Ah o peso tudo era as mulé nas panela, né. Eles não tinha emprego, não tinha nada, aí as mulé fazia as loiça e eles pegava os serviço pesado. Tirava a lenha o barro esse tipo de coisa. Aí pronto. Mas graças a Deus as coisas melhorou. Os homens começaram a trabalhar, outros se aposentou, aí melhorou muito.

[...]

Os home graças a Deus tudo, quase todos tem seu emprego. Quem não tem emprego faz um bico, trabalha de alguma coisa... só ficou mesmo só mulé, né. A maioria das casa que tem por aí foi tudu as mulé que fizeram na panela. Trabaçando.

[...]

o trabalho deles era esse: pegar a lenha, tirar o barro que a gente só ficava na loiça, né, que já o serviço mais pesado pra nós é esse.

Só que pra eles assim era uma tortura né. Eles faziam isso mas home qué mesmo é trabaia, né. Não quiria fica só dentro de casa

O relato acima ajuda a compreender por que não há participação masculina na produção da *loiça*. Embora seja uma alternativa de renda que sustentou e ainda sustenta muitas famílias na região, o caráter doméstico e feminino da produção de certa forma estigmatiza o trabalho com o *barro*. Por isso, mesmo quando muitos homens estão desocupados não se envolvem em nenhuma etapa de manufatura da *loiça*, como presenciei em todas as etapas de campo na comunidade e em outras regiões.

Embora algumas *loiceiras* como Rosinha afirmem que “*se o marido da gente não trabalhasse nós morria tudinho de fome*” os relatos das *loiceiras* mais velhas, como Dona Luiza, atestam que por muito tempo a *loiça de barro*, incluindo *potes*, foi não só uma alternativa à renda, como também o único sustento da casa na ausência de trabalho para os homens.

A frase de Rosinha pode ser compreendida muito mais dentro de um contexto de desvalorização cultural, estética e monetária atual, que pode ser lida tanto como fruto de preconceito contra grupos sertanejos externalizado por esta desvalorização da cultura material sertaneja, no qual se inclui o conhecimento tradicional envolvido na manufatura da *loiça de barro*, bem como seu uso cotidiano, quanto como fruto de depreciação do trabalho doméstico e essencialmente feminino.

Mesmo porque, muitas *loiceiras* relatam que sustentavam a si e as suas famílias apenas com o trabalho com o *barro*, como Dona Edite, que diz que “quando eu aprendi direito com isso aí me vesti, me calçava...”.

No entanto, como apresentei anteriormente, em Bezerros a produção de *potes* atualmente é exclusividade masculina, do *loiceiro* Seu Beto. No mestrado (AMARAL, 2012) eu já havia apontado que o caráter da organização da produção da *loiça de barro* neste município estava mudando, devido a introdução dos tornos de pé. Os homens, filhos de *loiceiras* tradicionais, assumiram boa parte da produção das *panelas* e outros itens de *loiça de barro*. Algumas mulheres, como Dona Mariquinha, aprenderam a utilizar o torno e passaram a utilizá-lo para algumas etapas da produção da *loiça*, outras mantiveram a produção manual tradicional. A produção, antes feminina e doméstica, passou a ser coletiva, essencialmente masculina, em oficinas familiares.

No caso do Seu Beto, este aprendeu com a mãe e a tia, quando criança, e passou a fazer como profissão apenas na vida adulta.

Eu trabalhei muito com minha mãe... Quer dizer, eu não fabricava. Eu dava acabamento... ela que fabricava... Então eu, eu só fazia dá acabamento. Eu raspava, butava... butava polia, butava lenha, queimava. Ajudei bastante minha mãe, Graças a Deus! Agora, fabricá, não. Eu creio que seja um dom de Deus que Deus nos dá, né? Porque ninguém me insinou.. E num fiz muito tempo... Falá verdade, é bom, é eu... porque tinha vergonha de fazê... Fiquei bem uma pá de tempo... [...]
Eu passei a maior parte do meu tempo mais, pescando... pescaria... eu era pescador.
Fazendo pescaria. Então, quando a pescaria acabou.... Naquele tempo de Sarnei, você se lembra né?
Prônto! De lá pra cá foi que eu comecei. No final do mandato de... Eu comecei, minha tia... por incentivo de minha tia: “Faça meu filho, não posso mais trabaia. Eu lhe compro”.
Ela fabricava e vendia. Então, ela parou de fazer [...] pobrema de saúde: “faça meu fio umas loicinha pra mim?” Eu “ah tia, eu num quiria fazê aquilo...” Eu tinha vergonha, sabe?
Eu tinha esse preconceito: “isso é serviço de mulher... é pra mulhé, num é pra homi, não”. Aí por isso eu perdi esse pá de tempo. E como eu perdi, viu? Porque quando eu vim chego... a pô... a tê um pouco mais de... de sussego, que eu perdi meu tempo, minha saúde mais, eu acredito que foi mais na pescaria, noite de sono...

O estigma do trabalho com a *loiça de barro* ser um “*serviço de mulher*” aparece mais claramente no relato de Seu Beto, que mesmo sabendo produzir “*tinha vergonha de fazê*”, o que ele classifica como perda de tempo e de saúde. O ofício de *loiceiro* surge como uma alternativa de renda à pescaria. Na época esta parecia ser uma alternativa de renda viável, o que não acontece mais

atualmente, devido principalmente à desvalorização monetária da *loiça de barro* no geral, mais especificamente *potes*, foco desta tese.

Moça, como vimos, se dedica apenas a produção de *potes* e *jarras*. Segundo ela mesma, não faz *potes* pequenos. O menor que faz tem capacidade volumétrica para uma e meia lata d'água, enquanto o maior tem capacidade de duas latas e meia d'água. O *pote* menor é vendido para Dona Julia a R\$ 6,00, enquanto o maior a R\$ 10,00. Na feira, no entanto, uma *jarra* com capacidade para três latas d'água é vendida por Dona Júlia para os consumidores por R\$ 40,00, enquanto um *pote* grande de duas latas e meia d'água (como o de Moça) sai por R\$ 35,00.

Daí que a parte da *loiceira* que produz é mínima frente a que comercializa. Ambas *apuram* um valor muito baixo a cada feira é verdade, mas a *loiceira* permanece em evidente desvantagem. No mestrado registrei situação semelhante para as *loiceiras* de Altinho que, vale dizer, ao contrário de Moça e da maioria das *loiceiras* de Belo Jardim, comercializam as próprias peças diretamente aos consumidores, o que as deixa melhor em termos econômicos (AMARAL, 2012, p. 122)

Têm-se também que a venda da loiça de barro é mais proveitosa para algumas loiceiras do que para outras, bem como a sua antecedente produção. Uma loiceira que comercializa apenas sua própria loiça, numa feira boa consegue vender pouco mais do que 10 peças; considerando um preço médio de R\$3,00, que é o preço praticado para maior parte da loiça, principalmente panelas e tigelas, que são as que têm mais procura, no final da feira a fêria da loiceira não sai por mais do que R\$30,00. Não se esquecendo de considerar que essa é uma boa fêria e que poucas loiceiras fazem mais de uma feira na semana. E é com esse dinheiro que a loiceira paga o transporte nos carros, o aluguel do quartinho pra armazenar a loiça na rua e, muitas delas, sustentam a própria casa. Essa diferença é notada, entre outras formas, pelas condições materiais de existência de cada família, sobretudo no que diz respeito ao acesso a água potável (se em cisternas ou barreiros – como são chamados os açudes em virtude da qualidade da água) e ao saneamento básico (restringindo-se a existência ou não de banheiros, vasos sanitários e locais de banho), sendo que as loiceiras que diversificaram mais a oferta de bens de consumo de barro nas feiras, sejam estes utilitários ou apenas decorativos, e não se limitaram a comercialização apenas das suas peças aumentaram as suas condições econômicas, bem como ampliaram as chances de seus filhos.

A *loiceira* Neguinha, que hoje se dedica quase exclusivamente a arte figurativa, em entrevista em 2009 relatou: “quando eu levantei essa casa aqui eu fiquei devendo 740 panelas”, pois trocava *loiça de barro* por material de

construção pagos por Dona Luiza, porque ela era a única pessoa na comunidade com condição financeira melhor, mesmo em tempos de crise. E complementa afirmando que não faz mais *panelas*

Purque é muito pouco. A gente faz a panela e ela paga 1,50 cada uma. Aí quando a gente faz uma pecinha assim [figurativa] vende por 7, 9, 10 reais... 12, 15, 30, 40. Depende o tamanho, né? Aí a gente acha melhor, porquê...

[...] o trabalho é mais muito mas compensa mais do que as panelas. A gente tem mais incentivo...

[e se a panela desse mais dinheiro?]

