



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DO
TRÓPICO ÚMIDO
DOUTORADO EM DESENVOLVIMENTO SOCIOAMBIENTAL

ELLOANE CARINIE GOMES E SILVA

**LOUCEIRAS DO MARUANUM: GESTOS E PENSAMENTOS NO TERRITÓRIO
ARTÍSTICO DA IDENTIDADE**

Belém (PA)
2025

ELLOANE CARINIE GOMES E SILVA

**LOUCEIRAS DO MARUANUM: GESTOS E PENSAMENTOS NO TERRITÓRIO
ARTÍSTICO DA IDENTIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Desenvolvimento Socioambiental – área de concentração: Desenvolvimento Socioambiental (Linha de Pesquisa: Sociedade, Urbanização e Estudos Populacionais)

Orientadora: Profa. Dra. Rosa E. Acevedo Marín

Orientador: Profe. Dr. Fábio Fonseca de Castro

Belém (PA)

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586l Silva, Elloane Carinie Gomes E.
Louceiras do Maruanum : gestos e pensamentos no território artístico da identidade / Elloane Carinie Gomes E Silva. — 2025.
182 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Rosa Elizabeth Acevedo Marín
Coorientador(a): Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2025.

1. Louceiras do Maruanum. 2. território artístico. 3. atos criativos. 4. gestos. 5. quilombo Amazônia. I. Título.

CDD 300

ELLOANE CARINIE GOMES E SILVA

LOUCEIRAS DO MARUANUM: GESTOS E PENSAMENTOS NO TERRITÓRIO
ARTÍSTICO DA IDENTIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, do Núcleo
de Altos Estudos Amazônicos, da Universidade Federal do
Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Desenvolvimento Socioambiental – área de
concentração: Desenvolvimento Socioambiental (Linha de
Pesquisa: Sociedade, Urbanização e Estudos Populacionais)

Aprovada em 21 de março de 2025

Banca Examinadora

Profa. Dra. Rosa Elizabeth Acevedo Marín – Orientadora

PPGDSTU – NAEA/UFPA

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro – Orientador

PPGDSTU – NAEA/UFPA

Prof. Dr. Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior – Examinador Interno

PPGDSTU – NAEA/UFPA

Prof. Dr. Silvio José de Lima Figueiredo – Examinador Interno

PPGDSTU – NAEA/UFPA

Profa. Dra. Marina Ramos Neves de Castro – Examinadora Externa

FACOM – ILC/UFPA

Profa. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão – Examinadora Externa

PPGARTES – UFPA

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram com esta tese doutoral, em especial aos colegas pesquisadores dedicados à história das mulheres louceiras do Quilombo do Maruanum, que integram o Grupo de Pesquisa Centro de Pesquisas em Cerâmica do Maruanum – Mulherismos, decolonialidade e relações-étnico raciais (CEMADERE/IFAP).

Aos meus estimados orientadores do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará, sou grata pelas esplêndidas e amorosas trocas de conhecimento. Aos meus familiares e amigos, cuja dedicação e incentivo foram fundamentais ao longo desses quatro anos de pesquisa, ofereço meu sincero reconhecimento. Expresso minha profunda gratidão ao meu pai, que se esforçou tanto quanto eu para que tudo desse certo.

Dedico este trabalho às Louceiras do Maruanum por sua generosidade ao me permitirem habitar, ainda que por um instante, o território sagrado de sua arte. Esse instante teve a imensidão de uma eternidade. Que esta tese seja uma oferenda de gratidão, respeito e celebração. Que se reconheçam nela. Espero que gostem.

RESUMO

Este estudo investiga o território artístico das Louceiras do Maruanum a partir de uma abordagem fenomenológica e cartográfica, priorizando a experiência sensível e processual dos atos criativos. Inspirada na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1999), no pensamento rizomático de Deleuze e Guattari (2000; 2007) e no Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, o objetivo principal consiste em perceber como os atos criativos emergem e se expressam no fazer artístico das Louceiras do Maruanum, e de que maneira contribuem para a construção da identidade cultural e social de sua comunidade. A pesquisa não pretende estabelecer uma verdade objetiva, mas acompanhar as dinâmicas do fazer artístico no mundo vivido, onde os gestos, materiais e interações se entrelaçam. A cartografia adotada permite que o estudo seja um campo em movimento, explorando a intercorporeidade e a criatividade envolvidas no processo de feitura das louças de barro. Para atingir ao objetivo, as definições de escopo e as escolhas teóricas, derivadas das reflexões durante a imersão no campo de estudo, resultaram em uma combinação de conceitos, teorias e experimentações, delineando o plano metodológico interdisciplinar de análise: entrevistas, diálogos, fotografias e oficinas como estratégias de ativação da cartografia, possibilitando a emergência de múltiplas vozes e experiências. Apesar de desafios logísticos e pessoais, as oficinas permitiram reflexões coletivas sobre os processos criativos. As conclusões da pesquisa reafirmam que o fazer artístico das louceiras não se resume à repetição de um repertório herdado, mas evolui adaptação, improviso e a habilidade em responder às forças que a atravessam. A coesão dessa tradição não está na rigidez, mas na sua capacidade de se renovar sem perder o vínculo com a comunidade. Por fim, a pesquisa reforça a importância de um olhar sensível para as práticas culturais, não como vestígios do passado, mas como processos vivos.

Palavras-chave: Louceiras do Maruanum; território artístico; atos criativos; gestos; quilombo; Amazônia.

ABSTRACT

This research investigates the artistic territory of the Louceiras do Maruanum from a phenomenological and cartographic approach, prioritizing the sensitive and processual experience of creative acts. Inspired by Merleau-Ponty's (1999) phenomenology of perception, the rhizomatic thinking of Deleuze and Guattari (2000; 2007) and the Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, the main objective is to understand how creative acts are generated and expressed in the artistic work of the Louceiras do Maruanum and how they contribute to the construction of the cultural and social identity of their community. This research does not aim to establish an objective truth, but rather to follow the dynamics of artistic making within the lived world, where gestures, materials, and interactions intertwine. The cartographic approach allows the study to remain a field in motion, exploring the intercorporeality and creativity involved in the process of crafting earthenware pottery. To achieve the objective, the definition of the scope and the theoretical choices, based on the reflections during the immersion in the field of study, led to a combination of concepts, theories and experiments that outlined the interdisciplinary methodological plan of analysis: interviews, dialogues, photographs and workshops as strategies for activating cartography, allowing the emergence of multiple voices and experiences. Despite logistical and personal challenges, the workshops enabled collective reflections on the creative processes. The research findings reaffirm that the artistic practice of the Louceiras is not merely the repetition of an inherited repertoire, but involves adaptation, improvisation, and the ability to respond to the forces that shape it. The cohesion of this tradition lies not in its rigidity, but in its ability to renew itself while maintaining a deep connection with the community. Finally, the research highlights the importance of approaching cultural practices with a sensitive perspective — not as remnants of the past, but as living processes.

