

O signo-carranca na artesanaria afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas

The Carranca-Sign in the Affective Handicrafts of the Dama do Barro: Readings Around the Creative Processes of Ana das Carrancas

El signo-carranca en la artesanía afectiva de la Dama de Barro: Lecturas en torno a los procesos creativos de Ana das Carrancas

Roberta de Sousa Mélo

Universidade Federal do Vale do São Francisco

E-mail: rdesmelo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1936-0818>

Rafael de Oliveira Rodrigues

Universidade Federal de Alagoas

E-mail: rafael.rodrigues@ics.ufal.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1762-0655>

RESUMO

Este trabalho parte de uma abordagem compreensiva da linguagem artística de Ana das Carrancas, uma artesã da cidade de Petrolina, localizada às margens do rio São Francisco, no estado de Pernambuco, Brasil. Trata-se de refletir a sua produção de carrancas no rio São Francisco como um registro revelador de encontros entre a artista e a alteridade do mundo. A partir de uma pesquisa documental, analisamos jornais impressos digitalizados, revistas e notícias veiculadas em sites jornalísticos da internet sobre a sua vida e obra. Observamos, por fim, que há uma emergência do signo-carranca nas vivências dos

MÉLO, Roberta de Sousa; RODRIGUES, Rafael de Oliveira. O signo-carranca na artesanaria afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52745> >

barqueiros, assim como na arte de Ana das Carrancas, estimulando processos de corporificações e produções simbólicas de semioses afetivas.

Palavras-chave: *artesanato de barro; Ana das Carrancas; carrancas do rio São Francisco; corporeidade.*

ABSTRACT

This work is based on a comprehensive approach to the artistic language of Ana das Carrancas, an artisan from the city of Petrolina, located on the banks of the São Francisco river in the state of Pernambuco, Brazil. The aim is to reflect on her production of traditional Northeastern Brazilian figurehead on the São Francisco river as a revealing record of encounters between the artist and the alterity of the world. Based on documentary research, we analysed printed and digitised newspapers, journals and news in internet newspapers about her life and her work. Finally, we observed that there is an emergence of the carranca-sign in the boatmen's experiences, as well as in the art of Ana das Carrancas, stimulating processes of embodiment and symbolic production of affective semiosis.

Keywords: *clay handicrafts; Ana das Carrancas; traditional northeastern brazilian figurehead on the São Francisco river; corporeality.*

RESUMEN

Este trabajo parte de una aproximación comprensiva al lenguaje artística de Ana das Carrancas, artesana de la ciudad de Petrolina, situada a orillas del río São Francisco, en el estado de Pernambuco, Brasil. El objetivo es reflexionar sobre su producción de carrancas en el río São Francisco como registro revelador de encuentros entre la artista y la alteridad del mundo. A partir de la investigación documental, analizamos periódicos impresos digitalizados, revistas y noticias publicadas en periódicos en internet sobre su vida y obra. Finalmente, observamos que hay una emergencia del signo-carranca en las experiencias de los barqueros, así como en el arte de Ana das Carrancas, estimulando procesos de corporeización y producción simbólica de semiosis afectiva.

Palabras clave: *artesanía en barro; Ana das Carrancas; carrancas del río São Francisco; corporeidad.*

Introdução

Ana Leopoldina Santos, mais conhecida como Ana das Carrancas, foi uma artista popular, nascida nas primeiras décadas do século XX, na cidade de Ouricuri, no sertão do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil. Ela nasceu em uma família humilde, numa região marcada pelos recorrentes períodos de seca e estiagem.

Desde muito cedo, aprendeu o ofício de ceramista com sua mãe para auxiliá-la na produção de utensílios de barro, com a finalidade de complementar a renda da família. Um dia, numa feira livre na cidade de Picos, no interior do Piauí, Ana conheceu José Vicente, com quem se casou. Ele era uma pessoa com deficiência visual e ganhava a vida fazendo cantorias e pedindo dinheiro na feira.

Após uma sucessão de migrações por diferentes cidades do nordeste, Ana e José se estabeleceram na cidade de Petrolina, banhada pelo rio São Francisco. O contato com as águas do rio – com suas lendas e seus mitos –, somado ao casamento com José, marcou sobremaneira a sua visão de mundo e a sua produção artística, especialmente, a sua produção de carrancas.

As suas carrancas são marcadas por algumas especificidades muito particulares. Uma primeira característica que merece destaque é que elas são feitas a partir do barro coletado nas margens do rio São Francisco, destoando das carrancas tradicionais, entalhadas e esculpidas em madeira. Outro ponto que merece destaque nas suas carrancas é o fato de que todas elas têm os olhos furados. Esta marca das suas peças é fruto de uma promessa que ela fez para seu companheiro, José Vicente.

A partir da biografia da artesã, propomos uma reflexão sobre o signo-carranca como um registro revelador de encontros entre ela e a alteridade do mundo. Em outras palavras, procuramos pensar o signo-carranca como uma marca, ou representação, de uma corporeidade.

No que tange o nosso referencial teórico, cabe explicitar que, em nossa argumentação junto às acepções e terminologias que caracterizam o campo temático deste dossiê, partimos de uma compreensão do mascaramento que não se fixa na noção teatral, tal como proposto por Braga, Pereira e Marschner (2022, p. 29), mas que é perspectivada como forma de intersubjetividade e interlocução de diversos seres em situação.