[...] se a panela desse mais dinheiro... se tem saída mesmo pra panela, acho que deus me livre... eu preferia fazer minhas panelas. Purque ela não tem saída. Saída ela tem. Ela não tem preço, tá entendendo? O preço dela não compensa o trabalho que a gente tem pra fazer ela. Por aí, Rosinha, Leide faz... mas faz purque num tem um trabalho mesmo. Se aparecesse um trabalho todas param... até eu paro se eu achar que já tô velha, num tenho estudo fica caro... aí se eu fosse nova. Minha menina mesmo aí faz fazer 14 anos eu nem penso em mandar ela fazer isso. Porque o trabalho é grande. Nunca mandei ela fazer. Eu só quero que ela estude. Somente. Ela estudando, deus abençoando que ela estuda... agora meu sonho mesmo, que eu tenho, é pagar a faculdade deles dois

Novamente um dos pontos fulcrais é o preço das panelas, isto é, seu valor econômico, sobretudo nos dias atuais. Este é o principal ponto que leva ao desinteresse dos jovens. Neguinha e outras *loiceiras* sempre afirmaram categoricamente que não ensinam aos seus filhos e filhas porque *é um serviço que não dá futuro*.

O baixo valor de itens de *loija de barro* tem fundamentalmente dois aspectos relevantes. Primeiro, a introdução de itens de plástico e alumínio, além do fogão a gás, nas cozinhas das *loiceiras*. Depois a desvalorização estética a que estão sujeitas, fruto do preconceito e da desvalorização do modo de vida tradicional sertanejo. Os *potes*, embora itens de *loija de barro*, devido a questão da memória afetiva, da qual falei no **Capítulo 1**, estão parcialmente sujeitos a estas alterações, como abordarei mais a frente.

Com relação ao primeiro aspecto, tanto *loiceiras* quanto consumidores relatam que após o acesso ao fogão a gás foram abandonando, paulatinamente, a *loija de barro*. Segundo a *loiceira* Dona Luiza depois que começou

O real, o pessoal mais pobre ficou assim né, mais querendo um gás, um fogão, uma panela de alumínio... panela de barro pra poder cozinhar... quase ninguém qué né. Nós mesmo faz mas ninguém gosta de cozinhar nelas. Aí pronto. Aí todo mundo foi se ajitando e agora o pessoal [?] não tá nem aí [?] mais a gente dá uma ajuda praque num tem outro negocia pra ajudar, né

Pelo relato é possível perceber que o acesso a sociedade de consumo foi facilitado a partir do Plano Real, quando começaram a entrar itens como fogão e panelas de alumínio. A fala de Dona Luiza quando se refere ao “*pessoal mais pobre*” permite inferir que o acesso a estes itens passou a ser considerado um símbolo de status e ascensão social e, por oposição, permanecer utilizando *panelas de barro*, remete à pobreza e aos tempos de fome. Por isso ela diz que “*nóis mesmo faz mas ninguém gosta*”.

Dona Edite diz usar o gás apenas quando está “*com pressa*” e concorda que “*hoje não tem tanta saída. Acho que é mode de tanta alumina que tem no mundo, por conta do gás... ninguém quer mais cozinhar na lenha*”. Muitas *loiceiras*, por sinal, compartilham do mesmo discurso de usar o gás apenas quando estão com mais pressa e pela praticidade, tanto porque não tem fácil acesso ao gás, devido ao preço, quanto porque dizem preferir a comida *cozinhada na lenha e na panela de barro*.

Além disso, as *panelas de barro* não suportam as altas temperaturas do gás e *pipocam* ou *se racham*.

Ainda a respeito do acesso aos fogões a gás de cozinha, Seu João, marido de Dona Maria das Panelas diz

quem sabe fazer deixou, porque não vende mais. Pruque o povo não qué mais. O povo rico mesmo, que comprava antigamente, não compra mais. No fogão não pode cuzinhar com barro porque come muito gás. A alumina no fogão de gás, num instante faz a comida. Quem vai se interessá a aprendê numa coisa que não tem futuro?... De que adianta?

Tanto nos relatos das *loiceiras* quanto dos compradores nas feiras, o que se vê é que o uso da *loiça de barro* ficou restrito a duas ocasiões: nas festividades juninas e familiares e nas roças.

Nas feiras, a maioria dos compradores que tive oportunidade de conversar moravam *nos sítios* e iam levar a *loiça pras roças*. Alguns utilizam a *loiça* para cozinhar na lenha, ou no carvão, no caso de levarem para os roçados. Outros dizem levar para alimentar os animais, como de fato registrei diversas vezes nos quintais das *loiceiras*, em que a *loiça* ficava distribuída em alguns locais no chão com comida e água para ao animais (principalmente *alguidares* e *tachos*), ou cozinhando lavagem para os porcos em trempes (algumas trempes feitas com três panelas de barro emborcadas).

No caso das festividades juninas, todas as *loiceiras* relatam aumento considerável nas vendas nesta época do ano porque, segundo elas, as pessoas preferem cozinhar as comidas tradicionais juninas em *panelas de barro*, retomando como tradição para cocção das comidas típicas um uso que nos demais períodos do ano é renegado por remeter a memória de fome, sede e privação.

Figura 3.184: Panelas de alumínio da cozinha de Dona Zefa de Bernardino, em Altinho (2009).

Figura 3.185: Cozinha de Dona Severina, em Altinho. Nota-se o fogão a gás e as panelas de alumínio. No outro lado há um fogão a lenha, com *panelas de barro*, e um pote (na figura abaixo). (2015).

Figura 3.186: A *loiceira* Moça retirando água do barreiro em seu quintal. (2015).

Figura 3.187: Pote da cozinha de Dona Severina, em Altinho. No lado oposto é um fogão a gás e panelas de alumínio. (2015).

No entanto, o mesmo não acontece com os *potes*. A preferência por seu uso, tanto de *loiceiras* quanto de compradores é praticamente unânime. Todas se referem ao *gostinho do barro*, ao frescor da água de *pote*, sempre *geladinha*. E, com exceção de alguns poucos muito jovens, já educados dentro de um outro sistema de valores, muito influenciados pelos aspectos opressores do consumismo e da supermodernidade, ninguém gosta de água de geladeira, que é *muito gelada e deixa um gosto ruim* na água. No caso das *loiceiras*, há ainda a recomendação de não se beber água durante as queimas, sobretudo gelada,

porque *ofende*, isto é, se adocece. Preferem o gosto de água de cacimba que os *potes* remetem.

Os *potes* são tão importantes que são passados de geração em geração, utilizados muitas vezes com remendos de cimento (até mesmo para o *pote* resfriar mais e parar de vaziar) e massa epóxi. Os maiores também são levados para os *roçados* e deixados nas casas de roça e nos acampamentos.

Relatos como este de Dona Luiza e Neguinha ajudam um pouco a entender o grau de importância dos *potes* como veículos da sociabilidade sertaneja ao serem, também, veículos da água, fundamental em ambientes de escassez sazonal deste recurso

Dona Luiza: *Nóis vivemo um sufoco daqueles menina. Minha mãe mesmo já vi ela quase desmaiando de fome. Fazendo loiça. Em cima do barro mesmo. Quase desmaiando*

Neguinha: *Se vc passasse um dia sem fazer, menina era o mesmo que vc passasse uma semana sem trabalha. Eu depois nem... Óia... não gosto nem de lembrar. Naquele tempo eu era miudinha, mas...*

Dona Luiza: *Eu não tinha nem [?] pra dizer vou ter que socorrer pra arrumar alguma coisa pra mãe, meu mesmo era isso aí, pra pedi alguma coisa pra ela cumê. Porque... nós tinha a loiça. Tava queimada e não tinha na época quem comprar. Danei no meio do mundo e fui embora. Pedi. Peguei minhas coisas. Passei uma semana... fazia loiça depois nós andava saia com elas na cabeça, pra aí vende longe daqui. As [?] não...*

Neguinha: *Feijão, milho, fava, né Madrinha Luiza.*

Dona Luiza: *Nóis quase... sei lá... nós quase morre de fome. Isso era o que tinha pra nós fazê. Passei uma fome mesmo que...*

Neguinha: *Hoje em dia, assim, nós tem uma ajuda... uma ajuda do governo que dá leite, as crianças mesmo por aí, vem um pouco de leite, vem um bolsa família... outros agora... é um projovent né, madrinha? [...] aí pronto... mais fácil. Agora, antigamente... difícil. Muito difícil. [...] se tivesse dez casa, vc podia ir nas dez casa atrás de uma culhé de açúcar que vc não conseguia em canto nenhum. Em canto nenhum cê num arrumava. Os menino daqui se criava [...] as mãe daqui pra enganar os mininu pra trabaia pegava a trouxinha de pano, fazia as trouxinha de pano dava um nó assim e botava na boca dos minino pros minino chupa... faz de conta que era os bico dos minino. Era isso aí [...] outras dava papa d'água [...]*

Dona Luiza: *Essa menina mesmo, essa menina passou uma fome tão triste no mundo [...] sinceramente... e ela tava doidinha... tava arrancando os cabelo dentro de casa sem saber o que era pra lhe dar. Ela e a outra que era quem tinha criança. Aí chegou [?] e disse: o que é que tu tem? E eu disse: o que é que eu tenho? O pobrema é meus filhos... ela foi em casa e arrumou um pouco de farinha, arrumou uns leite que vinha... que era pra dar pros mininu... ela era merendeira neste tempo, aí mandou... pra eu ajeitar*