Keywords: Louceiras do Maruanum; artistic territory; creative acts; gestures; quilombo; Amazonia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Rio Maruanum, Amapá.....	25
Figura 2: Ilustração da região onde estão as comunidades que integram o Distrito do Maruanum	27
Figura 3: Croqui da localização das comunidades do rio Maruanum	28
Figura 4: Desenho de localização das comunidades ao longo do rio Maruanum.....	29
Figura 5: Registro do álbum de fotografias de Dona Marciana	39
Figura 6: Rosa segura seu caderno com desenhos sobre o Maruanum	41
Figura 7: Registro do caderno de desenho de Giuliana	42
Figura 8: Loucinhas com desenhos de Giuliana.....	43
Figura 9: Registro do conjunto de bonecos elaborado por Keka.....	44
Figura 10: Myllena tecendo uma loucinha	45
Figura 11: Dona Deuza em um dos muitos momentos de brincadeira	46
Figura 12: Loucinha feita por Dona Deuza	47
Figura 13: Castorina me mostra uma de suas painelas	48
Figura 14: Dona Joaquina segurando uma fotografia de sua mãe.....	50
Figura 15: Renan posa para uma fotografia na varanda de sua casa. No registro seguinte, seus bichinhos.....	53
Figura 16: Dona Zezé mostrando uma xícara de barro	54
Figura 17: Painela grandona de Dona Zezé.....	55
Figura 18: Dona Carmosina com algumas louças no ponto de queimar	57
Figura 19: Frigideira em tamanho reduzido feita por Dona Carmosina.....	59
Figura 20: Dona Mariquinha mostrando suas louças em sua casinha de tecer.....	60
Figura 21: Dona Mariquinha mostrando as orelhazinhas de uma painela.....	62
Figura 22: Mundoca posa para uma fotografia com suas loucinhas na varanda de sua casa ...	63
Figura 23: Momento em que Mundoca está burnindo um copo.....	64
Figura 24: À esquerda, a fotografia da mãe de Mundoca, Dica. À direita, a tigela que é o ponto de partida para a tessitura do alguidar	65
Figura 25: Ocléia concentrada tecendo sua loucinha	66
Figura 26: Registro fotográfico da casa de Dona Marciana no início da manhã.....	73
Figura 27: Registro fotográfico do amanhecer no barreiro	74
Figura 28: O grupo de pessoas adentrando o <i>barreiro</i>	75
Figura 29: Dona Marciana durante a prece à Mãe do Barro	76
Figura 30: À direita, Carmo e Aguinaldo iniciam a cavação do buraco. À esquerda, os homens tiram a terra preta com as mãos sob o olhar atento de Castorina	76
Figura 31: Dona Marciana posa para uma fotografia	77
Figura 32: A interação do barreiro	78
Figura 33: Ocléia tecendo uma tigela para a Mãe do Barro	80
Figura 34: Ocléia fazendo o beijo de sua tigela.....	81
Figura 35: Ocléia e Castorina conversando	82
Figura 36: Castorina alisando uma loucinha	83
Figura 37: Registro de parte do caminho até a comunidade do Torrão do Maruanum	84
Figura 38: Entrada da casa de Castorina e Osvaldo	84
Figura 39: À esquerda, Castorina alisa sua loucinha. À direita, ela exhibe a peça finalizada sobre uma folha	85
Figura 40: Loucinhas ofertadas à Mãe do Barro	87

Figura 41: Registro do início da segunda oficina de cartografia.....	94
Figura 42: Da esquerda para a direita, Renan, Isabelly e Iam. Mais adiante, algumas de suas loucinhas prontas	95
Figura 43: Dona Deuza com a reprodução da fotografia de tia Alexandra, extraída da pesquisa de Alicia Coirolo (1990). À frente, o cachimbo tecido por ela em sua homenagem	96
Figura 44: Osvaldo dentro do buraco ajeitando a loucinha de Ocléia.....	99
Figura 45: Osvaldo organiza as loucinhas na lateral do buraco	100
Figura 46: O barro em abundância sendo embolado	101
Figura 47: O grupo embolando o barro sob o olhar de Dona Marciana.....	101
Figura 48: Os homens atravessam o barreiro com as sacas de barro nas costas até às rabetas	103
Figura 49: Osvaldo posa para uma fotografia na varanda de sua casa	106
Figura 50: Recorte do vídeo que retrata o caminho de volta à casa de Dona Marciana	110
Figura 51: Os registros do caripé em dois momentos distintos.....	114
Figura 52: Uma perspectiva da casinha de tecer de Mundoca	115
Figura 53: Dona Carmosina em pé, e, à sua frente, Dona Marciana, sentada.	116
Figura 54: À esquerda do registro, Dona Carmosina faz um pavio	117
Figura 55: Da esquerda para a direita, Dona Marciana tece a base circular da loiça e, em seguida, faz os furos com o auxílio de uma faca. No último registro, a base já está completamente furada.	118
Figura 56: Os registros mostram Dona Marciana fazendo os pavios de uma loiça.....	118
Figura 57: Dona Marciana finalizando o pavio de um fogão.....	119
Figura 58: Dona Marciana fixa o primeiro pavio na base circular da loiça	119
Figura 59: Dona Marciana ajustando o pavio na base da loiça	120
Figura 60: À esquerda, Dona Marciana usa uma faca para remover a impureza do barro; em seguida, preenche o buraco com um pouco de barro e alisa-o	121
Figura 61: Dona Marciana fixando o sexto pavio na peça	121
Figura 62: À esquerda, Dona Marciana ajusta os pavios da louça. À direita, a peça já pronta para secar	122
Figura 63: Dona Marciana e Myllena na casinha de tecer	123
Figura 64: Iam no momento em que tece a blusa da boneca marabaixeira.....	125
Figura 65: Dona Joaquina com seus netos em sua casinha de tecer.....	126
Figura 66: Dona Marciana alisa uma loicinha.....	128
Figura 67: Dona Carmosina mostra a cuiapel de plástico; logo abaixo, estão as originais....	129
Figura 68: Dona Joaquina ajeitando a louça de Dona Zezé	130
Figura 69: À esquerda, registro próximo do oirepel ou uiepel. À direita, ele está enfileirado junto às outras ferramentas	131
Figura 70: Dona Deuza mostra seus desenhos: canecos, travessa, copo, fogão e os motivos presentes nas louças – flores na parte inferior esquerda e o conjunto circular com os dois risquinhos logo acima.....	132
Figura 71: Mão direita de Dona Deuza se aproxima do desenho de um alguidar para mostrar como belisca o beijo das loiças com as unhas	133
Figura 72: Mundoca imitando o beliscão com a utilização da cuiapel.....	134
Figura 73: À esquerda, Dona Deuza mostra as marcas em um alguidar antigo. À direita, uma panela de Dona Joaquina exhibe os mesmos motivos.....	135

Figura 74: No primeiro registro, os desenhos do jarro, panela e tigela (em laranja); ao lado, o desenho das nuvens e, abaixo, os sinais matemáticos (em lápis). No registro seguinte, uma loicinha de Mundoca	137
Figura 75: Louça de Dona Carmosina, em processo de secagem, exibindo suas marcas	138
Figura 76: As loiças de Dona Marciana na fase de lixamento	140
Figura 77: Mundoca burnindo um copo	141
Figura 78: Mundoca mostrando um pedacinho da loicinha burnida	142
Figura 79: Loucinhas burnidas de Giuliana e Rosa	142
Figura 80: As mãos de Dona Deuza exibindo suas ferramentas	143
Figura 81: Mesa de trabalho na casinha de tecer de Valdete.....	144
Figura 82: O cartucho utilizado para perfurar o fogão	144
Figura 83: Valdete mostra um potinho com os oirepel	145
Figura 84: A casinha de tecer de Valdete	146
Figura 85: No primeiro registro, as louças aparecem emborcadas na fogueira.....	147
Figura 86: Registro do pedacinho queimado de jutaicica.....	148
Figura 87: À esquerda, as pedras de jutaicica brutas. À direita, após a limpeza.....	149
Figura 88: Gravetos com jutacica derretida.....	149
Figura 89: Dois registros de Giuliana resinando uma panela.....	150
Figura 90: Giuliana e Keka resinam as panelas ainda quentes.....	151
Figura 91: Louças após a queima e resinação	152
Figura 92: Castorina mostra os desenhos das louças e, na parte inferior do caderno, as marcas e os “risquinhos” que utiliza em suas peças	156
Figura 93: Castorina exhibe uma de suas panelas	157
Figura 94: Loucinhas de barro desenhadas e tingidas	158
Figura 95: Dona Marciana tece o buraco que se abre no barreiro, inspirando-se em uma fotografia de seu álbum	163
Figura 96: Grupo da primeira oficina de cartografia. Da esquerda para a direita em pé: Rosa, Marciana, Joaquina, Castorina, Deuzarina; à frente: Myllena; e Giuliana; embaixo: Mundoca, Keka; e, sentada no banco, Maria.....	172
Figura 97: Grupo da segunda oficina de cartografia. Da esquerda para a direita: Carmosina, Joaquina, Marciana, Zezé, Castorina, Mariquinha, Mundoca, Ocléia, Deuza, Edilene, Isabelly, Renan, Iam.....	173