Do mesmo modo, entendemos que os processos criativos aqui mencionados não se situam propriamente como mascaramentos corporais, no sentido de não revelarem “formas de artesanias gestuais explícitas” (Braga, 2018, p. 1114). Não se trata, portanto, de processos que se realizam pela sustentação de uma “presença performativa de um ator mascarado”, tampouco um mascaramento em que a “dilatação da corporeidade” se anuncia (Braga, 2018, p. 1115). No entanto, investimos nossas reflexões a partir do entendimento do signo-carranca enquanto um registro fisionômico que é, por sua vez, signo revelador de encontros potentes entre o sujeito e a alteridade do mundo, ou, ainda, “signo posicionado como uma marca/representação de uma corporeidade” (Pinheiro, 2020, p. 98, tradução nossa). E, ousamos dizer, há um certo sentido de se “esculpir”, pela figuração da carranca, aquilo que há de muito latente das questões cotidianas dos sujeitos, a ponto de a escultura materializar-se como uma estratégia para os problemas corriqueiros enfrentado pelos viajantes, por exemplo.

Sendo assim, há, em todo caso, uma relação entre humano-mundo-objeto da experiência que nos interessa fortemente nas experiências estéticas em questão, que implicam processos de corporificações e produções simbólicas que aqui entendemos enquanto semioses afetivas, motivadoras de instigantes reflexões.

Tais considerações oportunizam a menção ao norte teórico de nossas reflexões e interpretações, pelo que situamos os signos presentacionais tal como referenciado por Robert Innis (2020). Estes seriam “símbolos de vida”, “imagens simbólicas da vida sentida” (Innis, 2020, p. 56, tradução nossa). Ainda: símbolos “materialmente incorporados em formas visuais e auditivas, em gestos e atos rituais, edifícios, espaços projetados, superfícies marcadas”, “imagens carregadas de afetos perceptíveis que expressam, exprimem ou exemplificam não ‘conceitos’ no sentido discursivo, mas ‘formas de sentimento’” (Innis, 2020, p. 54, tradução nossa). Essa conceituação requer, assim, uma atenção

primordial aos nossos envolvimento sensíveis, afetivos e corporais junto ao que o autor nomeia como “artefatos simbólicos presenciais”: “obras de arte, cerimônias de todo o tipo, narrativas míticas e religiosas [...] que constituem o mundo material” (Innis, 2020, p. 56, tradução nossa).

Ainda de acordo com o autor, tais formas falam diretamente de “ocasiões experienciais em que os corpos simbolicamente dotados se encontram e com as quais mais se identificam e ressoam, ou não” (Innis, 2020, p. 56, tradução nossa). A simbolização presentacional, portanto, trata de um campo de ação e de possibilidades, um salto criativo para além da “pura realidade” instrumentalizadora do cotidiano.

No que se refere à metodologia utilizada para dar suporte a este estudo,¹ a exemplo de Pinheiro (2020), Braga, Pereira e Marschner (2022), o que prevaleceu foi o entendimento do signo-carranca enquanto uma marca fisionômica que é, portanto, reveladora de encontros profícuos entre a obra de Ana das Carrancas e a alteridade do mundo.

Nessa direção, a busca documental – condição fundamental desta pesquisa – foi realizada em diversos sites da internet, assim como em documentos textuais, de diferentes fontes e origens, que tratavam da vida e da obra da artesã, sendo selecionados conteúdos publicados entre os anos de 1970 e 2023, período em que a artesã se consolidou como um nome central na cultura popular pernambucana.

Todas as matérias analisadas, veiculadas em plataformas de notícias na internet, nos jornais de Recife, nos acervos do Centro Cultural Ana das Carrancas, do Museu Afro Brasil, da Fundação Joaquim Nabuco, como fotografias, vídeos, artigos acadêmicos e jornais digitalizados, foram compartilhados em modo público, ou seja, acessíveis a qualquer usuário da rede.

Ao percebermos como estes documentos mobilizavam questões estéticas relacionadas às corporificações e produções simbólicas afetivas presentes na vida e na obra de Ana das Carrancas, procuramos aprofundar as análises, reconhecendo, mais uma vez, a relação entre humano-mundo-objeto nas vivências da artesã.

MÉLO, Roberta de Sousa; RODRIGUES, Rafael de Oliveira. **O signo-carranca na artesanaria afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52745> >

A princípio, foi realizada uma busca em bases de dados como o Google, priorizando matérias e reportagens cujo foco recaísse sobre a sua produção cerâmica. Ao nos debruçarmos sobre esse material, percebemos que a produção da artista estava intrinsecamente relacionada com sua história de vida. A partir disso, começamos a procurar por matérias e notícias que tratavam não só da produção da artesã como também de passagens marcantes de sua vida. Optamos por dar prioridade às matérias que traziam relatos da ceramista sobre sua história de vida e a história por trás da sua produção de carrancas na cidade de Petrolina.

Em seguida, realizamos uma pesquisa nas bases de dados das revistas do campo da arte, da história, da museologia e da psicologia, procurando por estudos sobre a vida dela e a influência de suas vivências na sua produção artística.