Neguinha: *Era um bolo... era uns bolo de leite que vinha assim*

Dona Luiza: *Quebrar...*

Neguinha: *Quebrava com um martelo num pano, desmanchava e dava pros mininu*

Dona Luiza: *Aí pronto... alimentei meus filho dois dia de dipois [?] se meus filho pega, pronto. Agora se eles pegá... vai ser pior [...] eu conto tudo. Não ligo pra contar o que eu já passei. Não passo mais, graças a*

*Deus. Mas que é que foi difícil... meu avô mesmo, ele trabalhava no barro. Ele alisava as coisas que era pra minha vó levar... tinha dia de eu chegar assim... eu era pequena, tinha uns sete anos, ele tava suando. Ele tava roxo, da cor da beterraba, de fome. Daí eu dizia assim, padrinho qué que... “não, não quero nada não, vá se embora, vá. Vá pra casa de fulando pra ver se vc pelo menos bebe água de [?]” eu digo, mas lá num tem nem sal. Daí ele disse, “mas vá assim mesmo, pra ver se tinha”... oh padrinho, e se padrinho se levantasse daí? E deixasse essa loiça aí? Padrinho não arrumava nada pra nós comê, não? Ele dizia “eu vô arrumá”. Pegava o que, pegava uma estopa, ia pro rio, pegava uns pexinho desse tamainho, não tinha nem como tratar. Aí butava lá fazia aquele [?] butava lá só com sal, salsinha e mandava eu i pra uma casa de farinha lá na frente pedi um bolo de massa, daí chegava lá me dava aqueles bolinho de massa desse tamanho... meio mundo... meio mundo de gente pra pedir e a gente dava graças a deus e muitas vezes eu me ajueitava lá na frente da casa de farinha agradecendo a deus por ter ganhado aquele pouquinho. Pra chegar em casa pra quê? Pra comer com aquele pouquinho de guaru, fazê um beiju, um coisinho assim, um molinho, pronto. Aquilo ali parecia... [?] parecia que ele tinha comido tudo que tinha no mundo de tão contente que ele ficava. E a gente ficava feliz também. Ai passava... dois três dias, ficava do mesmo jeito. Aí pronto. Ele ficava contente, eu também ficava dali dois três dias tava do mesmo jeito. Fome... castigando... matando... e sede. Não tinha água... **Neguinha:** O pessoal tomava do rio aí, oh. O rio secava... é de areia né... daí nós cavava umas cacimbas no rio, uns barreiro, nós cavava, aí minava aquela água, aí nós tumava dela, fazia cumida dela, que não tinha muita água, de jeito nenhum...*

Dona Luiza: Mas ele, na sexta-feira ele levava, ele trocava mais os cunhados dele pedaço de sebo, sebo mesmo de gado, não era carne, um pouco de farinha, alguma coisa assim que desse pra chegar em casa... que era na sexta que era pra nós cumê. Aí nós cumia na sexta de noite, no sábado, no domingo e na segunda. Pegava no serviço de novo, água, ele pedia, chegou a pedir um pote d'água uma vez o home não deu, emprestou... emprestou um pote d'água. Graças a Deus nesse mesmo dia deu um trovoada tão grande que encheu o barreiro. Ele também, como ele era [...] mesmo, daqueles de fazê gosto, encheu o pote, foi leva la na casa do home. O home “jogue dentro do barreiro a água”. O barreiro já tava quase entrando pra dentro da cozinha da casa do home. E... um sofrimento... sei lá

Neguinha: Eu que sou mais nova que ela, que muitas e muitas aí eu passei aperto, magina quem já era mais velha, como minha avó [...]

Dona Luiza: Se tivesse nascido em 70 cê tinha visto o [?]. 70 foi uma fome! Uma fome minha fia que a gente andava assim... tudinho assim... ninguém se aprumava não, praque, sinceramente não dava pra se aprumar não. Nunca vi uma fome tão triste quanto foi a de 70. Nós quase morre de fome, de sede e de tudo. Eu mesma já cheguei a mijar num caneco pra bebê e num aguentei bebe... acredita? Nois fumo pidi em cavalo morto [?] daqui pra lá não sei se dá uns 4 km...

Neguinha: Dá mais. Dá uns 6 a 7 km daqui pra cavalo morto

Dona Luiza: Pidimo água numas quatro casa e ninguém deu praque ninguém tinha. Eu eu pequena mulé, uns 10 a 12.... não tinha nem 12 anos, eu digo “óia, não tem água, quer saber, eu vou caçar uma bocha [?] de trânsito pra vc achar. Vc andava daqui em Caruaru e não encontrava... não existia. Eu digo “eu vou caçar qualquer coisa, vou mijar dentro e vou beber praque eu não aguento mais essa sede não. Aí os mininu [?] “já vi que vc tem coragem “ eu digo, meu filho isso não é coragem não... a pessoa quando tivé num mato sem cachorro tem que caçar com o gato. E não tem outro meio... já mamei numa

cachorra, entendeu? E mamei e enchi minha barriga, graças a deus. Mamei numa cachorra desse tamanho. Ela tinha tanto do leite que eu fiquei... ave maria! Até.. também mamei... agora esse aí não sei se foi por fome, por brincadeira... só sei que mamei. Também não sinto uma dor assim em cima de mim. O povo diz que foi por causa desta cachorra. Todo mundo aqui tem dor nas costas, na coluna,,, eu não tenho... eu vivi semanas e eu não sinto uma dor nas costas, de jeito nenhum. Sinto uma dor nas pernas, agora eu acho que é bem mal de véio mesmo [?] [?] já fiz muita coisa feia nesse mundo. Pruquê tem gente... aqui tudinho, num aguenta com uma dor nas costas. Graças a Deus que... não sei se foi o leite da cachorra que curou... Enfim, de maneira nenhuma... dor nas costas.

Os relatos são elucidativos com relação ao que é viver com sede e fome. Não vou tecer mais comentários a esse respeito. Apenas gostaria de ressaltar, mais uma vez, a questão da memória afetiva relacionada ao uso de *potes*. Pode parecer contraditório que o uso de *panelas de barro* seja renegado e o de *potes*, ao contrário, permaneça na preferência desses sertanejos. Ambos despertam memórias impressas nos corpos dessas pessoas que remetem a períodos de pobreza, fome e sede.

No entanto, o uso de *panelas de barro* carrega o estigma da pobreza e da fome, ainda que de forma inconsciente, desde que as políticas econômicas do país promoveram um aumento da renda, seja por meio de programas sociais, pela aposentadoria rural ou pela geração de emprego (sobretudo para os homens), e o fogão a gás e as panelas de alumínio se tornaram acessíveis e foram introduzidos nas comunidades. Ainda que muitos também prefiram o gosto da comida *cozinhada nas panelas de barro*, parece que para a maioria das pessoas este estigma prevalece sobre a questão do sabor dos alimentos. Isso acontece, provavelmente, porque ainda hoje o uso do fogão a lenha e das *panelas de barro* é demandado pelas pessoas de mais baixa renda, com piores condições de existência, como é o caso de algumas das *loiceiras* que acompanhei que, embora tenham fogões a gás, utilizam a lenha devido ao custo inacessível do botijão de gás de cozinha, o que aumenta ainda mais a relação entre o estigma da pobreza extrema com o uso de *panelas de barro* e fogões a lenha. A memória afetiva positiva com relação às *panelas* só é acessada nos momentos de festividades e confraternização, quando é necessário recuperar o modo de vida sertanejo original.

No caso dos *potes* acredito que as memórias de segurança, satisfação, saciedade e bem estar proporcionadas ao se beber água do *pote* em momentos

de extrema seca superem a questão do estigma da pobreza. Por sua natureza intrínseca como contentores de água, a materialidade dos *potes* é central como veículos da sociabilidade sertaneja, por estabelecer a conexão entre o meio semiárido e os indivíduos. Por isso, quase toda família tem um *pote* que passou por muitas gerações e o preserva com muito cuidado, ou tem lembranças sobre estes *potes* que remetem a momentos em família, como “casa de vó”. *Potes* remetem à períodos de seca, mas também aos períodos em que as trovoadas enchem os *barreiros*, a caatinga fica verdinha, nos *roçados* nascem milho, feijão e mandioca. *Potes* representam a certeza de segurança hídrica. As sensações despertadas nos indivíduos ao se beber água do *pote* estão arraigadas e gravadas numa memória afetiva coletiva que mistura abundância e escassez. Mas que também simbolizam resistência: ao meio, à marginalização, à opressão. Simbolizam, portanto, o ser sertanejo.

POTES E POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O PATRIMÔNIO CULTURAL

Figura 3.188: A loiceira Moça colocando a boca no pote.

Neste terceiro subcapítulo da tese apresento uma breve reflexão sobre a necessidade de salvaguardar o conhecimento tradicional envolvido no saber fazer *loiça de barro* na região agreste central pernambucana, discutindo-a a luz das ferramentas e políticas públicas do estado brasileiro, em termos de suas viabilidade e exequibilidade na preservação deste patrimônio cultural imaterial.

Como mencionei na **Introdução**, minha proposta inicial para o desenvolvimento desta tese era discutir as noções de patrimônio cultural material e imaterial na interface com a pesquisa arqueológica e etnográfica, contribuindo com a análise sobre estes conceitos de patrimônio, incluindo o arqueológico, bem como com estudos relacionando a salvaguarda do patrimônio cultural com a manutenção de formas de vida das populações tradicionais locais, como os sertanejos (FAIRCLOUGH , G *et. al.*, 2008; HABU, J.; FAWCET, C. e MATSUNAGA, J.M, 2008).