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
1.1. O ponto de partida que se entrega ao curso do rio.....	24
1.2. O relato do encontro no vasto território	30
2. AS MÃOS QUE NARRAM HISTÓRIAS COM O BARRO.....	37
2.1. Marciana Nonata Dias: a <i>mestra das loiceras</i> e o tecer de novas mãos.....	39
2.2. Deuzarina Costa Silva: os gestos imperfeitos que celebram reinvenções	45
2.3. Maria Joaquina da Silva: como se forma a beleza dos afetos	49
2.4. Maria José Silva Chagas: um novo ritmo entre o divertimento e a saudade	54
2.5. Carmosina Pereira da Costa: o cotidiano da vida em louças de barro.....	57
2.6. Maria Silva Barbosa: o fazer que percorre caminhos de louça	60
2.7. Raimunda Costa Silva: espelhando o carinho nas loicinhas.....	63
2.8. Ocléia Agenor da Costa: sonhos que experimentam o barro.....	66
3. A TIRAÇÃO DO BARRO: GESTOS QUE TECEM UM INSTANTE DO MUNDO.70	
3.1. O caminho do barreiro.....	72
3.1.1. A Mãe do Barro e a Arte Sentida	86
3.1.2. Os versos da Pesquisa.....	93
3.1.3. Os homens do barreiro.....	99
4. A LOUÇA E O TERRITÓRIO: A ARTE DE UMA MESMA TESSITURA.....	111
4.1. Preparando o barro para dar o ponto certo	113
4.2. A Casinha das Memórias Vívidas	115
4.2.1. Os gestos que se ampliam nas ferramentas e utensílios	128
4.2.2. Queimando as louças e rezando para não espocar.....	146
4.3. As louças de barro: “Mãos de quem?”	154
5. CONCLUSÕES.....	160

REFERÊNCIAS	166
APÊNDICES	170

1. INTRODUÇÃO

Desde a primeira vez que conheci cada uma das mulheres louceiras do Quilombo¹ do Maruanum - evento marcante na minha vida do qual transcorrem pelo menos sete anos, recebia um convite semelhante: “Você podia vir no tempo da tiração do barro que aí você via tudo...ver com é que a gente faz pra pegar e preparar aquelas bola de barro, fazer e queimar as nossa loiça com toda a paciência”, como resumem as palavras de Dona Deuza. Interpreto no presente que esse convite me trouxe a esta tese de doutorado e especialmente antecipou a necessidade de uma abordagem fenomenológica, na medida em que sugere que o conhecimento só pode ser alcançado por meio da imersão sensível na prática. Ver, tatear, brincar, imaginar e tecer estruturam a corporeidade da louceira e conformam esta investigação, que se desdobra na experiência partilhada.

Aos relatos apresentados nestas páginas, atribuo o sentido de movimento do “ser situado”, conforme proposto por Merleau-Ponty (1999, p. 339). Essa compreensão encontra ressonância nas palavras de Ingold (2015, p. 38), que descreve o “corpo vivo” como estando “primordial e irrevogavelmente costurado no tecido do mundo, nossa percepção do mundo não é nem mais nem menos do que a percepção do mundo de si mesmo – em e através de nós”. O estudo, parte assim, do princípio de que a percepção não é uma instância separada da existência, mas uma maneira de ser que se manifesta na tessitura do corpo, com os gestos e pensamentos cotidianos. Não busco capturar uma verdade objetiva e fixa sobre o fazer artístico das Louceiras do Maruanum², mas a acompanhar o modo com que os atos criativos se dão no mundo vivido e na arte sentida.

O que tanto querem que eu veja? O que veem? E o que eu quero ver? Por que quero tanto ver o que elas estão vendo? Isso é possível? Qual seria a perspectiva da descrição, a minha ou a delas? Tantas questões que se impuseram nas minhas reflexões, eu precisava encontrar a trajetória de minha experiência, que não poderia se restringir aos objetos materiais. Seria uma experiência sensível, que já existia no espaço de interação com elas, mas que eu ainda não dava conta de transformar em literatura, tampouco nomear. Agora sei que esse espaço é o *território artístico* – mas falaremos dele mais adiante.

Bem, lembro que o design, minha área de formação, me aproximou da arte e, por sua vez, me conduziu ao campo das etnociências. A construção da minha postura como

¹ A palavra “Quilombo”, com a inicial maiúscula, será utilizada ao longo do texto para referir-se especificamente ao “Quilombo do Maruanum”.

² A palavra “Louceiras”, com a inicial maiúscula, será utilizada ao longo do texto para referir-se à organização social que se reconhece e é reconhecida pela designação “Louceiras do Maruanum”.

pesquisadora é inerente ao design enquanto pensamento social, que se alinha à experiência imersiva, à percepção e à problematização das fronteiras entre arte, design e fazer manual – tensão histórica na constituição do conhecimento nessas áreas. Compreendo o design não apenas como um campo voltado ao projeto de produtos, mas como um espaço de encontros, trocas e experimentações, aproximando-se de práticas e métodos que valorizam os saberes locais, as experiências comunitárias e os processos de criação situados, transcendendo sua vinculação à indústria e ao mercado (ANASTASSAKIS, 2012; PEDROSA, TOLEDO, 2016).

Do ponto de vista epistemológico, a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1999) fundamenta essa postura ao privilegiar a descrição densa da experiência, priorizando o vivido ao invés de categorias prévias de análise. Evidencia, ainda, um deslocamento da perspectiva objetiva para um questionamento sobre os modos de ver e ser visto: os pontos de conexão em um vasto território sensível. Tal compreensão encontra ressonância na proposta da Nova Cartografia Social da Amazônia, que busca superar o mapeamento estático de delimitações geográficas, oferecendo uma “nova descrição” dos territórios, a partir de narrativas, saberes e práticas cotidianas das comunidades tradicionais (ALMEIDA, 2013).

Em um contexto como esse, como organizar a minha postura metodológica interdisciplinar? A resposta veio com a adoção do pensamento rizomático, inspirado em Deleuze e Guattari (2000), que propõe uma forma de conhecimento e organização não hierárquica, descentralizada e múltipla, na qual as conexões entre ideias e práticas se ramificam de forma fluida e contínua. Busquei, então, coerência nessa combinação – fenomenologia, a Nova Cartografia Social e design – e acredito que esses campos se entrelaçam para formar um processo metodológico flexível, fundamentado em um princípio comum: o olhar sensível sobre os processos criativos, recusando as abordagens simplificadoras ou impositivas.

Nesse sentido, é importante entender que a humanidade, desde sempre, manipula seu entorno e esse movimento constante de transformação material e mental serve de mediação entre nós e o mundo, além de moldar as nossas experiências e percepções de maneiras profundas. Para Lévi-Strauss (1985), a cerâmica, junto com a tecelagem, são as grandes artes da civilização, que exemplificam a capacidade humana de transformar materiais naturais em obras culturais de uso e beleza. Intrinsecamente ligada às estruturas sociais e culturais dos povos, a produção de cerâmica surgiu não apenas como uma atividade utilitária ou econômica, mas também uma prática que refletia e reforçava as normas, valores sociais, experiências ritualísticas e a fruição estética.

Essa complexidade técnica e estética demonstra a profunda capacidade de expressão não-verbal dos seres humanos, refletindo estruturas mentais e emocionais em estilos, designs, texturas, visualidades e sensibilidades. Como modo particular desse fenômeno, as Louceiras do Maruanum “tecem o barro”, ou seja, tecem a tessitura do barro, seu comportamento, sua ação de entender e entrelaçar os materiais de seu trabalho. Tecer o barro, não é modelar, é interagir com ele para que haja a correspondência dos afetos e da forma imaginada. Uma interação contínua e orgânica que captura a profundidade de um processo criativo significativo, no qual os gestos técnicos e sensoriais se encontram para dar formar ao ato criativo em si – algo que transcende o objeto e se torna uma extensão da identidade do ser.

Ao propor a criação de “clareiras” para que a identidade possa se revelar em sua complexidade, Castro (2013, p. 460) nos inspira a uma compreensão fenomenológica e existencial da identidade louceira – não como um dado fixo, mas como uma forma de expressão coletiva e subjetiva, que articula histórias e significados particulares. Nesse sentido, mais do que uma essência, a identidade se conforma ontologicamente no plano da intersubjetividade, como processos vivos de identificação que se constroem nas relações e, especialmente, no fazer artístico compartilhado. À semelhança das territorialidades específicas descritas por Almeida (2013), a identidade louceira representa especificidades sociais, culturais e ambientais, enraizadas em contextos concretos de luta e mobilização política.