Nesse segundo momento, além dos artigos acadêmicos, foram analisadas matérias jornalísticas veiculadas no jornal recifense *Diário de Pernambuco*, entre os anos de 1970 e 1979. Definimos como princípio, também, dar prioridade às entrevistas que foram concedidas pela artesã, em que ela falava sobre como sua história de vida, juntamente com a de seu companheiro, José Vicente, havia influenciado a sua produção artística como ceramista.

As carrancas do rio São Francisco

Autores como Cascudo (2012), Pardal (1981) e Machado (2015) chamam atenção para o fato de que existem diversas narrativas sobre o aparecimento das carrancas no rio São Francisco. Giudice (2015, p. 551), por exemplo, destaca a tese antropológica de que as carrancas são amuletos de proteção e salvaguarda dos barqueiros, viajantes e moradores contra as tempestades, perigos e maus presságios. Cascudo (2012), apesar de se debruçar sobre o costume dos barqueiros do rio São Francisco de colocarem em suas embarcações essas figuras de fisionomias leonina e humana, entalhadas na madeira, como amuletos de confiança na proa dos barcos, defende, também, “que os donos de barca tenham adotado o uso das figuras de proa, como meio de atrair a curiosidade da gente das fazendas sobre a embarcação, e assim aumentar as possibilidades de negócios” (Cascudo, 2012, p. 145).

As carrancas eram esculpidas, ou entalhadas, em madeira e colocadas, em grande medida, obrigatoriamente, nas antigas embarcações que navegavam pelas águas do rio São Francisco. São figuras zoomórficas que trazem características humanas e animais, por exemplo, cabeleira em forma de juba de leão, dentes afiados, lábios vermelhos como se estivessem vertendo sangue de sua boca.

No que se refere à história das carrancas, Giudice (2015) chama atenção para o fato de que, no Brasil,

[...] Coube aos artesãos nordestinos da região do Médio São Francisco, o mérito pela criação de uma imaginária popular, de aspecto mítico e decorativo, baseada na cultura regional, porém com fortes influências da arte peninsular da Idade Média (Giudice, 2015, p. 552).

As carrancas começaram a se fazer presentes no rio São Francisco na segunda metade do século XIX. Segundo Pardal (1981), os primeiros cronistas a mencioná-las foram Alves Câmara e Durval Vieira de Aguiar. Ao observar o vai e vem das embarcações no rio, Vieira de Aguiar registrou em suas crônicas que as carrancas tinham formas gigantescas, que foram produzidas a partir de modelos transmitidos pelos exploradores dos tempos coloniais. Chamava a atenção do cronista, também, o modo como os ribeirinhos se referiam às carrancas, como leão de barca e figura de proa (Giudice, 2015, p. 552).



Figura 1. Carranca com Homem, rio São Francisco. Foto Marcel Gautherot (Acervo Instituto Moreira Sales).

As carrancas do São Francisco tinham a função social e simbólica de proteger as embarcações e os tripulantes, abrindo o caminho nas águas do rio, livrando os tripulantes das dificuldades e das agruras da navegação, ou seja, dos mistérios que permeavam o imaginário popular sobre os perigos escondidos sob as suas águas, como o Nêgo d'Água, o Bicho d'Água, o Minhocão, entre outras figuras que, ainda hoje, permeiam o imaginário dos ribeirinhos (Neves, 2003).

Esse simbolismo em torno das carrancas fez com que elas fossem consideradas, inicialmente, como figuras aterrorizadoras, ou assustadoras, mas, com o passar dos anos, elas tiveram sua função social de proteger os barqueiros modificada e começaram a se fazer presentes, também, nas casas das pessoas. Desse modo, elas passaram a ser consideradas como objetos de arte, para as famílias mais abastadas, ou mesmo de proteção e decoração, para as residências das famílias mais humildes.



Figura 2. A lenda da carranca. Foto: Carol Duque (Jornal do Sertão, 2024).

Produzidas originalmente a partir da madeira esculpida ou entalhada, elas começaram a ser feitas, também, com barro. Sobre este outro modo de fazer carrancas, uma personagem que tem sua história de vida ligada ao rio São Francisco teve grande destaque: Ana Leopoldina Santos, conhecida como Ana das Carrancas, ou a *Dama do Barro*.

Os olhos furados como processo criativo

No dia 18 de fevereiro do ano de 1923, no povoado de Santa Filomena, distrito da cidade de Ouricuri, no sertão pernambucano, nasceu Ana Leopoldina Santos. Nos primeiros anos da infância ela foi introduzida ao ofício de louceira por sua mãe, Maria Leopoldina dos Santos. Sobre esses anos de aprendizado com a mãe, ela relembra [...] “Com ela aprendi muito. Depois o Divino Espírito Santo me inspirou para que eu fizesse o que desse em minha cabeça, e o que as minhas mãos pudessem modelar. Isso para mim é tudo” (Andrade, 2006, p. 49).

Autores como Andrade (2006), responsável pela escrita de uma das poucas biografias de Ana das Carrancas, assim como Gualberto (2017), Aquino e Epiphanyo (2022), chamam atenção para o fato de que aos sete anos de idade ela já moldava o barro para ajudar sua mãe a confeccionar utensílios domésticos, como pratos, panelas, vasos, figuras religiosas e animais representativos do nordeste brasileiro, o boi Zebu, os pequenos cavalos montados por vaqueiros.

Destacam, ainda, que, após o falecimento de seu pai, sua mãe casou-se pela segunda vez e passou a dividir o ofício de louceira com os cuidados da roça, também demandando ajuda de Ana e de seu irmão mais novo (Aquino; Epiphanyo, 2022).