Considerando que o conceito de arqueologia deve englobar as narrativas em que as interpretações sobre o passado são concebidas no presente (HARRISON, *et al.*, 2007, p. 7) é necessário envolver as populações locais na interpretação e extroversão do seu próprio patrimônio cultural (MARSHALL, 2002, p. 211 *apud* FERREIRA e SANCHES, 2011, p. 158). Os interesses das comunidades devem coexistir com os interesses acadêmicos de pesquisa

(STOTTMAN, 2011, p. 3-8) e a arqueologia deve incorporar os desejos e necessidades das comunidades locais, servindo como instrumento na defesa destes interesses e contribuindo para mudanças em benefício das próprias comunidades (STOTTMAN, 2011, p. 15).

Entendo o patrimônio cultural como um campo de ação social e cultural (BYRNE, 2007, p. 162) e, neste sentido, a gestão do patrimônio cultural pode ser um discurso acionado para fins políticos e sociais (HARRISON *et. al.*, 2007, p. 7). A gestão do patrimônio também envolve processos políticos e culturais, conflitos e valores do passado concorrentes, estruturas de poder hegemônicas que, muitas vezes, são incorporadas e reforçadas pela legislação (SMITH, 2007, p. 67-70), como a escolha do que deve ou não ser estudado, protegido ou divulgado.

A pouca frequência de estudos arqueológicos sobre sociedades excluídas, como as sertanejas, é apenas um exemplo do alijamento e da marginalização de grupos sociais não dominantes das políticas de preservação do patrimônio pelas elites, como forma de exercer seu poder político (HARRISON, 2007, p. 183)

Consoante, as noções de patrimônio cultural são valorizadas mais pelo seu sentido metafórico do que literal e são construídas a partir do presente, isto é, das imagens que as comunidades no presente têm sobre seu próprio passado e sobre suas próprias identidades (HOLTORF, 2009, p. 50). Contam, portanto, histórias do presente (*Ibidem*).

O critério da autodeterminação do que é considerado patrimônio cultural também é adotado por órgãos internacionais de gestão do patrimônio, como a UNESCO. Com relação ao patrimônio cultural intangível, ou patrimônio imaterial, do qual o saber-fazer *loiça de barro* faz parte, por exemplo, a UNESCO ([2003] 2006) o define como

“as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.” (UNESCO [2003] 2006).

Deste modo, fica evidente a necessidade de se adotar estratégias de preservação e salvaguarda do patrimônio cultural que sejam formuladas a partir da consulta às comunidades, e que reflitam as suas próprias identidades, visões

de mundo e seus interesses no futuro, como já ocorre em alguns contextos (GRAHAM, 2009). Assim, os conceitos de patrimônio cultural local devem ser construídos com as próprias *loiceiras*.

Potes são tão significativos, a ponto de resistirem no cotidiano doméstico de *loiceiras* e sertanejos às opressões do colonialismo e da supermodernidade, porque remetem à lembranças de seca, migração e escassez de água tanto quanto as de tempos de chuva e abundância, da caatinga verdinha, dos *potes* cheios d'água, de socialização familiar, da integração com a paisagem e o meio.

Destarte, para mim estava evidente a necessidade de construir estes conceitos de patrimônio conjuntamente com as *loiceiras*, visando políticas de preservação do conhecimento tradicional envolvido no saber fazer *loiça de barro*, que relacionassem este saber fazer com um modo de vida particular no presente, que também é identificado no registro arqueológico e que, no entanto, muitas vezes é negligenciado por arqueólogos e pelos órgãos de proteção ao patrimônio. Ao mesmo tempo, abordando a permanência das vasilhas de água no cotidiano doméstico das *loiceiras*, em detrimento das demais vasilhas de cocção, é possível relacionar este modo de vida no passado e no presente concomitante à reflexão sobre as transformações culturais ao longo do tempo e suas razões.

Estas perspectivas me orientaram a propor inicialmente a adoção, nesta tese, de ferramentas e políticas públicas de preservação do patrimônio cultural disponibilizadas pelo estado brasileiro, como a aplicação do INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com objetivo de registrar pormenorizadamente a produção da *loiça de barro* nas comunidades *loiceiras* do agreste central pernambucano, no Livro de Registro dos Saberes.

Além de testar a metodologia e sua aplicabilidade em contextos de produção cerâmica diversos e geograficamente mais extensos, pretendia que ao final das pesquisas boa parte do texto da tese se estruturasse como um inventário, que pudesse servir para que as comunidades dessem entrada em um processo de registro do conhecimento envolvido no saber fazer *loiça de barro* como patrimônio cultural imaterial, no Livro de Registro dos Saberes do Patrimônio Cultural Imaterial.

Para aplicação da metodologia do INRC, entretanto, seria preciso autorização no IPHAN que, de acordo com a Instrução Normativa n.º 001/2009, só seria concedida mediante a contemplação de uma série de condicionantes dispostas no artigo 3º, especialmente no inciso III, e de um treinamento oferecido pelo IPHAN na Gerência de Identificação do Departamento do Patrimônio Imaterial ou na Superintendência Regional. Dentre as condicionantes do artigo supracitado, a alínea e) exige a comprovação de disponibilidade orçamentária para todas etapas do projeto e a alínea f) a comprovação da anuência das comunidades ou grupos.

Com o intuito inicial de coletar assinaturas para a anuência das comunidades para a aplicação da metodologia do INRC, realizei uma etapa de campo em maio de 2014. Voltei às sete comunidades estudadas durante o mestrado apresentando os resultados da pesquisa¹ e explicando a nova proposta a ser desenvolvida no doutorado, que incluía a elaboração do inventário e o uso futuro do mesmo como registro do saber fazer *loiça de barro* como patrimônio cultural imaterial junto ao IPHAN, solicitando, assim, suas assinaturas na autorização. Como vimos na introdução, quando da realização desta etapa de campo muitas *loiceiras* haviam se aposentado, parado por problemas de saúde ou falecido. Das comunidades em que ainda havia produção de *loiça*, a maior parte das *loiceiras* concordou com a pesquisa e assinou a autorização. Algumas não o fizeram por medo de perder a aposentadoria rural, pois o trabalho artesanal descaracterizaria o tempo de dedicação integral à agricultura familiar².

Em Altinho, Belo Jardim e Bezerras as *loiceiras* se interessaram pela ideia do registro, especialmente pela maior visibilidade que o trabalho delas teria, o que poderia justificar o aporte de recursos externos nas comunidades, que auxiliariam na solução de problemas cotidianos importantes nos processos de

¹ Entreguei um DVD para cada *loiceira* com todas as fotografias tiradas em sua comunidade (e com todas as *loiceiras*) e a cópia digital da dissertação, além de apresentar a mesma impressa. Embora a maioria não tenha acesso a computadores e internet, as fotos foram salvas em um formato que é possível ser observado nos leitores de DVD pela TV. Infelizmente, a falta de mais recursos financeiros impediu a entrega de uma cópia impressa da dissertação para cada *loiceira* ou para cada comunidade, mas todas têm uma cópia digital que podem acessar eventualmente em *lans houses* na área urbana das cidades.

² Em evento no SESC Santana, em setembro de 2014, sobre a produção cerâmica no Vale do Jequitinhonha, uma das ceramistas relatou que uma colega perdeu a aposentadoria rural por ter participado de um evento de artesanato popular no Rio de Janeiro nos anos 90, em que os organizadores recolheram seu INSS como artesã, mesmo após uma vida inteira de trabalho no campo. O medo das *loiceiras* se justifica diante de uma burocracia estatal bem pouco eficiente.

produção das *loiças* (como a cobertura de fornos para queima em época de chuvas, no inverno, o acesso a lenha e ao *barro* de forma mais fácil e a construção de galpões para se *enxugar* as *loiças* e armazená-las para a venda). Como nestas comunidades as *loiceiras* são em maior número, conversaram entre si e permitiram a pesquisa, assinando a autorização.

Não solicitei a autorização no Alto do Moura, em Caruaru, por entender que como neste local os artesãos estão organizados em oficinas familiares, produzindo com mão de obra especializada voltada ao mercado externo, especialmente o turístico (AMARAL, 2012, p.235), o trabalho destes e dos donos de oficinas tem, portanto, maior visibilidade e maior possibilidade de aquisição de recursos financeiros e, possivelmente, não necessitassem, num primeiro momento, de uma ação de registro em nível federal. Além disso, eles recebem regularmente auxílio do SEBRAE, o que nem de longe acontece com as *loiceiras* das demais comunidades. Estava ciente, no entanto, que esta é uma escolha política e que mais adiante poderia ser reavaliada, e incluindo-os nos trabalhos de registro.

Os rumos da pesquisa mudaram, entretanto, quando voltei desta etapa de campo. Percebi que não conseguiria atender aos requisitos da alínea e) da Instrução Normativa supracitada, porque não teria como comprovar a disponibilidade orçamentária, uma vez que meu projeto não estava inserido em nenhum outro projeto de pesquisa maior, com outros recursos financeiros além da bolsa de doutorado da CAPES. Esta, por si só, não seria considerada recurso suficiente. O fato de me constituir como única pesquisadora também seria um impeditivo para aprovação da equipe que executaria o projeto.