Na busca por ver se revelar a identidade louceira, observamos como ela se integra à identidade quilombola a partir das dimensões étnico-cultural e de gênero – como expressão de um dos afazeres das mulheres quilombolas, que mobilizam, em seu território, valores afro-religiosos e práticas do trabalho comunitário voltadas à autonomia feminina e à geração de renda para suas famílias. Segundo Dealdina (2020, p. 37-38): “Toda mulher negra é um quilombo”; é ela quem tece os “elementos forjadores da identidade cultural e política do quilombo e da representação da mulher negra quilombola.” São benzedeiras, parteiras, trabalham na roça, na casa de farinha e no espaço doméstico; são líderes comunitárias, associativas, estudantes, profissionais de diversas áreas, “guardiãs dos santos e das bandeiras das manifestações culturais, entre tantos outros afazeres” (DEALDINA, 2020, p. 38).

As Louceiras do Maruanum se reconhecem em um território que assume a identidade política de “remanescentes de quilombos” ou “povo preto”. No sentido proposto por Acevedo e Castro (1998), a particularidade desse ato político revela-se na afirmação de uma condição étnica, expressa pelo reconhecimento de uma origem comum e formas de coesão. No entanto, é importante salientar que, embora os quilombos, enquanto grupo social, se distingam do

restante da sociedade por seu pertencimento étnico, essa dimensão transcende características fenotípicas, correspondendo a um processo de autoidentificação que abrange também formas de organização política, econômica e social, linguagem, ancestralidade, além de aspectos culturais e religiosos (ALMEIDA, C., 2020).

A autora Beatriz Nascimento (1974), que se dedicou a encontrar as singularidades históricas dos corpos negros no Brasil, afirma que estas não devem ser compreendidas apenas por meio de estudos etnográficos ou sociológicos. Para ela, é essencial que os próprios negros construam sua história, enfrentando seus sentimentos, frustrações e complexos de forma honesta, a fim de promover um autoconhecimento verdadeiro. Só assim será possível alcançar a aceitação de sua identidade como negros e negras brasileiras, reconhecendo que suas experiências e problemáticas são distintas das vividas por americanos e africanos.

Diante dessa literatura, falar dos quilombos no cenário político atual e no contexto amazônico revela-se como um processo de análise crítica que se constrói junto aos próprios sujeitos sociais: como se autorrepresentam, quais critérios norteiam suas mobilizações, o que forja a coesão em torno de determinada identidade e como, historicamente, esses sujeitos se posicionaram frente aos seus antagonistas. Trata-se de compreender suas lógicas, estratégias de sobrevivência e como, no presente, estão se autodefinindo e desenvolvendo suas práticas de interlocução (ALMEIDA, 2011).

Diversos trabalhos contribuem para a compreensão da história do nome *quilombo* e dos *quilombolas*. Como recurso de método analítico, recorro aos estudos de Almeida (2011), dada sua trajetória no projeto da Nova Cartografia Social da Amazônia, que apresenta um cuidadoso trabalho teórico e prático na compreensão do significado de quilombo e do sentido de sua mobilização. Segundo o autor, para além da etimologia e da definição jurídico-formal historicamente forjada a partir do período colonial, o conceito de quilombo vem sendo reconstruído desde o final do século XX, incorporando inúmeras noções operacionais correlatas. Nesse contexto, o esforço de conceituação ganha sentido para os sujeitos sociais ao viabilizar o reconhecimento de suas formas intrínsecas de apropriação dos recursos naturais e de suas territorialidades específicas.

Nesse ínterim, é necessário discutir o que é o quilombo – e não apenas o que foi –, e como essa autonomia está sendo construída, de forma indissociável dos processos de territorialização, das práticas e autodefinições dos próprios sujeitos sociais, bem como das relações que estabelecem com o território e com tudo aquilo que nele vivem. O quilombo é uma “forma do presente”; portanto, não se trata de adotar uma visão historicista, segundo a qual o

passado explicaria o presente. Ao contrário, é o presente que projeta e reexplica o passado. Nesse processo de “reexplicação”, os movimentos sociais na Amazônia se debruçam sobre o próprio sentido de sua existência (ALMEIDA, A., 2020). A memória, assim, não é uma simples recuperação do passado tal como ele foi, mas uma reconstrução a partir do presente. É necessário que a experiência atual adquira forma e sentido para que certas lembranças se iluminem (MERLEAU-PONTY, 1999).

A relevância desses movimentos sociais manifesta-se no protagonismo das mulheres quilombolas e nas articulações por elas conduzidas nesses contextos, evidenciando suas formas singulares de vivência e suas perspectivas na construção de um paradigma de vida pautado na justiça social. Tal protagonismo insere-se em um cenário mais amplo, marcado pela diversidade étnico-cultural das sociedades latino-americanas, cujas formações sociais pluriétnicas não devem ser negligenciadas (ANDRADE; FERNANDES, 2020). É nesse sentido que Lélia Gonzáles (1988), ao cunhar o termo “amefricanas” para se referir às experiências negras latino-americanas, ressalta a necessidade de reconhecer e valorizar as especificidades dessas trajetórias.

Conforme observado por Dealdina (2020), a mulher quilombola desempenha um papel central na transmissão e preservação das tradições locais, como a manipulação de ervas medicinais, o artesanato, a agricultura, a culinária e as festas, estabelecendo laços de solidariedade e compartilhando experiências. Nas comunidades, são as mulheres que oralmente transmitem seus valores culturais, sociais, educacionais e políticos para as gerações mais jovens. Em outras palavras, cabe a elas serem as “guardiãs da pluralidade de conhecimento que são praticados nos territórios quilombolas” (SILVA, 2020, p. 54).

À luz da linha analítica desenvolvida por Almeida (2022, p. 59), recordamos que história e experiência estão conectadas nas teorias feministas, uma vez que seu projeto político é caracterizado pela necessidade de “tornar visíveis práticas femininas outrora silenciadas pelos mecanismos de exclusão das narrativas masculinistas”. Como a autora segue:

Nesse projeto teórico e político, a história se torna uma ferramenta privilegiada, tanto por permitir que as experiências de mulheres silenciadas no passado possam ser cartografadas, como a revisão de fontes históricas, como por favorecer a identidade de gênero, já que nos permite acompanhar como elas foram construídas. Não por acaso, várias autoras, em diferentes épocas, abordam o tema da experiência feminina fazendo usos da história.

Segundo Almeida (2022, p. 30), a importância da historicização dessas experiências na contemporaneidade assenta os significados de territórios quilombolas em bases femininas, no que diz respeito à “ética do cuidado de si, do outro e do espaço onde se vive”. A autora expõe

que as ações das mulheres constituem um campo de possibilidades que permite questionar narrativas e discursos que exprimem formas de violência, além de fundamentar a semântica contemporânea do quilombo na tessitura de novas identidades, as quais devem ser estudadas no âmbito da singularidade.

Desse modo, percebi que as histórias das Louceiras do Maruanum me afetavam em distintas direções, especialmente nas formas como se apropriam do território como parte indissociável de sua existência. Aos poucos, fui descobrindo que aquelas mulheres construía suas subjetividades de tal forma que conseguiam influenciar tudo à sua volta. Factualmente, a coesão dos modos de vivência no Quilombo do Maruanum está intrinsecamente conectada aos movimentos das mulheres pelo território. Verifica-se, nesse contexto, uma dinâmica que ultrapassa a simples reprodução de práticas tradicionais: trata-se da afirmação de uma identidade coletiva em constante reinvenção, enraizada no fazer cotidiano e nas lutas pelo direito à terra, aos recursos de seu trabalho, à memória e à autonomia.

A mobilização das Louceiras do Maruanum ressoa na análise de Almeida (2011), ao evidenciar o surgimento de outras formas de uso comum da terra e de existências coletivas que, embora distintas, coexistem com o movimento quilombola em processos compartilhados de afirmação étnica. As Louceiras do Maruanum, à semelhança de outros grupos mencionados pelo autor – como as quebradeiras de coco babaçu e as artesãs do Rio Negro –, expressam uma lógica própria de organização social, na qual o critério de gênero, entre outros, desempenha papel central no advento de territorialidades específicas e autônomas, essenciais à constituição de sujeitos coletivos que lutam por reconhecimento e direitos. Essas mulheres, ao tecerem o barro, também tecem um território simbólico e político que escapa às mediações institucionais tradicionais, instaurando novas formas de representatividade e ação no seio da sociedade civil.