Os recorrentes períodos de seca na região, somados à morte do seu padrasto, fizeram com que, no ano de 1932, a mãe de Ana, juntamente com seu terceiro marido, Hermínio Correia, decidisse mudar para Picos, uma cidade do estado do Piauí. Hermínio era uma pessoa com deficiência visual e foi peça chave para a mudança da família, acreditando que seria mais fácil conseguirem emprego numa cidade por onde transitavam pessoas de diferentes estados do Nordeste como Ceará, Pernambuco e Bahia. Aquino e Epiphanyo (2022) destacam que a família de Ana se tornou conhecida na feira da cidade, vendendo peças produzidas com barro, juntamente com comes e bebes típicos da região.

Ana se casou aos 22 anos com o pedreiro Luiz Frutuoso da Silva. Seu marido sofria de alcoolismo e terminou falecendo. Todavia, “um ano depois de tornar-se viúva, em meio à agitação diária da feira, ela conheceu José Vicente de Barros” (Aquino; Epiphany, 2022, p. 107). José Vicente também era uma pessoa com deficiência visual, assim como Hermínio, terceiro marido de sua mãe, e ganhava a vida na feira de Picos fazendo cantoria e pedindo dinheiro para sobreviver.

Refletindo sobre essa passagem da sua biografia, Gualberto (2017) argumenta que, apesar do trabalho na feira, a vida em Picos também era afetada pelos longos períodos de seca e a falta de oferta de trabalho formal. Diante do pouco recurso obtido com a venda das cerâmicas e da pequena renda que José Vicente obtinha pedindo dinheiro na feira, eles decidiram migrar novamente. “Em busca de melhores oportunidades de comercialização das peças, a família decidiu partir para Petrolina, no ano de 1954, um dos maiores centros urbanos da região, município à margem do Rio São Francisco” (Gualberto, 2017, p. 2).



Figura 3. Ana das Carrancas e José Vicente. Fonte: Acervo Centro Cultural Ana das Carrancas.

Já em Petrolina, agora no sertão de Pernambuco, no começo dos anos de 1960, ela criou sua primeira “gangula”, uma pequena embarcação em cerâmica, semelhante a um vaso de médio porte, acompanhada de uma carranca em sua proa (Gualberto, 2017, p. 2).

Segundo a própria Ana (Melo, 1970), os olhos furados das suas carrancas de barro são, em parte, uma homenagem ao seu marido com deficiência visual, em parte uma promessa que ela fez para que ele deixasse de pedir dinheiro nas ruas.

Ela nunca escondeu o seu incômodo com o fato do seu marido pedir dinheiro na Feira de Picos. Em uma entrevista concedida para Eliane Brum, no ano de 2008, ela lembra que um dia uma vizinha a abordou na rua e lhe disse: “Desinteirei açúcar do meu filho para dar esmola a Zé”. Ela, então, respondeu lhe devolvendo o dinheiro: “Intei de novo o açúcar do seu filho. Por Zé, ele não vai passar fome” (Brum, 2008 *apud* Aquino; Epiphonio, 2022, p. 113).

Na mesma entrevista, ela relata que, no dia em que esse evento aconteceu, à noite, foi conversar com seu marido: “Meu velho, nunca lhe fiz um pedido. Mas hoje lhe peço. De agora em diante, você não vai mais pedir esmola”. Ainda seguindo o seu relato, seu marido não entendeu o motivo do seu pedido e respondeu: “Deus me fez sem vista para que eu pedisse esmola”. Ela, então, disse ao seu companheiro: “De hoje em diante sua vista é a minha. Você pisa o barro, eu faço a peça” (Brum, 2008 *apud* Aquino; Epiphonio, 2022, p. 113).

Esse diálogo entre os dois foi fundamental para consolidar a parceria e cumplicidade entre eles na produção das carrancas. Desde então, José Vicente deixou de pedir dinheiro nas ruas e passou a trabalhar com ela na coleta e no tratamento do barro para a modelagem das peças.

Ana falou mais densamente desta relação entre a deficiência visual do marido e as suas carrancas numa entrevista concedida para André Fuly, no documentário *As carrancas do São Francisco*, lançado no ano de 2008. Segundo a artesã:

Eu já tinha feito o pedido a São Francisco, se Zé, meu marido, ele deixasse de pedir esmola, eu fazia a homenagem a ele de furar os olhos de todos os meus trabalhos, das carrancas [...] e de tudo quanto fosse meus trabalhos. Eu fazia a homenagem a ele furando os olhos das carrancas, não desfazendo porque ele é cego, mas enten-

endo que ele precisa de ser homenageado, porque ele é quem me ajuda, é quem pisa o barro, ele tira a pedra do barro, ele pisa no pilão pra fazer o chamote² (Fuly, 2008, 00:05:05).

Aprofundando um pouco mais a sua narrativa sobre a produção de carrancas e sua relação com o marido e o rio São Francisco, Ana recorda:

Eu fui para o Rio São Francisco. Lá eu já ia com o pensamento de pedir a ele que me desse a graça que Zé abandonasse essa esmola. Aí, quando eu cheguei lá que vi o pezinho de mussambê, me deu a sensação que ali tinha barro. Aí eu voltei em casa e peguei o picarete e fui. Quando cheguei lá cavei, aí, quando eu cavei, bateu numa pedra. Depois, cavei novamente, aí, saiu fogo da pedra, eu digo: obrigada São Francisco, é a luz da fé, tenho certeza que Zé agora, o meu marido, ele vai deixar de pedir esmola (Fuly, 2008, 00:04:10).