Ainda que muitas vezes o argumento da preservação do patrimônio cultural para as gerações futuras seja falho, na medida em que muitas vezes sobrepuja e desconsidera os valores expressos pelas comunidades atuais (BYRNE, 2007, p.168), a ideia do uso do INRC partia tanto da concepção da necessidade de se adotar ações de preservação do conhecimento envolvido no saber fazer *loiça de barro* como patrimônio cultural imaterial, no qual o registro deste saber seria construído junto às próprias *loiceiras*, como facilitaria os processos de identificação deste conhecimento junto ao IPHAN, por utilizar a metodologia criada por seu corpo técnico. Uso do INRC se mostrava como uma boa oportunidade para execução de ações de valorização que poderiam ter

desde propostas de execução simples, como buscar alternativas para problemas técnicos – dificuldades de aquisição de matérias-primas, por exemplo – até mais elaboradas, como a contribuição no estabelecimento de políticas públicas que auxiliassem na valorização, salvaguarda, divulgação e manutenção deste conhecimento, sem engessa-lo, captando recursos que contribuam para a melhoria da produção da *loiça*, mas, sobretudo, da vida das *loiceiras* (AMARAL, 2012, p. 291).

Neste sentido, embora o INRC seja uma ferramenta válida, que já contribuiu para o reconhecimento e salvaguarda de manifestações culturais imateriais significativas em boa parte do país, de certa forma a restrição burocrática ao seu uso engessa o acesso à comunidades interessadas no registro de seu patrimônio criando, assim, um tipo de hierarquia de relevância e importância das manifestações culturais que devem ou não ser de interesse do estado brasileiro.

Na impossibilidade de adotar o INRC, pensei ainda em abordar as ações do estado brasileiro na promoção e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial através da análise do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) na região.

Na última etapa de campo, em 2014, tomei conhecimento que duas das *loiceiras* de Belo Jardim (Cida e Neguinha) tinham sido reconhecidas como mestres pelo programa e passaram a participar da FENEARTE (Feira Nacional de Negócios do Artesanato) com esse *status*. O PAB foi instituído pelo Decreto N.º 1.508/95 com o objetivo de desenvolver atividades que valorizam e promovem o artesanato brasileiro e geram emprego e renda (SARDINHA, 2014). O funcionamento do programa varia em cada estado da federação. Em Pernambuco desde 2008 o PAB está atrelado PAPE (Programa do Artesanato Pernambucano), que tem como objetivo o fortalecimento da cadeia produtiva do artesanato local, e já cadastrou mais de 7 mil artesãos³.

O programa tem grande mérito no âmbito nacional, no entanto não encontrei fontes seguras e informações junto ao governo do estado pernambucano sobre as atuações do PAB e do PAPE junto às comunidades pesquisadas que auxiliassem a desenvolver uma análise segura sobre elas. Na verdade, parece que estas atuações ficaram restritas a apenas estas duas

³ Fonte: Artesanato de Pernambuco. In: <http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/?page_id=9>. Acesso em 15/08/2015.

loiceiras, devido principalmente ao fato de elas não mais se dedicarem à produção da *loiça de barro*. Esse fato, por si só se constitui como um grande problema, já que, evidentemente há uma hierarquia entre o artesanato e atividade artesanal digna de reconhecimento, que é a arte figurativa e a atividade secundária, a produção artesanal de peças utilitárias. Excetuando as grandes oficinas produtoras de peças utilitárias de *loiça de barro*, que recebem algum reconhecimento mais por sua importância local turística e na geração de renda, como no caso das Oficinas do Alto do Moura, em Caruaru, parece mesmo que a produção artesanal de peças utilitárias encontra pouco ou nenhum auxílio de programas como este, especialmente no caso de produção organizada em caráter doméstico, como é o caso das *loiceiras* do agreste. Segue, portanto, marginalizada.

Como mencionei na **Introdução**, esta inadequação entre a burocracia estatal e os objetivos da pesquisa me levaram a abandonar o uso da metodologia do INRC, bem como da análise da atuação do PAB e PAPE e explorar a questão patrimonial seria explorada no decorrer no texto da tese, ao construirmos o argumento da permanência das vasilhas de armazenamento de água como resistência, o que se mostrou muito mais produtivo, tendo em vista que demonstrou o quão distantes as noções de patrimônio destes instrumentos e das instituições promotoras do patrimônio cultural nacional estão das noções das próprias comunidades.

Arrisco afirmar que a valorização do artesão, das *loiceiras* e dos sertanejos no limite, bem como do produto do seu trabalho e do seu conhecimento é estereotipada e dependente da visão de mundo e daquilo que os poderes políticos e as elites locais, regionais e nacionais consideram digno de valoração. Assim, a *loiça de barro* “tosca” e “mal acabada” não recebe este status e propositalmente não encontra mercado (embora haja procura) ao contrário das *figuras*, como as de Vitalino, representantes oficiais do ser sertanejo. Assim, este ser sertanejo e nordestino é reconhecido e valorizado na procura pelas figuras de Vitalino, na literatura, nos discursos exaltando sua “força”, mas seguem marginalizados, desvalorizados e negligenciados pelo poder público, por preconceitos arraigados proferidos por àqueles que sempre tiveram acesso a água e a dignidade. O sertanejo de valor, infelizmente, ainda é

aquele fantasiado que “eu” acho que deve ser valorizado, admirado e respeitado, por ser um espelho do meu “eu” e não o sertanejo do mundo real.

CONCLUSÃO

Figura C.1: Xilogravura de J. Borges, Primeiras Chuvas.

*E foi a seca que me deu coragem. Porque saber sofrer, moço, isso é
que é ter coragem.”*

(José Américo de Almeida. A Bagaceira, p. 31).

*“Só aquele sol, a assaz claridade – o mundo limpava que nem um
tremor d’água. Sertão foi feito é para ser sempre assim: alegrias!*

(João Guimarães Rosa. Grande Sertão: Veredas, p. 719).

Ao final desta jornada pela materialidade dos *potes* e sua permanência no cotidiano doméstico de *loiceiras* e sertanejos, retomo os caminhos percorridos até aqui e apresento minhas considerações finais.

Estruturei a tese a partir do questionamento das razões que levavam as *loiceiras* a não utilizarem a *loiça de barro* no seu dia a dia e por que os *potes*, ao contrário, permaneciam em suas cozinhas. Construí a estrutura dos capítulos desta tese pensando nas relações entre *loiceiras* sertanejas com o meio semiárido e a materialidade dos *potes d’água*. Assim, nomeei a tese como Loiceiras, potes e Sertões considerando a agência das *loiceiras* enquanto

detentoras do conhecimento tradicional envolvido no saber fazer *loiça de barro*, bem como representantes das populações rurais sertanejas, na materialidade dos potes como veículos da sociabilidade sertaneja e símbolo de resistência ao meio e à marginalização e opressão do colonialismo, e nos Sertões como o espaço rural semiárido em que atuam *loiceiras* e *potes* existindo e resistindo.

No primeiro capítulo, ***Loiceiras e Sertões*** defendi a necessidade de incluir os sertanejos (representados aqui pelas *loiceiras*) e os espaços semiáridos nas narrativas arqueológicas, descolonizando-as e apresentei os pressupostos teóricos que embasaram este trabalho. Também analisei sinteticamente como sítios arqueológicos e populações sertanejas estão aparecendo nos trabalhos de contrato junto ao IPHAN.

No segundo capítulo, ***Sertões e potes***, apresentei a materialidade dos *potes* no cotidiano doméstico sertanejo ao longo do tempo, como retratado na documentação iconográfica e escrita e na literatura regional e de cordel.

No terceiro capítulo, ***Loiceiras e Potes***, apresento a materialidade dos *potes* e a agência das *loiceiras* em três momentos: na descrição da produção de *potes* em Belo Jardim, bem como em Altinho e Bezerros; na realização de uma etnografia da mudança em que analisei as razões do abandono de *panelas de barro* e da permanência dos *potes* no dia a dia das *loiceiras* e consumidores da *loiça de barro*; e através da reflexão sobre a necessidade de ações de salvaguarda do conhecimento tradicional da manufatura da *loiça de barro* como patrimônio cultural imaterial e da exequibilidade de algumas ferramentas e políticas públicas do Estado brasileiro.

Concluo retomando o argumento apresentado ao longo dos capítulos, qual seja o de que a permanência dos *potes* no cotidiano doméstico das populações sertanejas se constitui como uma forma de resistência, seja ao meio semiárido, seja à marginalização e opressão do colonialismo e da supermodernidade, que se manifesta através de uma memória afetiva que relaciona o uso dos *potes* à segurança do acesso à água e ao bem estar.