Esse modo de existir manifesta-se também na riqueza de sentidos e significados atribuídos pelas mulheres às palavras com que nomeiam seus saberes e seus atos criativos: “É toda uma ciência, minha filha!”; “a loiça é um dom que eu trago”; “eu penso: o que eu faço daquela arte?”; “a gente pede pras loicinhas queimarem em paz”; “as loiça são de função. A mãe do barro usa!”; “desde que eu me entendi...”. Elas quase não mencionam o termo “cerâmica”, trata-se da “louça de barro”, onde a natureza continua viva nas peças. Seguindo essa linha de pensamento, o barro se mantém, mesmo após ser transformado em cerâmica, e suas dimensões continuam a refletir a ecologia do quilombo. A transformação não extingue a vida do barro, é uma nova forma de sua existência, onde não há ruptura com a natureza.

Nesse ínterim, a questão que se coloca é: Como fazer uma cartografia com as Louceiras do Maruanum que capture o mapa e não o decalque de seu território artístico? Isso significa que a pesquisa deveria evitar uma estrutura fixa e representacional (o decalque), e em vez disso, acompanhar os movimentos, conexões e processos dinâmicos que constituem as práticas das mulheres e sua relação no e, com o, território artístico (o mapa). Muitos pensamentos pairavam em minha mente: O que é o território? O que é a tradição? Além disso, o que eu entendia por arte? Como um território se manifesta artisticamente?

Comecei a imaginar a minha caminhada como a linha de um movimento próprio que encontraria a sua tessitura nas formas do presente manifestadas pela vida no quilombo e pelas mulheres artífices de um tipo de pensamento sobre o mundo que se converte em gestos, versos e objetos de sua vida cotidiana. Essas formas são próprias da experimentação do mundo como afeto do corpo e da mente que influencia as capacidades e modos de agir – na definição dada por Espinosa (2013). São essas formas que constroem ainda a identidade louceira do grupo de mulheres e que comporta dados étnicos, culturais, políticos e ecológicos de experiências individuais e coletivas.

Nesse ínterim, convém entender que os povos ou comunidades tradicionais exercem uma expressão político-organizativa própria, definindo o uso dos recursos naturais e modos de ocupação da terra que são diferentes dos padrões hegemônicos de propriedade e exploração. São “terras de quilombos, terras indígenas, ‘babaçuais livres’, ‘castanhais do povo’, faxinais e fundos de pastos”, como bem expressa o título do trabalho seminal de Almeida (2008)³. Sob esse aspecto, o território, entendido em sua dimensão física e de existência subjetiva, é pensado a partir de uma ocupação criativa das Louceiras do Maruanum, representando o “renascimento do território e do espírito de pertencimento à nova casa”, conforme proposto pelo quilombismo de Beatriz Nascimento (BRAZ, 2024, p. 10).

Na literatura geográfica, a categoria “território” tem sido amplamente discutida a partir de múltiplas dimensões, como o poder, o controle espacial e a delimitação de fronteiras materiais ou simbólicas. Contudo, ao adotar o território artístico como objeto de reflexão, propõe-se uma inflexão conceitual que amplia essa categoria – em diálogo com a noção de

³ Há mais de três décadas, Almeida (2008) alerta para os diversos processos de territorialização em curso na Amazônia, que exigem reflexão atenta. As chamadas “comunidades tradicionais” se encontram na passagem de uma unidade afetiva para uma unidade política de mobilização, da existência fragmentada para uma existência coletiva. O termo “tradicional” revela-se dinâmico, um fenômeno do presente, rompendo com a visão essencialista que vincula identidade a um território fixo, como se cada bioma determinasse uma cultura específica. A construção política da existência ou identidade coletiva, aliada à percepção de que o acesso estável a recursos básicos é possível, resulta em uma territorialidade particular, fruto de lutas e reivindicações. Essa territorialidade se manifesta como interlocução com o Estado e forças adversas.

espaço vivido desenvolvida por Frémont (1980). Para o autor, o espaço não se reduz a sua materialidade ou funcionalidade técnica, mas é carregado de sentidos, afetos e experiências cotidianas que fazem dele um lugar vivido e simbolicamente apropriado.

Nesse sentido, o território passa a ser compreendido como um campo sensível e relacional, onde práticas culturais e artísticas – como as das Louceiras do Maruanum – ganham centralidade na produção e significação do espaço. Assim, o fazer artístico tradicional se revela como uma forma criativa de territorialização, um modo particular de habitar, narrar e significar o espaço. Esse deslocamento de enfoque – da lógica exclusivamente material para um entendimento mais abrangente, poético e político do território – permite reconhecer as dimensões sensíveis que estruturam as formas de vivência.

Nesse contexto, a tradição assume um papel fundamental, pois está diretamente ligada às territorialidades específicas e, por elas, também é transformada. Embora muitas vezes seja percebida como estável dentro de uma cultura, associada ao antigo, à cerimônia, ao respeito e à obediência, raramente permanece imutável, pois um de seus sentidos próprios é o de ser um processo ativo de transmissão (WILLIAMS, 2007). Desse modo, passei a me fazer novos questionamentos: Que tipo de transmissão é essa? Ou seria uma reinvenção? O que, ou como, mantém a coesão de uma tradição em meio às transformações culturais e ambientais? Acredito que as respostas são diversas e dependem do ponto do caminho em que nos encontramos, tanto em relação à tradição quanto ao ser criativo.

Entendo que o termo tradição não se refere ao tempo passado; seu significado diz respeito aos modos de ser e de fazer, de inventar e reinventar permanentemente. Ao abordar a ideia das particularidades das tradições inventadas – que não possuem caráter cumulativo e cuja continuidade com o passado evocado é, em grande medida, fictícia, conforme Hobsbawn e Ranger (1997) –, Almeida (2013, p. 168-169) explica:

Há um intenso debate sobre tempo e tradição. Verifica-se pelo exposto acima uma nítida oposição entre as noções de tradição em Weber e Hobsbawn. Um terceiro enfoque seria aquele de Lyotard, que discute o caráter cumulativo das “tradições populares” na reafirmação continuada como recurso de memória: “A tradição é aquilo que diz respeito ao tempo, não ao conteúdo. Por outro lado, o que o Ocidente deseja da autonomia, da invenção, da novidade, da autodeterminação, é o oposto – esquecer o tempo e preservar, acumular conteúdos; transformá-los no que chamamos história e pensar que ela progride porque acumula. Ao contrário, no caso das tradições populares... nada se acumula, ou seja, as narrativas devem ser repetidas o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo. Mas o que não é esquecido é o ritmo temporal que não para de enviar as narrativas para o esquecimento.

A oposição entre essas visões revela diferentes maneiras de pensar a tradição: para Weber, ela é um mecanismo de estabilidade e poder, para Hobsbawn, é uma construção social

que pode ser inventada e para Lyotard, um fluxo temporal que se renova na própria repetição. Particularmente, o pensamento de Lyotard nos leva a refletir sobre como as diferentes sociedades lidam com o passado. Se a contemporaneidade ocidental tende a arquivar e acumular, os povos tradicionais vivem o passado de maneira cíclica, recontando-o continuamente. Assim, a tradição desses povos *acontece* no presente, onde o passado e o futuro são dimensões que se interpenetram.

Se pensarmos a partir dessa perspectiva, a tradição é menos sobre *o que* preservar e mais sobre *como* se mantém viva. Ela não *é*, ela *está* – ou seja, existe na medida em que é vivida e atualizada, manifestando-se no presente por meio das relações entre os sujeitos, práticas e narrativas. Mais adiante, em suas reflexões, Almeida (2013) menciona o trabalho simbólico de invenção de uma tradição, que, contudo, revela-se profundamente complexo. Do meu ponto de vista, embora esse processo de invenção simbólica não seja simples nem isento de tensões, ele constitui uma dimensão significativa e potente da vida política e cultural dos povos e comunidades – talvez, seu cerne.

O exemplo do território delimitado a partir “de los accidentes geográficos mencionados en el mito del ancestro mítico”⁴ é um caso interessante da relação entre o valor legal do território simbólico e as aldeias Ye’kuana Akañana, Culebra, Watamo e Esmeralda del Alto Orinoco, na Amazônia venezuelana. Esse vínculo se refletiu no documento de autodemarcação e reivindicação dos direitos culturais, elaborado com o objetivo de obter a legalização do território por parte do governo venezuelano. O processo revelou-se essencial para evitar os problemas decorrentes da fragmentação territorial causada pela criação de um parque nacional, que desconsiderava a ocupação tradicional desse povo. Isso evidencia como a geografia simbólica – nos termos de Barabas (2004) –, é fundamental para a reprodução social de um povo ou comunidade, demonstrando uma forma de autoconsciência cultural intrinsecamente ligada à consolidação do território.