José Vicente deixou a de pedir dinheiro pelas ruas e pela feira da cidade em troca de sua cantoria e passou a se dedicar integralmente a auxiliar Ana na coleta e produção das peças de barro, ao mesmo tempo em que ela passou a furar os olhos de suas carrancas. A partir de então, Ana Leopoldina Santos se tornou Ana das Carrancas.

A Dama do Barro

Ana começou a produzir sistematicamente suas carrancas utilizando o barro das margens do rio, para vender na feira da cidade de Petrolina, contando com o auxílio de seu marido. Falando um pouco mais sobre o trabalho dela com o companheiro numa entrevista concedida para o jornal *Diário de Pernambuco*, ela descreve o trabalho deles:

[a gente] carregava a lenha pra queimar a loiça, pisava o barro e carregava o barro na cabeça, que a gente não tinha transporte; eu cavava o barro, botava numa lata, êle punha na cabeça e trazia prá casa. Carregava a loiça numa trouxa de pano e botava as panelas, uma em cima das outras e carregava na cabeça e levava prá feira (Melo, 1970, p. 2).

Sobre esses primeiros anos de confecção de carrancas em Petrolina, Andrade (2006) chama a atenção de que elas foram recebidas pelos demais feirantes e conhecidos de Ana na cidade com “zombarias” e comentários maldosos. Mesmo assim, ela não desistiu e continuou com a produção das peças.

É necessário frisar que, mesmo produzindo em grande quantidade, cada uma de suas carrancas era única. Ainda sobre esse período da sua história de vida, Gualberto destaca que

[...] No ano de 1963, a efervescência da atenção dedicada à arte popular por pesquisadores, colecionadores e intelectuais trouxe ao sertão os técnicos em turismo Olímpio Bonald Neto e Francisco Bandeira de Melo a serviço da Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Impressionados com o trabalho de Ana, os técnicos sugerem que durante a inauguração da Biblioteca Municipal de Petrolina, distribuam-se pequenas “gangulas”, miniaturas das pequenas embarcações de cerâmica de Ana, como um típico souvenir (Gualberto, 2017, p. 2).

Depois dessa visita, a prefeitura de Petrolina disponibilizou um imóvel e articulou uma parceria entre Ana das Carrancas e outras artesãs da região em uma cooperativa. Segundo a própria Ana das Carrancas, numa entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco* (Melo, 1970, p. 2), “este galpão foi construído por dr. Luiz Augusto, José Coelho e os americanos”.

Os americanos, citados por ela, faziam parte de uma missão estrangeira, fruto de uma parceria com a Empresa Pernambucana de Turismo (EMPETUR), para divulgar a cultura popular pernambucana por meio do artesanato local. Ainda de acordo com a mesma matéria jornalística (Melo, 1970), o financiamento do imóvel foi feito pela Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e pela Artesanato do Nordeste (ARTENE). O estabelecimento foi batizado com o nome de Galpão da Cerâmica.

Em diferentes matérias do *Diário de Pernambuco*, publicadas entre os anos de 1970 e 1979, é possível observar que ela expôs suas obras em diferentes lugares: na Feira Nacional de Negócios do Artesanato (FENNEART), na cidade de Recife, também na cidade de Olinda, nas cidades de Londres, Manchester e Miami, entre outras cidades brasileiras e estrangeiras. Nesse período, o seu trabalho passa a ser reconhecido nacionalmente e internacionalmente e ela começa a aparecer nos jornais como uma referência da cultura popular do estado de Pernambuco.

Com a consolidação do seu nome como uma referência na produção de artesanato do estado, ao longo dos anos 1970 e 1980, ela começa a receber inúmeras homenagens e troféus ao longo dos anos 1990, dentre eles: “Troféu Artesão SINDARPE, Sindicato dos Artesãos de Pernambuco, Troféu

Associação dos Artífices de Petrolina ambos em 1994; Troféu Mulher Destaque Petrolina e Troféu Construtores da Cultura – Prefeitura da Cidade do Recife, em 1995. Homenagem aos Trabalhadores em Educação de Pernambuco – SINTEP, em 1998” (Gualberto, 2017, p. 3).



Figura 4. Ana das Carrancas trabalhando. Fonte: Acervo Centro de Cultura Ana das Carrancas.

MÉLO, Roberta de Sousa; RODRIGUES, Rafael de Oliveira. O signo-carranca na artesanaria afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52745> >

Em setembro do ano 2000, ela conquista o título de cidadã petrolinense. Gualberto (2017, p. 3) destaca que “neste mesmo ano é inaugurado o Centro de Arte Ana das Carrancas, composto por um memorial, uma loja, um ateliê com atividades socioeducativas e um espaço expositivo”.

Além de se tornar um dos principais pontos turísticos da cidade de Petrolina, o Centro cumpre a função de lugar de memória e de pesquisa sobre a vida e a obra da artesã, guardando um rico acervo com objetos de fontes e origens diversas da trajetória de Ana das Carrancas e de sua produção artística: carrancas em diferentes tamanhos e formatos, sempre com os olhos furados, em homenagem a seu marido, José Vicente; fotografias das diferentes fases da sua vida, documentos textuais e livros. Em síntese, o Centro de Arte Ana das Carrancas se tornou um importante passo para sistematização de toda a sua obra.