Potes permaneceram no cotidiano doméstico porque, ao contrário dos demais itens de *loiça de barro*, são veículos centrais da sociabilidade sertaneja conectando o meio semiárido aos indivíduos que nele habitam. Suas propriedades físicas e sensoriais imprimiram na memória coletiva destas populações sensações de saciedade, satisfação, bem estar e segurança

acionadas ao se beber água de *pote*. Despertam afetos e acionam lembranças de socialização de grupos familiares. Remetem às memórias de escassez e, ao mesmo tempo, de abundância de água e de alimentos e simbolizam a garantia de segurança hídrica que imprimiu na memória do sertanejo a certeza da resistência ao meio, à marginalização do poder público e à opressão colonialista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cordéis

BARROS, Leandro Gomes de Barros. **Antônio Silvino**. O rei dos cangaceiros. [19--?]. s.e.

CAMPO, Abdias do. **O Sertão de Alma Lavada**, s.d., s.e.

Romances

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004

CUNHA, Euclides da. **Canudos e outros temas**. Brasília: Senado Federal, 2003

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. E-book. Fundação Biblioteca Nacional, s.d.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina**. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2009.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. E-book. Editora Mor, s.d.

REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

_____. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

ROSA, João Guimarães Rosa. **Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Editora Nova Aquilar, 1994

_____. **Sagarana**. E-book. s.e. s.d.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vaie-volta**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012

Músicas

ALMEIDA, Onildo. **A feira de Caruaru**

BROWN, Carlinhos. **Segue o seco**. 1994.

GIL, Gilberto. **Lamento sertanejo**. 1975.

MATA, Vanessa; CÉSAR, Chico. **A força que nunca seca**. 1999.

Artigos e livros acadêmicos

AB'SABER, Aziz Nacib. Referências bibliográficas do Nordeste seco. **Estudos Avançados**, 13 (36), p. 115-143. 1999.

AB'SABER, Aziz. Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida. **Estudo Avançados**, v. 13, n. 36, p. 7-55, 1999

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO (CONDEPE FIDEM). **Perfil Municipal**. Altinho. On-line. Disponível em: <http://200.238.107.167/c/portal/layout?p_l_id=PUB.1557.57> Acesso em: 01 nov. 2018.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO (CONDEPE FIDEM). **Perfil Municipal**. Belo Jardim. On-line. Disponível em: <<http://www.bde.pe.gov.br/ArquivosPerfilMunicipal/BELO%20JARDIM.pdf>> Acesso em 01 nov. 2018.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO (CONDEPE FIDEM). **Perfil Municipal**. Bezerros. On-line. Disponível em: <<http://www.bde.pe.gov.br/ArquivosPerfilMunicipal/BEZERROS.pdf>> Acesso em 01 nov. 2015.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO (CONDEPE FIDEM). **Perfil Municipal**. Brejo da Madre de Deus. On-line. Disponível em: <<http://www.bde.pe.gov.br/ArquivosPerfilMunicipal/BREJO%20DA%20MADRE%20DE%20DEUS.pdf>> Acesso em 20 ago. 2015.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO (CONDEPE FIDEM). **Perfil Municipal**. Caruaru. On-line. Disponível em:

< <http://www.bde.pe.gov.br/ArquivosPerfilMunicipal/CARUARU.pdf>>
Acesso em 20 ago. 2015.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO
(CONDEPE FIDEM). **Perfil Municipal**. Riacho das Almas. On-line.
Disponível em:
<<http://www.bde.pe.gov.br/ArquivosPerfilMunicipal/RIACHA%20DAS%20ALMAS.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2015.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO
(CONDEPE FIDEM). **Perfil Municipal**. São Caitano. On-line. Disponível
em:
<<http://www.bde.pe.gov.br/ArquivosPerfilMunicipal/S%C3%83O%20CAITANO.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2015.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO
(CONDEPE FIDEM). **Perfil Municipal**. Tacaimbó. On-line. Disponível
em: <
<http://www.bde.pe.gov.br/ArquivosPerfilMunicipal/TACAIMB%C3%93.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2015.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO
(CONDEPE FIDEM). **Região de Desenvolvimento do Agreste Central:** Municípios. On-line. Disponível em:
<http://200.238.107.167/web/condepeFidem/municipios_ac> Acesso
em: 25 fev. 2010.

AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISA DE PERNAMBUCO
(CONDEPE FIDEM). **Estatísticas de criminalidade violenta em Pernambuco.** On-line. Disponível em:
<http://www.condepefidem.pe.gov.br/c/document_library/get_file?p_l_id=7085562&folderId=7025997&name=DLFE-251201.pdf> Acesso em: 10 out. 2018.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.**
São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE, Marcos. Arqueologia Histórica, Arquitetura e Restauração.
CLIO - Série Arqueológica. Recife, 1 (8), p. 131-151, 1993.

- ALLEN, S. J. **Zumbi Nunca Vai Morrer: History, the Practice of Archaeology and Race Politics in Brazil**. Dissertation (Doctor of Philosophy) Department of Anthropology, Brown University, Providence - Rhode Island, 2001.
- _____. Multivocalismo e a Arqueologia da Serra da Barriga. In: **XIII Congresso da SAB**. Campo Grande: Anais do XIII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira, 2005.
- _____. Os desafios da arqueologia de Palmares. In: Gomes, F.. (Org.). **Mocambos de Palmares : histórias e fontes (Séc. XVI-XIX)**. Mocambos de Palmares : histórias e fontes (Séc. XVI-XIX). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 119-130.
- _____. O acautelamento do patrimônio arqueológico em solos sagrados. In: Carvalho, M. R.. (Org.). **Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros**. 1ed. Salvador: IPHAN/MINISTÉRIO DE CULTURA, 2011, p. 99-122.
- ALMEIDA, Fábio Guaraldo. **Terra de Quilombo: arqueologia da resistência e etnoarqueologia no território Mandira, município de Cananéia/SP**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) USP, São Paulo, 2012.
- AMARAL, Daniella Magri. **Loiça de Barro do Agreste: um estudo etnoarqueológico de cerâmica histórica pernambucana**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) USP, São Paulo, 2012.
- ANDRADE, Lusa Almeida. **Barracão de barro: cerâmicas**. 2. ed. São Paulo: Hobby Cerâmica, 1995.
- ANDRADE, Manuel Correia de Oliveira. **A pecuária no Agreste Pernambucano**. Recife: Coleção Mossoreense, Série "C", vol. 738, [1961]1991.
- ANDRADE, Manuel Correia de Oliveira. **A Terra e o Homem do Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1998.
- ARNOLD, Dean E. **Ceramic Theory and Cultural Process**. Cambridge: Cambridge University Press, [1985] 1997.

- ARNOLD, Dean E. Advantages and Disadvantages of Vertical-Half Molding Technology: Implications for Production Organization. SKIBO, James M; FEINMAN, Gary M. (Ed.) **Pottery and People**. Salt Lake City: The University of Utah Press, 1999. p. 59-80.
- ARNOLD, Dean E. **Ecology and ceramic production in an Andean Community**. Cambridge: Cambridge University Press, [1993] 2003.
- ARNOLD III, Philip J. **Domestic ceramic production and spatial organization**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- ARTESANATO DE PERNAMBUCO. In: http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/?page_id=9. Acesso em 15/08/2015.
- BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. O que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- BORBA FILHO, Hermilio; RODRIGUES, Abelardo. **Cerâmica popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.
- BRUNO, Ernani Silva. **História do Brasil** – Geral e Regional. Vol. II Nordeste. São Paulo: Cultrix, 1967.
- BUCHLI, Victor; LUCAS, Gavin. The absent present: archaeologies of the contemporary past. In: BUCHLI, Victor; LUCAS, Gavin (Ed.). **Archaeologies of the Contemporary Past**. London: Routledge, 2001. p. 4-18.
- BYRNE, D. Heritage as Social Action. In: FAIRCLOUGH, G. *et al.* (Ed.). **The Heritage Reader**. London: Routledge, 2007. p. 149-173.
- CANDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003 [1964].
- CARVALHO, Patrícia Marinho. **A travessia atlântica de árvores sagradas: estudos de paisagem e arqueologia em área de remanescente de quilombo em Vila Bela/MT (e sua interface com a religiosidade afro-brasileira)**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) USP, São Paulo, 2012.

CAPISTRANO DE ABREU, J. **Caminhos antigos e povoamento do Brasil**. Sociedade Capistrano de Abreu, 1930.

_____. **Capítulos de História Colonial: 1500-1800**. Brasília: Senado Federal, 1998 [1936].

CHARTIER, R. Literatura e História. **Topai**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216.

_____. Roger Chartier entrevistado por Robert Darton. **Matrizes**, Ano 5, n. 2, 2012, p. 159-177.

CHAVARRÍA, Joaquim. **A cerâmica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. 192 p. (Coleção Artes e Ofícios).

COORDENAÇÃO PARA POVOS TRADICIONAIS E POPULAÇÕES RURAIS.
No Território das Culturas: A experiência da Secretaria de Cultura de Pernambuco com populações tradicionais e povos do campo. Recife: FUNDARPE/SECULT, s/d.

DAMIN, P. H. A. B. **Possibilidades de uso de patrimônio arqueológico em comunidades: estudo de caso da Comunidade Remanescente de Quilombo de Pedro Cubas/SP**. Exame de Qualificação (Mestrado em Arqueologia) USP, São Paulo, 2013.