Embora tenhamos enfatizado a importância dessa geografia ou território simbólico, nosso esforço de compreensão da tradição não prioriza essa dimensão, não por desconsiderar sua relevância, mas por reconhecer que ela também gera categorias fixas de análise. O território simbólico envolve não só a reinterpretação de um passado, mas também as negociações entre

⁴ Essas e outras treze aldeias, segundo Barabas (2004), definiram, em 1993, suas fronteiras territoriais ancestrais com base no conhecimento coletivo sobre o território, valendo-se dos relatos míticos do herói Kuyujani. De acordo com essas narrativas, no início dos tempos, Kuyujani partiu de ye’kuanajüdü, uma terra indiferenciada que Wanadi lhe havia confiado para entregar ao povo em custódia. Ele percorreu o espaço medindo e marcando as fronteiras com os grupos vizinhos kariñas e pemones, para os quais também demarcou territórios. Ao delimitar o território étnico ye’kuona, explicava o significado de cada uma das formas e acidentes da paisagem, permitindo que aqueles que a quem confiava a terra se apropriassem dela, assumindo, assim, o cuidado e a proteção do território.

o que é mantido e o que é transformado nas práticas de resistência, de identidade e de memória, e podem chamar a atenção para o mito de que um povo ou comunidade tem uma só identidade sob a influência de signos coletivos. Ele também pressupõe uma outra estrutura metodológica de análise que se voltaria, provavelmente, para o campo da semiologia e/ou semiótica, o que não é a intenção deste estudo.

Importa destacar que não se trata, aqui, de retroceder nos avanços conquistados em relação à valorização dos territórios simbólicos de povos e comunidades tradicionais – avanços esses fundamentais para o reconhecimento de suas formas singulares de vivência e saberes. Pelo contrário, propomos um diálogo com essas construções enquanto metodologias de ação e modos legítimos de territorialização. No entanto, é preciso também reconhecer que, mesmo nessas construções, torna-se necessário um trabalho atento às “contingências, pluralidades, provisoriades e variabilidades das identidades coletivas” para que não sejam aprisionadas no mito da comunidade fechada e circunscrita aos mesmos rituais de instituição, aos mesmos sentimentos de pertencimento (ALMEIDA, 2013, p. 173); e aos mesmos símbolos.

Nesse interim, a ideia de território artístico surge para dar conta de uma experiência que é anterior à invenção simbólica do território. Refere-se ao espaço sensível que inspira a criação artística de identidades individuais e coletivas. Esse território artístico é compreendido como a própria tradição desses grupos e, assim, configura-se como um espaço de criação onde forças e afetos se organizam em um campo de expressão singular (DELEUZE; GUATTARI, 2000; 2007). Portanto, o território artístico se faz e se refaz, expandindo-se na medida em que resiste, a todo momento, às capturas do instituído e engendra novas formas de sua existência.

Embora eu busque entender esse território em uma abordagem mais ontológica, inspirada nos estudos de Deleuze e Guattari (2000; 2007), onde o foco está nas forças criativas que atravessam os corpos, os territórios e as expressões, acredito ainda que ele é também sobre fazeres, em seu sentido materialista e antropológico. Ele está profundamente enraizado nas condições sociais, econômicas e culturais que influenciam a produção e o uso dos objetos. Nesse sentido, é fundamental dar atenção às formas materiais e sociais da arte e ao seu papel na transformação da vida cotidiana (MILLER, 2013). Embora essas abordagens apresentem planos analíticos divergentes, considero a convergência entre elas: penso que o importante é o processo criativo e como ele organiza e reconfigura os territórios tradicionalmente ocupados.

Nessa relação, é importante entender que os atos criativos não se reduzem à uma obra final, mas se manifestam no fazer como um movimento contínuo de criação e reorganização, no qual o corpo interage com o meio, as forças e os materiais ao seu redor. Esse entendimento

representou um dos grandes desafios para meu próprio aprendizado, pois evitei o uso de “fazer artesanal” ou “artesanato” – ainda que reconheça sua relevância nos estudos de cultura material e nas abordagens econômicas. Ao tomar essa decisão, distancio-me de leituras que descreveriam a prática das louceiras sob a perspectiva do objeto, ferramentas ou processos como finalidade em si mesmos.

Essa escolha implica também um deslocamento em relação ao conceito de “trabalho” e sua vasta gama de aplicações⁵. Em vez disso, trato do “fazer artístico”, que carrega duas dimensões: gestos e pensamentos. É nesse fazer que se revelam modos de vida, cosmologias e formas próprias de estar no mundo, que não se encaixam nas categorias utilitaristas ou modernas de trabalho. Ao contrário, o fazer artístico se configura como uma prática sensível e situada, cuja lógica expressa formas de existência que desafiam os limites do trabalho tal como definido pelas estruturais capitalistas e ocidentais, e que convocam outras maneiras de pensar a ação humana – não mediadas unicamente pela produtividade, mas orientadas pelo sentido de se “reinventar tudo”, no espírito do apelo de Sony Labou Tansi⁶.

Segundo Haudricourt (2019), os gestos não são simples automatismos motores, mas processos enraizados em sistemas culturais e nas relações com o mundo. Diferentes formas de agir refletem pensamentos profundos sobre o tempo, o espaço e as relações entre humanos e não-humanos. Ao desenvolver uma abordagem relacional e social da técnica, Haudricourt (2019) destaca o objeto concreto não apenas como um fim, mas a partir do gesto que o envolve, que o produz e o faz funcionar. Em suas palavras, “esquecemos de pensar no braço humano – a força que move tal ferramenta – e o trabalho consumido para fabricar um objeto.” A sua análise, ou melhor, a sua filosofia⁷ se volta para os modos de ação de uma sociedade, sobretudo, ao homem como força motriz e com uma história “pouco conhecida e muito mal estudada” (HAUDRICOURT, 2019, p. 13).

⁵ Com um sentido fundamental ligado ao “fazer algo” e ao “algo feito”, o termo trabalho remete à atividade ao esforço e à realização. Contudo, esse significado foi historicamente modificado – ainda que de forma desigual e incompleta –, pelas condições impostas ao seu exercício, como um trabalho “fixo” ou com horários e à remuneração em troca do serviço prestado. Dessa forma, o conceito passou a ser frequentemente associado às relações produtivas capitalistas, à especialização de atividades e ao emprego regular dentro de sistemas econômicos formais. Além disso, é interessante notar sua relação com o termo *labour*, que na tradição medieval carregava os sentidos de dor e faina (WILLIAMS, 2007, p. 396-399).

⁶ Em sua *Carta fechada às pessoas do norte e companhia*, o escritor congolês Sony Labou Tansi (1992) faz um chamado à reinvenção de tudo: “os conceitos, as abordagens, os hábitos, os métodos, as ferramentas, as nações, os espaços...”, a fim de “conjurar o cosmocídio” (BONA, 2020, p. 13).

⁷ O botânico, antropólogo e linguista francês André Georges Haudricourt (1911-1996) é conhecido por falar das filosofias da transcendência e da imanência que caracterizam o pensamento ocidental e o oriental, no artigo intitulado “Domesticação dos animais, cultivo das plantas e tratamento do outro” (HAUDRICOURT, 2013).

Nesse sentido, o fazer artístico das Louceiras do Maruanum se aproxima mais de um gesto cultivado no solo do pensamento, onde a experiência poética de *tecer o barro* nasce do corpo e da relação íntima com a terra. Para compreender essa experiência, encontrei no termo “cosmopoética”, tal como proposto por Bona (2020), uma chave interpretativa mais adequada do que aquelas oferecidas pela tradição filosófica ocidental, da qual ainda me vejo, por vezes, dependente em termos de linguagem e formulação.

Segundo Bona (2020, p. 10), na origem de toda espiritualidade e de toda especulação teórica está a experiência poética: “a apreensão do mundo como totalidade viva”. Essa visão supõe que todos os elementos que nos cercam, nos atravessam e nos constituem – o vegetal, o mineral, a água, o ar, as ondas magnéticas – não são entidades separadas, mas instâncias em correspondência, formando um único e mesmo cosmos. Assim, a cosmopoética não é apenas uma forma de compreender o fazer artístico, mas uma maneira de reconhecer o seu intelecto, sua espiritualidade e sua insurgência contra os modos fragmentários do pensamento ocidental.