Outro acontecimento importante na biografia da artesã foi no ano de 2002 quando o Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, realizou a Semana de Cultura Contemporânea, tendo como convidada e homenageada Ana das Carrancas. Após essa homenagem realizada pela UFF, ela recebeu a Ordem do Mérito Cultural das mãos de Gilberto Gil, então Ministro da Cultura. A inauguração do Centro de Arte Ana das Carrancas, somada ao reconhecimento da sua contribuição para a cultura brasileira, por diferentes atores políticos e acadêmicos, contribuiu para seu reconhecimento, ainda que tardio, como Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, no ano de 2006.

Ana das Carrancas se tornou uma referência para a cultura pernambucana e brasileira, tendo seu trabalho reconhecido não apenas nacionalmente como também internacionalmente. Ela faleceu no ano de 2008, em decorrência de complicações de um AVC, aos 85 anos de idade.

O signo-carranca e a artesanaria afetiva

Enquanto objeto estético, as carrancas, então postas na proa das embarcações, figuravam como elementos e traços assumidos como assustadores. Nesse sentido, ao longo dos percursos, a aparição dessas fisionomias que solapavam as diferenciações estéticas entre o humano e o monstruoso ou, também, entre o humano e animalesco, pode ser lida, até certa medida, como “ato de revelação” (Braga, 2018) em suas propriedades sígnicas e simbólicas que, pela própria presença das

carrancas, se faziam circular na relação de disputa com a alteridade “fabulosa e fantástica” a ameaçar os barqueiros (Miranda, 2019 p. 4). Estes, por sua vez, como que numa “ação mascareira” (Braga, 2018, p. 1118), demarcam um lugar de aparição da imagem da escultura, uma visualidade protetora, pela qual buscam defender-se, esquivar-se das ameaças. Nessa direção, dá-se passagem a um outro incorporado (Braga, 2018), materializando-o em uma fisionomia com a qual o humano se funde no cenário da viagem, sem, no entanto, acoplá-la em seu corpo.

De todo modo, porém, a relação não deixa de trazer a marca de certa coexistência: no cenário do trajeto, barqueiro e carranca constituem-se mutuamente na situação, no acontecimento, na concreitude de uma experiência cujo sentido dá-se, justamente, pela mutualidade de sua presença. Logo, a atribuição de poder à escultura, como signo de salvaguarda do corpo e da vida humana que conduz o trajeto, traduz sua condição de figura enquanto “vivificação concreta” (Braga; Pereira; Marschner, 2022, p. 29), bem como a possibilidade criadora de vida com os objetos.

Ao abordarmos a linguagem artística de Ana das Carrancas junto aos debates propostos, o fazemos pela compreensão de que o processo criativo desta artista expõe um movimento expressivo de significativas reinscrições: por um lado, uma que se traduz como reelaboração da iconicidade da própria carranca, a partir do registro de um signo afetivo que presentifica o sentido de sua relação com o companheiro. Por outro, o modo como esta reinscrição se instaura, assim, como nova linguagem, e enquanto experiência perspectivante de novos sentidos que emergem em meio a conhecidas referências, ritualidades e figurações da carranca na cultura dos povos ribeirinhos do rio São Francisco.

O processo que se constitui pela sensibilidade transformadora da artista é consubstancial ao movimento de ficcionar/transmutar o significado e a atribuição de função estabelecidos por algum ordenamento social, na vida cotidiana (Pinheiro, 2021). Ao criar sobre a fisionomia da carranca, a artista o faz a partir de uma interpelação do signo e, portanto, sendo sensivelmente afetada, revelando uma dimensão da própria experiência estética em sua corporeidade.

Essa dinâmica traz a marca de sua expressividade autoral que, por outro lado, revela a ambiguidade de permanências e de transformações do signo pelos interpretantes de sua própria vivência e singularidade do vivido. Em suma, o registro autoral e criativo é também o de uma imagem

simbólica marcada por uma dimensão senciente, orgânica, corporificada. Tal trabalho de reinscrição e de produção simbólica incorpora a afetividade da artista, sua própria trajetória mundana e intimamente vivenciada.

Curioso notar o movimento de reelaboração semiótica pelo qual a artista imprime, na fisionomia-escultura, uma marca corporal de seu companheiro, aspecto esse que parece traduzir-se como iconicidade de uma narrativa sensível: assim, ao passo que a figura/carranca possui traços que lhe referenciam e caracterizam esteticamente, os olhos vazados impressos como movimento criador da artista emergem como manifestação de suas inquietações e intensidades afetivas (Pinheiro; Mélo, 2020).

Em sua produção de sentidos, ela “dá passagem ao outro incorporado” (Braga, 2018, p. 1118), presentificando a imagem viva do afeto numa iconografia que é referencialidade (a carranca), já reveladora de uma marca de expressividade criadora que interpela a artista. Tem-se, então, uma espécie de jogo de composições em que se instalam novos elementos significativos, carregados do sentido estético da sua experiência, que materializam uma reconstrução elaborada a partir do vivido pela artista em sua cotidianidade, ou, ainda, a sua “produção de uma extraordinariedade gestada na ordinariedade do dia a dia” (Pinheiro; Mélo, 2020, p. 15).