_____. **Identificação e mapeamento de antigas áreas de moradia quilombolas: estudo de caso da comunidade remanescente de Pedro Cubas/SP**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) USP, São Paulo, 2015.

DIEGUES, Antônio Carlos. **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil**. Brasília: Ministério do Meio Ambiente; São Paulo: USP, 2001.

DINIZ, Nathália Maria Montenegro. **Velhas Fazendas da Ribeira do Seridó**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) USP, São Paulo: 2018.

_____. **Um sertão entre tantos outros**. Fazendas de Gado nas Ribeiras do Norte. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) USP, São Paulo, 2013.

FAIRCLOUGH, G.; HARRISON, R.; JAMESON Jr, J.H. e SCHOFIELD, J. (Eds).
The heritage reader. London: Routledge. 2008.

FERREIRA, L. M. Introdução. Patrimônio Cultural no Brasil e na Argentina: entre o local e o global. In: MENEZES FERREIRA, L.; FERREIRA, M. L. M.; ROTMAN, M. B. (Org.). **Patrimônio Cultural no Brasil e na Argentina**. Estudos de Caso. São Paulo: Annablume, 2011. p. 7-16.

FERREIRA, L. M.; SANCHES, P. L. M. Arqueologia de Contrato e Educação Patrimonial no Brasil: algumas provocações. In: MENEZES FERREIRA, L.; FERREIRA, M. L. M.; ROTMAN, M. B. (Org.). **Patrimônio Cultural no Brasil e na Argentina**. Estudos de Caso. São Paulo: Annablume, 2011. p. 157-168.

FESTIVAL Pernambuco Nação Cultural. **Educação Patrimonial para o Agreste Central**. Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 2009.

FUNARI, Pedro Paulo A. A “República de Palmares” e a Arqueologia da Serra da Barriga. **Revista da USP**, São Paulo, n. 28, p. 6-13, dez/fev 1995/1996.

FUNARI, Pedro Paulo A.; JONES, Siân; HALL, Martin. Introduction: archaeology in history. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; HALL, Martin; JONES, Siân (Ed.). **Historical Archaeology: Back from the edge**. London; New York: Routledge, 1999. p. 1-20.

GNECCO, Cristóbal. Da Arqueologia do Passado à Arqueologia do Futuro: anotações sobre multiculturalismo e multivocalidade. **Amazônica**, 2 (1), p. 92-103. 2010.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity. **Current Anthropology**, 49 (2), p. 247-279. April 2008.

_____. De la Etnoarqueología a la Arqueología del Presente. In: SALAZAR, Juan et al. **Mundos Tribales: una visión etnoarqueológica**. València: Museu de Prehistòria de València, 5 nov. 2008 – 22 mar. 2009.

_____. **An archaeology of resistance**. Time and materiality in an African borderland. LANHAM: Rowman & Littlefield. 2014

- GOSDEN, C. **Archeology and Colonialism: Cultural Contact from 5000 BC to the Present**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 7-40.
- GNECCO, Cristóbal. Da Arqueologia do Passado à Arqueologia do Futuro: anotações sobre multiculturalismo e multivocalidade. **Amazônica**, 2 (1), p. 92-103. 2010.
- GRANHAM, R. E. The Protection of Heritage Values while Utilizing World Heritage Sites for the Benefit of the Community. In: SMITH, G. S.; MESSENGER, P. M.; SODERLAND, H. A. (Ed.). **Heritage Values in Contemporary Society**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2009. p. 267-277.
- GRUPO CORNÉLIO BRENNAND. **Nossa história**. On line. Disponível em: <<https://www.grupocorneliobrennand.com.br/pt/nossa-historia>> Acesso em: 15 jun 2017.
- HALL, Martin. Subaltern voices? Finding the spaces between things and words. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; HALL, Martin; JONES, Siân (Ed.). **Historical Archaeology: Back from the edge**. London; New York: Routledge, 1999. p. 193-203
- HABU, J.; FAWCET, C. e MATSUNAGA, J.M. Evaluating narratives. Beyond nationalist, colonialist, imperialist archaeologies. New York: Springer, 2008.
- HALL, Martin; SILLIMAN, Stephen W. Introduction: Archaeology of the Modern World. In: HALL, Martin; SILLIMAN, Stephen W. (Ed.). **Historical Archaeology**. Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 1-19.
- HAMILAKIS, Yannis. Archaeological Ethnography: a multitemporal meeting ground for Archaeology and Anthropology. **Annual Review of Anthropology**, 40, p. 399-414. 2011.
- HAMILAKIS, Yannis; ANAGNOSTOPOULOS, Aris. What is Archaeological Ethnography? **Public Archaeology: Archaeological Ethnographies**, 8 (2-3), p. 65-87. 2009.
- HAMILAKIS, Yannis; LABANYI, Jo. Introduction. Time, Materiality and the Work of Memory. **History and memory**, Vol. 20, n. 2, 2008. p. 05-17.

- HARRISON, R. The Politics of the Past. Conflict in the use of heritage in the modern world. In: FAIRCLOUGH, G. *et al.* (Ed.). **The Heritage Reader**. London: Routledge, 2007. p.177-190.
- HARRISON, R. *et al.* Heritage Memory and Modernity. In: FAIRCLOUGH, G. *et al.* (Ed.). **The Heritage Reader**. London: Routledge, 2007. p.1-12.
- HOLTORF, C. Heritage Values in Contemporary Popular Culture. In: SMITH, G. S.; MESSENGER, P. M.; SODERLAND, H. A. (Ed.). **Heritage Values in Contemporary Society**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2009. p. 43-54.
- IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais**. INRC. Manual de Aplicação. Departamento de Identificação e Documentação, IPHAN, Ministério da Cultura, 2000.
- _____. **Patrimônio Imaterial**: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN, 2006.
- JOHNSON, Matthew H. Rethinking historical archaeology. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; HALL, Martin; JONES, Siân (Ed.). **Historical Archaeology: Back from the edge**. London; New York: Routledge, 1999.p. 23-36.
- JONES, Siân. Categorias históricas e a práxis da identidade: a interpretação da etnicidade na arqueologia histórica. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; ORSER JR., Charles E.; SCHIAVETTO, Solange Nunes de Oliveira. (Orgs.) **Identidades, discurso e poder**: estudos de arqueologia contemporânea. São Paulo: Annablume, 2005. p.27-43.
- KEHOE, Alice Beck. Land of Prehistory. In: **The Land of Prehistory**: A critical History of American Archaeology. London: Routledge, 1998. p. 208-230.
- KOJAN, D; ANGELO, D. Dominant narratives, social violence and the practice of bolivian archaeology. **Journal of Social Archaeology**, 5(3), p. 383-408. 2005.
- LEMONNIER, Pierre. **Elements for an Anthropology of Technology**. Ann Arbor: University of Michigan , 1992.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra**. 2 – Memória e Ritmos. Lisboa: Edições 70, 1983 [1964-65].

LIEBMANN, Matthew. Introduction: The Intersections of archaeology and Postcolonial Studies. In: LIEBMANN, M.; RIZVI, U. (Ed.). **Archaeology and Postcolonial Critique**. Lanham: AltaMira Press, 2008. p. 01-20.

LIMA, Nísia Trindade; VIEIRA, Tamara Rangel. Pensar os sertões, pensar o Brasil. **Coletiva**, n.º 6, out/nov/dez 2011. Online. Disponível em: <http://www.coletiva.org/site/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=75&Itemid=76&idrev=9> Acesso em: 15 ago. 2015.

MARCINIAK, Arkadiusz; YALMAN, Nurcan. (Ed.). **Contesting Ethnoarchaeologies**. Traditions, Theories, Prospects. New York: Springer, 2013.

MARQUES, Francisco Claudio Alves. **Um pau com Formigas ou O Mundo às Avessas**: uma Sátira da Poesia Popular de Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

MELLO, J. A. G. de. **O Diário de Pernambuco e a História social do Nordeste**: 1840-1889. Recife, 1825-1975.

MELO, Samuel Pires. **Trajetórias de proximidade, redes e feiras**: as práticas de agricultores familiares feirantes em Água Branca e Delmiro Gouveia, Alagoas. Recife: O Autor, 2012;

MENEZES, Sônia de Souza Mendonça. Comida de ontem, comida de hoje: o que mudou na alimentação das comunidades tradicionais sertanejas? **OLAM – Ciência e Tecnologia**, Ano XIII, Vol. 1, n. 2, p. 31-58. 2013.