Para Bona (2020, p. 11), a cosmopoética constitui a forma originária de ecologia – entendida como uma ecologia dos sentidos, do sensível e da “imagine-ação”. Trata-se de uma maneira de perceber o mundo que mobiliza outros modos de conhecimento, muitas vezes marginalizados, os “mestres do invisível” que estabelecem um diálogo enigmático, tecido de metáforas, intuições e escutas sutis, com tudo aquilo que vibra. É nesse campo de escuta e relação poética com o mundo que se dá a ecologia proposta pelo autor: uma ecologia que pensa com o corpo, com a terra, com os mitos e os sonhos.

A partir dessa compreensão, delinheiro, nos subcapítulos seguintes, os eixos centrais desta pesquisa: a problemática e a justificativa que a sustentam, os objetivos que as orientam, e o método adotado. Este último se configura como uma abordagem fenomenológica-cartográfica, construída a partir da combinação entre referenciais teóricos e dados sensíveis emergentes das entrevistas, dos diálogos e das oficinas de cartografia social da arte junto às mulheres e à comunidade.

1.1. O ponto de partida que se entrega ao curso do rio

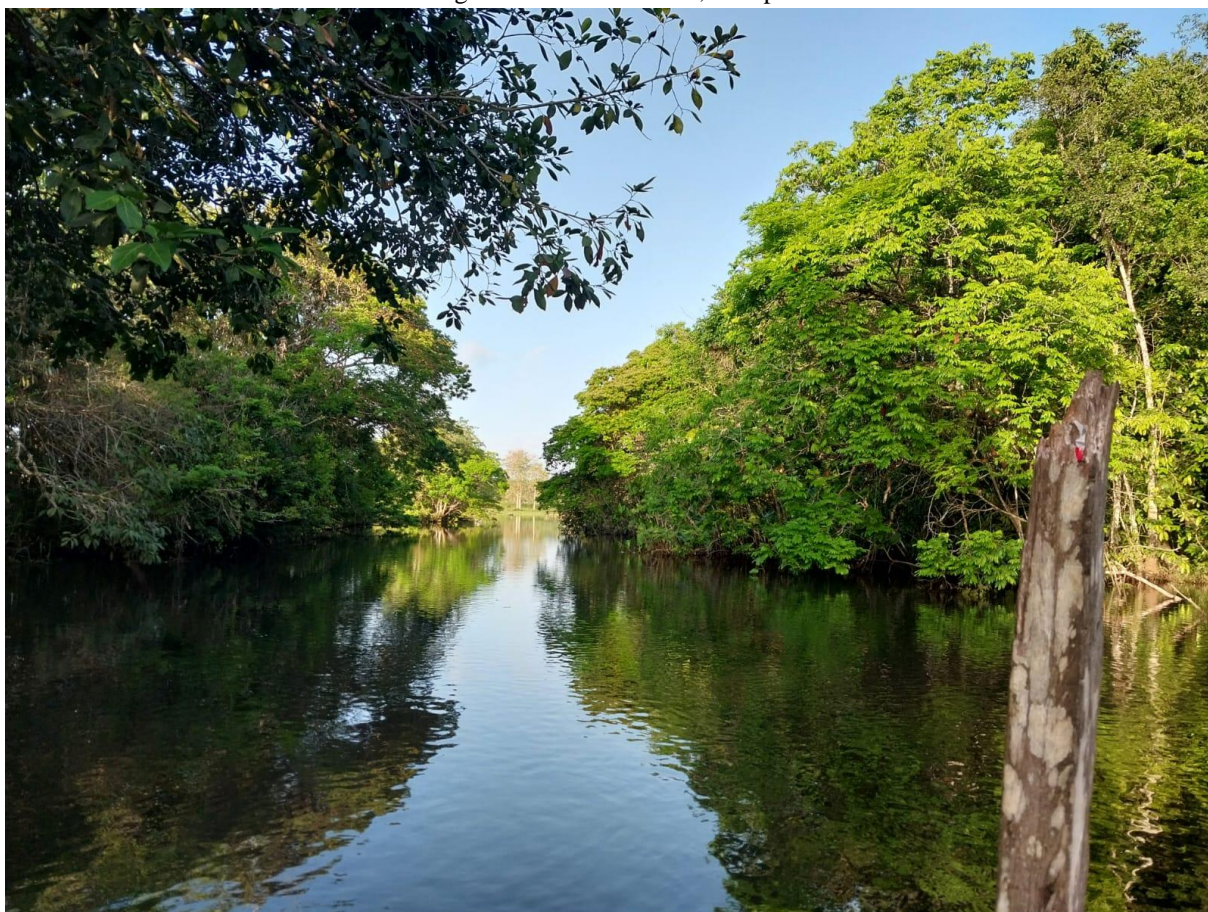
O ponto de partida de minha caminhada foi na beira do rio Maruanum, afluente do rio Matapi, que verte suas águas no *rio mais belo*⁸. Ali, me deparei com uma emoção imanente de tornar-me parte do ambiente à minha volta e perceber como aquela paisagem permite essa

⁸ “Na esquina do rio mais belo com a linha do Equador” são versos que fazem referência ao rio Amazonas, especialmente ao trecho que banha Macapá, capital do estado do Amapá. A frase integra a canção “Meu Endereço”, composta por Zé Miguel e Fernando Canto, lançada em 2004 no álbum *Zé Miguel* [dist. Tratore].

incorporação, que nada mais é do que a reflexão – como reflexo em seu sentido de fenômeno físico do rio de águas espelhadas, e dobrar-se como um movimento do pensamento. Bem diz Bona (2020, p. 13): “Toda paisagem é rosto. Os traços de um território remetem ao traçado de uma partitura que seus habitantes, humanos e não humanos, tocam e retocam constantemente.”

O rio Maruanum é de águas barrentas, margeado e encoberto pela vegetação densa que lhe confere uma silhueta estreita e sinuosa. Na maior parte do tempo, ele se agita apenas no ritmo das folhas sopradas pela brisa ou das ondas provocadas pelas rabetas ou pelos mergulhos afobados das crianças. Essa característica cria uma conexão tão intensa com a paisagem que nos sentimos imediatamente absorvidos por ela. A paisagem não é apenas um fundo sobre o qual a vida acontece, mas algo que se constitui no próprio movimento da vida. A Figura 1 mostra uma perspectiva do rio Maruanum, aquela do cais particular de quem vive ali.

Figura 1: Rio Maruanum, Amapá



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Daquele rio irrompem múltiplas sensibilidades, visualidades e corporeidades que se configuram em gestos do mundo vivido pelas Louceiras do Maruanum. Dona Marciana sempre lembra: “Não é a louça do Maruanum, é o barro do Maruanum!” De dimensões prática e

sensível, visível e invisível, o barro é matéria viva da criatividade, da espiritualidade e da resistência cultural dessas mulheres. Representa a conexão profunda entre a comunidade e seu ambiente, uma linguagem não-verbal, mas eloquente, incorporada coletivamente pelo grupo.

O barro, como recurso comum, é extraído seguindo um conjunto de normas e rituais. As áreas de extração, conhecidas como *barreiro*, são delimitadas cuidadosamente, e a comunidade pratica a alternância nos locais de cavação dos buracos para permitir a regeneração do recurso. Além disso, são utilizadas técnicas que minimizam o impacto ambiental, como a extração manual, onde apenas as mãos são usadas para retirar a matéria-prima. Dessa forma, a quantidade de barro extraída está diretamente relacionada ao limite do esforço físico de cada pessoa. “O barreiro tem dona”, é o que ouço das mulheres. Essa “dona” é a *Mãe do Barro* que cede ao cuidado coletivo e à responsabilidade compartilhada, o uso sustentável do barreiro. Como espaço de convivência, ele só existe na presença das louceiras no verão; na outra parte do tempo, está resguardado pelas águas do rio Maruanum.

Desde 2018, tenho desenvolvido trabalhos acadêmicos em colaboração com as Louceiras do Maruanum. Nas páginas que se seguem, apresento a nova fase de minhas pesquisas, que se dedicam a compreender um recorte da complexa tessitura que constitui o cotidiano e a “concretude” das mulheres louceiras – evocando as ideias de Haudricourt (2019), que aborda a importância das relações entre o homem (humanidade) e a natureza para explicar seu comportamento e a história social que ele reflete. Assim, recupera-se a especificidade de pensar que cada gesto, qualquer que seja, não é apenas possível de ser estudado do ponto de vista de um corpo concebido biologicamente, de sua biomecânica ou de sua anatomia, mas sim como uma relação entre corpo/objeto/força/contexto (BARDET, 2019).