Assim, essa dinâmica imprescinde de certa “plasticidade” própria do signo, aberto e transitivo, o que, em certa medida, pode ser posto em diálogo com a referência ao valor plástico da máscara, mencionado por Machado (2018). Numa passagem em que se refere à ambiguidade de um sentido de fixidez e de abertura à ação que seria própria do signo-máscara, o autor nos inspira a pensar na ampliação de sentido frente ao já conhecido e ao que se repete: a sempre possível iminência da novidade emergente, que irrompe como condição do ser-no-mundo e, portanto, como condição carnal e corporificada. A compreensão e reconhecimento do valor de transitoriedade próprio do trabalho criativo parecem postos nas ressalvas do autor:

É necessário salientar que, mesmo em trabalhos que pretendem utilizar a máscara dentro da tradição da *commedia dell'arte*, seria oportuno nos desvencilharmos da ideia da máscara constituída por certa rigidez de caráter. Pois, dessa maneira, um Pantaleão seria sempre miserável e libidinoso, mas sabemos que ele pode continuar sendo um velho com características próprias, que vão desde o jeito de falar até a ideia fixa de estar sendo roubado, por exemplo, e ainda assim se apresentar melan-

cólico, romântico, um pai de família honesto etc., de acordo com o arranjo das ações. Se trabalharmos com a máscara enrijecendo demais o seu caráter, deixamos de lado a surpresa e as sutilezas de comportamento. Uma representação se torna, portanto, extremamente esquemática reduzindo a vida a ser representada de uma forma óbvia e previsível. Na verdade, a máscara, apesar de sua aparente rigidez, deve surpreender inclusive ao ator, seu criador, com a possibilidade de inúmeras respostas a cada situação (Machado, 2018, p. 111).

Tal narrativa sugere uma interessante complexidade do signo dar-se em sua possibilidade de ser sempre contemplado por um novo prisma, coincidindo com a indeterminação e incompletude da nossa própria experiência. Nessa direção, a semiose afetiva expressa na obra de Ana das Carrancas não é da ordem de mera representação esquemática de uma externalidade, ou, ainda, de uma (re)apresentação do objeto. Trata-se, antes disso, da presença de um afeto, num signo caracterizado enquanto saber sensivelmente motivado.

Ao considerarmos o sentido dessa presentificação, tomamos como referência a interpretação de Innis (2020) a respeito dos “signos presentacionais”, anteriormente mencionada. Uma vez entendidos como efeitos de um trabalho de abstração pelo qual a própria experiência é tecida em sistemas de símbolos, os “símbolos de apresentação” se revelam, portanto, no vivido, diferenciando-se de uma perspectiva generalizante. É nesse sentido que tanto a emergência do signo-carranca nas vivências dos barqueiros viajantes quanto na arte de Ana das Carrancas se institui como autoria em situação, carregada de simbologias e sentidos próprios das vivências dos sujeitos no mundo-da-vida.

Ao discorrer sobre o início da produção de suas carrancas, a artista especifica a irrupção da novidade em meio ao habitual:

Fui tirar um monte no rio para fazer as mesmas louças que fazia desde pequena. Quando espiei para aquele mundão de água e pensei que dentro daquele aguaceiro que perto dali havia muito barro abençoado. De repente tive a sensação de que naquele lugar tivesse uma caricatura de um bicho que nem um jumento ou um boi de cara bem feia e olhos arregalados refletindo n’água (*apud* Nogueira, 2022, p. 22).

Interessante notar como, em meio à descrição do caricatural visualizado por ela nesta cena, a potencialidade visual ganha destaque não só como experiência pelo sentido da visão, mas na evidência do signo “olhos”, tão marcante em sua obra. No lugar dos olhos arregalados que ela vê

refletir numa fisionomia “feia”, assustadora, ela recria simbolicamente os olhos como signo de seu afeto de gratidão pelo trabalho do companheiro. Como que numa ação metonímica, ela delimita este signo como o lugar que fala de sua própria trajetória afetiva no mundo, no que se incluem as precárias condições materiais de existência e suas formas de ação ante elas, em que o trabalho criativo tem papel crucial. O olhar da carranca conhecido no rio São Francisco, lugar que inquieta e onde ela própria se sentiu inquietada, é ressimbolizado em meio a sensações próprias de sua interação com o meio. Sua intervenção sobre o barro dado como plasticidade não se faz como qualquer adaptação a partir de referentes icônicos, mas como poética do movimento da vida e da existência, como ação que lhe permite entrever o reposicionamento nos lugares do mundo, seus, do companheiro e da família.

Considerações finais

Conforme dito em outra passagem deste trabalho, reconhecemos a figura-carranca como signo potentemente revelador de processos afetivos e de corporificação, sobretudo em suas relações com as experiências corporalmente vividas pelos sujeitos em seu cotidiano. Nesse sentido, buscamos uma abordagem compreensiva dos modos de sentir significados na figuração da carranca, o que abrange sua função cultural e, portanto, responsabilidades afetivas dos sujeitos ante suas questões cotidianas e suas atividades sociais.