MILLER, Daniel (Ed.). **Material Cultures**. Why some things matter. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

_____. **Stuff**. Cambridge: Polity Press, 2010.

_____. Consumo como cultura material. **Horizontes Antropológicos**, 13 (28): 33-63, 2007.

- _____. Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.
- MORAES WICHERS, Camila Azevedo de; QUEIROZ, Luiz Antônio Pacheco de ; FREITAS, Juliana ; ALVES, Luciana Bozzo . Um olhar para as relações de gênero na produção das coisas de barro. **Habitus** , v. 16, p. 75-102, 2018.
- MOURA, Herbert. **As panelas de barro de Pernambuco – do século XIX ao século XXI**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) UFPE, Recife, 2013.
- MOURA, Herbert.; ALLEN, Scott J. O gosto do *barro*: memória culinária e morfologia das cerâmicas utilitárias de Pernambuco. **Vestígios**, v. 9, n. 2, 2015.
- NASCIMENTO, Évelin. L. M. **A Textura da Vida Diária**: materialidade e paisagem no cotidiano do Quilombo de Marques (Vale do Mucuri/MG). Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFMG, Belo Horizonte, 2011.
- ORSER JR., Charles E. **A Historical Archaeology of the Modern World**. New York; London: Plenum Press, 1996.
- _____. Network Theory and Archaeology of Modern History. In: ORSER JR., C. E. Anais da I Reunião Internacional de Teoria Arqueológica na América do Sul. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, Suplemento 3, 1999. p. 87-101.
- _____. Twenty-First-Century Historical Archaeology. **Journal of Archaeological Research**, 18, Jul/2010. p. 111-150.
- ORSER JR., Charles E.; FAGAN, Brian M. **Historical Archaeology**. New York: HarperCollins College Publishers, 1995.
- PALUS, Matthew M.; LEONE, Mark P.; COCHRAN, Matthew D. Critical Archaeology: Politics Past and Present. In: HALL, Martin; SILLIMAN, Stephen W. (Ed.). **Historical Archaeology**. Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 84-104.
- PATTERSON, Thomas. A brief History of Postcolonial Theory and Implications for Archaeology. In: LIEBMANN, M.; RIZVI, U. (Ed.). **Archaeology and Postcolonial Critique**. Lanham: AltaMira Press, 2008. p. 21-34.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relação entre História e Literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). **Anos 90**, Porto Alegre, n. 4, 1995.
- PINHEIRO FILHO, João Domingos. Serra dos cavalos (Caruaru/PE): a altitude e o “rio de canos”, caminho das águas até a cidade. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História**. ANPUH, 2017.
- PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO. **Base Conceitual do Artesanato Brasileiro**. Brasília: Secretaria do Comércio e Serviços/Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2012.
- PROJETO CULTURAL 1111/12. **Modelo de análise da cadeia produtiva do artesanato**. Relatório de Pesquisa. Recife: FUNCULTURA/FUNDARPE/SECULT, dez. 2013.
- QUEIROZ, Luiz Antônio Pacheco de. **Água fria é no pote do Cariri Cearense**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) UFS, São Cristóvão, 2015.
- REBOUÇAS, Aldo da C. Água na Região Nordeste: desperdício e escassez. **Estudos Avançados**, 11 (29), 127-154. 1997.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil - São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- RIGAMONTE, Rosani Cristina. **Sertanejos Contemporâneos**: entre a metrópole e o sertão. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) USP, São Paulo, 1997.
- RIVOLTA, M. C.; MONTENEGRO, M. ARGAÑARAZ, C. D. V. Multivocalidade nos processos de apropriação e significação do Pucará de Tilcara (Jujuy, Argentina). In: MENEZES FERREIRA, L.; FERREIRA, M. L. M.; ROTMAN, M. B. (Org.). **Patrimônio Cultural no Brasil e na Argentina**. Estudos de Caso. São Paulo: Annablume, 2011. p.169-188.
- SARDINHA, A. **Políticas públicas para a produção artesanal**: O Programa do Artesanato Brasileiro PAB. A CASA, 06 jun. 2014. Online. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=511>. Acesso em: 15 ago. 2015.

- SCHEUER, H. L. **Estudo da Cerâmica Popular do Estado de São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- SCHIFFER, M. B. Archaeology as Behavioral Science. In: SCHIFFER, M. B. **Behavioral Archaeology. First Principles**. Foundations of Archaeological Inquiry. 1995a. p. 46-54
- _____. Some Fundamental Correlates. In: SCHIFFER, M. B. **Behavioral Archaeology. First Principles**. Foundations of Archaeological Inquiry. 1995b. p.146-152.
- SCHIFFER, M. B. e SKIBO, J. M. Theory and Experiment in the Study of Technological Change. In: SCHIFFER, M. B. **Behavioral Archaeology. First Principles**. Foundations of Archaeological Inquiry. 1995, p. 230-249.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHEPARD, Anna O. **Ceramics for the Archaeologist**. Washington : Carnegie Institution of Washington, [1956] 1995.
- SILBERMANN, Neil. Sustainable Heritage? Public Archaeological Interpretations and the Marketed Past. In: HAMILAKIS. Y. and DUKE, P. (Eds.). **Archaeology and Capitalism**, From Ethics to Politics. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007. p. 179-193.
- SILLIMAN, Stephen W. Culture contact or colonialism? Challenges in the archaeology of native North America. **American Antiquity**, 70(1), p. 54-74. 2005.
- _____. Struggling with Labor, Working with Identities. HALL, Martin; SILLIMAN, Stephen W. (Ed.). **Historical Archaeology**. Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 147-166.
- SILVA, F. A. Patrimônio Arqueológico em Terras Indígenas: algumas considerações sobre o tema no Brasil. In: MENEZES FERREIRA, L.; FERREIRA, M. L. M.; ROTMAN, M. B. (Org.). **Patrimônio Cultural no Brasil e na Argentina**. Estudos de Caso. São Paulo: Annablume, 2011. p.189-214.

- SMITH, Claire; WOBSHAW, H. Martin. Decolonizing archaeology theory and practice. In: SMITH, Claire; WOBSHAW, H. Martin (Ed.). **Indigenous Archaeologies**. Decolonizing theory and practice. London: Routledge. 2006. p. 05-17.
- SMITH, Laura Jane. Towards a Theoretical Framework for Archaeological Heritage Management. In: FAIRCLOUGH, G. *et al.* (Ed.). **The Heritage Reader**. London: Routledge, 2007. p. 62-74.
- SOUZA, Rafael de Abreu e. Morar na caatinga: arqueologia do século XX no semiárido. **Blog Laboratório de Arqueologia Pública – Laboratório Virtual de Arqueologia Pública/UNICAMP**. Online. Disponível em < <http://www.arqueologiapublicalap.blogspot.com.br/2014/02/morar-na-caatinga-arqueologia-doseculo.html> > Acesso em: 02 fev. 2015.
- _____. Um lugar na caatinga: consumo, mobilidade e paisagem no semiárido do Nordeste brasileiro. Tese (Doutorado em Ambiente e Sociedade) UNICAMP, Campinas, 2017.
- STARK, Miriam T.; BOWSER, Brenda J.; HORNE, Lee. (Ed.). **Cultural Transmission and Material Culture**. Tucson: The University of Arizona Press, 2008.
- STOTTMAN, M. J. Introduction. Archaeologists as Activists. In: STOTTMAN, M. J. (Ed.). **Archaeologists as Activists**. Can Archaeologists Change the World? The University of Alabama Press, 2011. p. 01-16.
- STRANG, Veronica. The social Construction of Water. In: DAVID, Bruno; THOMAS, Julian (Ed.). **Handbook of Landscape Archaeology**. World Archaeological Congress (WAC) Research Handbook Series, Walnut Creek CA: Left Coast Press, 2008. p. 123-130.
- SYMANSKI, Luís Claudio P. Práticas econômicas e sociais no sertão cearense no século XIX: um olhar sobre a cultura material de grupos domésticos sertanejos. **Revista de Arqueologia**, 21, n. 2, p. 73-96, 2008.
- TAUSSIG, Michal T. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

- TRIGGER, Bruce. Aims in Prehistoric archaeology. In: **Time and Traditions: Essays in Archaeological Interpretation**. New York: Columbia University Press, 1978 a. p. 19-36.
- _____. The Future of Archaeology is the Past. In: **Time and Traditions: Essays in Archaeological Interpretation**. New York: Columbia University Press, 1978 b. p. 37-52.
- UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris: UNESCO, 17 de outubro de 2003 [Tradução: Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006].
- VIANA, S. A. A cerâmica de Varginha (MT) – produção e tecno-morfologia. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, 13: 175-195. 2003.
- WENDRICH, Willeke. Archaeology and Apprenticeship. Body knowledge, Identity, and Communities of Practice. In: WENDRICH, Willeke (Ed.). **Archaeology and Apprenticeship**. Body knowledge, Identity, and Communities of Practice. Tucson: The University of Arizona Press, 2013.
- WOBST, H. Martin. Indigenous Archaeologies: A Worldwide Perspective on Human Materialities and Human Rights. In: BRUCHAC, Margaret; HART, Siobhan; WOBST, H. Martin (Ed). **Indigenous archaeologies: A reader on Decolonization**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2010. p. 17-27.
- ZANETTINI ARQUEOLOGIA. Programa de Resgate do Patrimônio Arqueológico, Histórico e Cultural – Ferrovia Transnordestina – Trecho Missão Velha (CE) – Salgueiro (PE). Relatório Final. 3 Vol. São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2008.
- ZANETTINI ARQUEOLOGIA. Programa de Resgate do Patrimônio Arqueológico, Histórico e Cultural – Ferrovia Transnordestina – Trecho Missão Salgueiro – Trindade. Relatório Final. São Paulo: Zanettini Arqueologia, 2009.

ZANETTINI, Paulo E.; ROBRAHN-GONZÁLEZ, E. M. **Arqueologia e Reconstituição Monumental do Parque Estadual de Canudos.** Salvador: UNEB, 2002.