Gostaríamos de salientar, nesse espaço de considerações finais, que, embora o texto tenha se concentrado mais explicitamente na compreensão de poéticas visuais, a própria figuração da carranca não se reduz a uma representação estritamente visocêntrica: nesse processo criativo, há uma outra qualidade, de uma dimensão tátil, que também produz sentidos, que também diz da percepção e coexistente ação criadora.

Trazemos essa observação como forma de destacar a agentividade sensível, por diferentes dimensões da corporeidade, e para ressaltar, sob inspiração de Le Breton (2016, p. 203), o entendimento da “existência como uma história de pele”. “Do contato com os outros ou os objetos” é que o mundo, diz o autor, “nos ensina sobre suas constituintes, seus volumes, suas texturas, seus contornos, seu peso, sua temperatura” (Le Breton, 2016, p. 206).

Cabe lembrar que também é da experiência de adaptação e agência tátil no mundo, a de seu companheiro, que Ana das Carrancas mobiliza sentidos para a sua própria. Nesse enlaçamento afetivo por diferentes vivências do sensível, signos irrompem e interpelam como horizonte imaginativo e criativo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Emanuel. **A Dama do Barro**. Petrolina: Editora Franciscana, 2006.

AQUINO, Sonha Maria Coelho de; EPIPHANIO, Erika Hofling. Vida e arte de Ana das Carrancas: uma análise sob o olhar da logoterapia. **Travessias**, Cascavel, v. 16, n. 2, p. 104-117, ago. 2022.

BRAGA, Bya. Mascaramento corporal e diversidade em saberes. *In*: ICA-CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 56., 2018, Salamanca. **Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas**. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2018. p. 1113-1120.

BRAGA, Bya; PEREIRA, Gabriel, MARSCHNER, Jaciara. Cores, corporeidades e alegrias de viver: convívios com as máscaras e mascaramentos dos teatros de tradição popular de Minas Gerais no Brasil. **Revista Aspás**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 26-38, dez. 2022.

BRUM, Eliane. Ana das carrancas deu adeus a Zé dos Barros. **Revista Época**, Rio de Janeiro, 9 out. 2008. Disponível em: <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT14415-15228-144153934,00.html>. Acesso em: 12 maio 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

FULY, André. **Carrancas do São Francisco**. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vgvCHDxVAbI>. Acesso: 1 maio 2024.

GIUDICE, Dante Severo. História cultura turismo e desenvolvimento em Juazeiro - BA. **Revista de Desenvolvimento Econômico**, Salvador, ed. esp., p. 540-557, dez. 2015.

GUALBERTO, Tiago. **Ana das Carrancas, a Dama do Barro**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2017. p. 1-4. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica/C3%A7C3%B5es/gualberto-tiago-ana-das-carrancas.pdf?sfvrsn=0>. Acesso: 22 ago. 2024.

MÉLO, Roberta de Sousa; RODRIGUES, Rafael de Oliveira. O signo-carranca na arteficialidade da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52745> >

INNIS, Robert. **Between Philosophy and Cultural Psychology**. Cham: Springer, 2020.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. **Carrancas do São Francisco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2015.

MACHADO, Vinicius Torres. **A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MELO, Francisco Bandeira de. Conversa com Ana das Carrancas à margem do São Francisco. **Diário de Pernambuco**, Recife, edição 164, 3º caderno, p. 2, 12 jul. 1970.

MIRANDA, Rosélia. O desenho das carrancas e seus significados. *In*: SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE, 14., 2019, Feira de Santana. **O pensar desenho: reflexões culturais e interdisciplinares**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2019. p. 1-16.

NEVES, Zanoni. Os remeiros do São Francisco na literatura. **Revista de Antropologia**, v. 46, n. 1, p. 155-210, dez. 2003.

NOGUEIRA, Lucas. **O amor e arte de Ana e José**. Petrolina: Marcia Ribeiro Editoração, 2022.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Serviços de Documento Geral da Marinha, 1981.

PINHEIRO, Marina Assis. Body, Affectivity and Language: The Affective Semiosis of the Emergence of the New. *In*: INNIS, Robert E. (org.). **Between Philosophy and Cultural Psychology**. Cham: Springer, 2020. p. 97-105.

PINHEIRO, Marina Assis. Psicologia, Arte e Vida: o cotidiano como gestação do inédito. *In*: MELLO, Ana Maria A.; HAZIN, Izabel (org.). **Nordeste Criança: olhares da infância**. Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2021. p. 36-44.

PINHEIRO, Marina Assis; MÉLO, Roberta de Sousa. Diários de confinamento: a emergência do novo na intimidade da relação eu-outro-mundo. **Psicologia & Sociedade**, v. 32, p. 1-18, 2020.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

MÉLO, Roberta de Sousa; RODRIGUES, Rafael de Oliveira. **O signo-carranca na artesanaria afetiva da Dama do Barro: Leituras em torno dos processos criativos de Ana das Carrancas**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52745> >

NOTAS

1 Agradecemos a valiosa contribuição da Professora Doutora Marina Assis Pinheiro, sobretudo quanto às discussões teóricas resultantes de nossa interlocução com o Laboratório de Estudos sobre Dialogismo, Experiência estética e Criatividade (DEC-UFPE), sob sua coordenação.

2 Chamote é uma argila ou mistura de argilas que foram queimadas à temperatura superior a 1400°C. Disponível em: <https://artebrasilmateriais.com.br/product/chamote-fino-1kg/>. Acesso em: 25 maio 2024.