Minha jornada científica foi forjada por encontros, convivências, diálogos e interlocuções. Essas interações proporcionaram a mim e às louceiras uma troca mútua e valiosa de conhecimentos que ainda se desenrola de forma tão grandiosa que não dá tempo de escrever tudo. Fui acolhida por esse grupo de mulheres, que me permitiu explorar e problematizar os gestos e pensamentos envolvidos na feitura de suas louças de barro. Mesmo aperreando o serviço delas, sempre me receberam em suas casas com café quentinho, desembulhando louças para me mostrar e refazendo algum gesto porque não prestei atenção direito.

Ao longo de quase sete anos, imergi, por meio de diferentes abordagens, nas práticas e conceitos culturais das mulheres quilombolas das comunidades de Santa Luzia, Nossa Senhora do Carmo, Torrão do Maruanum e São João. Essas comunidades, juntamente com outras doze, integram o Distrito do Maruanum, situado a aproximadamente 60 km a noroeste de Macapá,

capital do estado do Amapá. O acesso à região se dá pela rodovia BR-156, no sentido sul do estado, rumo à cidade de Laranjal do Jari (FERREIRA, 2016). A Figura 2 apresenta uma ilustração da região onde ficam as comunidades do Distrito do Maruanum, com destaque para as comunidades de Santa Luzia, Carmo e São João.

Figura 2: Ilustração da região onde estão as comunidades que integram o Distrito do Maruanum



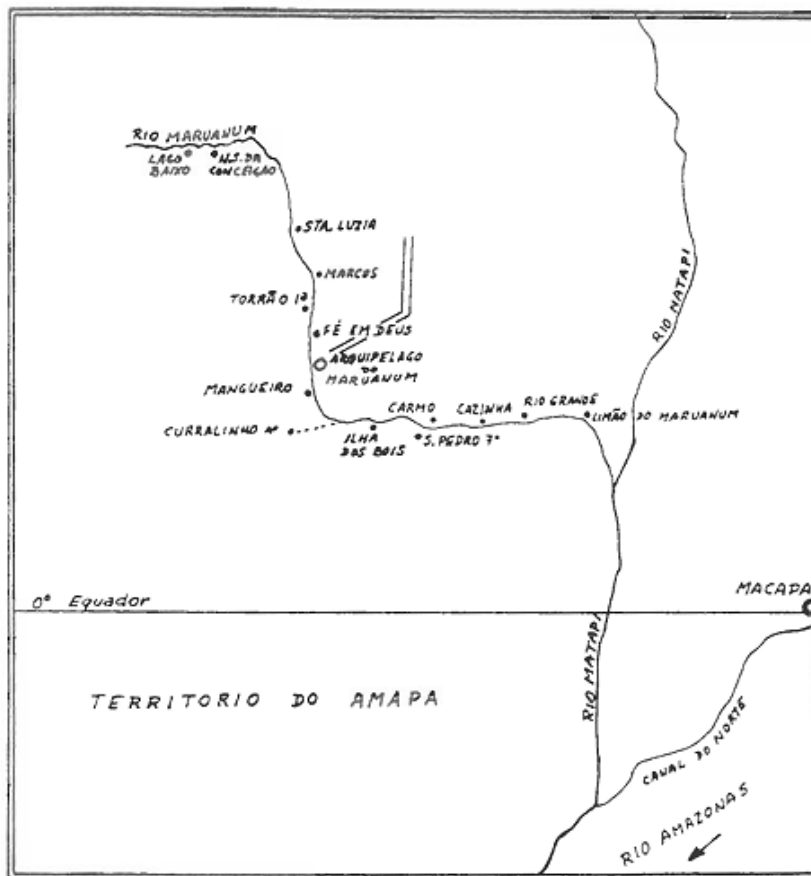
Fonte: Adaptado de Superti; Silva (2015), IBGE (2022) e Google maps (2025).

Em um encontro com o *historiador do Maruanum*, o senhor Matias Pereira Gomes, de 86 anos, ouvi muitas histórias sobre a região. Uma delas foi a de que o nome original do rio Maruanum era “Matapizinho”, mas foi alterado quando os moradores decidiram homenagear um casal de indígenas que habitou a região e que, hoje, integra uma das histórias de origem do território quilombola. Segundo o senhor Matias, a fundação do conjunto de vilas ocorreu há 61 anos, conforme relatou:

A primeira vila foi Conceição do Maruanum. Vindo de Macapá nós temos São João, temos Monte das Oliveiras, Maruanum 2, temos Bacaba, temos uma vila central lá, que eu ainda não sei o nome que é nova. Eu chamo de vila central. Temos Carmo do Maruanum, temos Santa Luzia, isso tudo à margem esquerda do rio Maruanum. Agora passando pro outro lado: no outro lado tem São Raimundo, que é a ponte do Maruanum, Conceição, Torrão do Maruanum...são tantas que eu até esqueci agora. Então, depois de Torrão, tem Simião, temos São José e São Pedro do Maruanum.

Em uma de nossas conversas, falo de dois mapas extraídos das pesquisas de Coiroló (1991) e Henriques (2011), que apresentam a localização das comunidades ao longo do rio Maruanum. Perguntei ao senhor Matias se poderia descrevê-las enquanto ele identificava aquelas pertencentes ao território do Maruanum. Na Figura 3, observa-se o mapa de Coiroló (1991), que representa 14 comunidades distribuídas às margens do rio Maruanum. Ressaltei que Mangueiro e Curralinho são descritas por algumas louceiras como *lugares* – regiões menores ou localidades, adjacentes às comunidades.

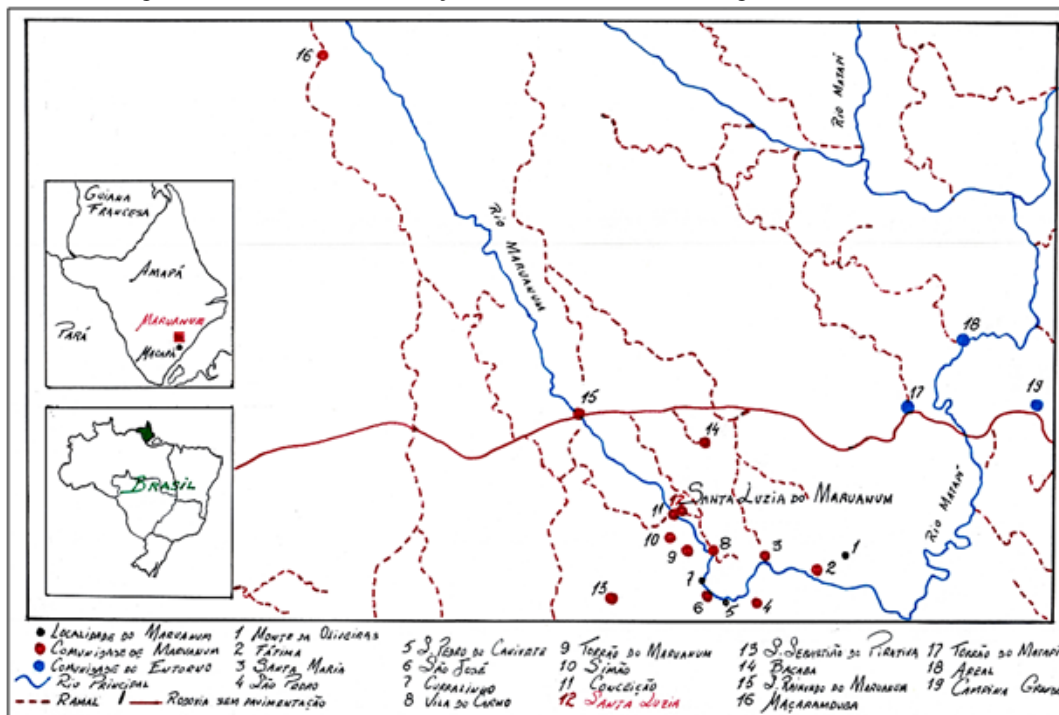
Figura 3: Croqui da localização das comunidades do rio Maruanum
51° 50' Lat.O.



Fonte: Coiroló, 1991.

O mapa de Silva (2019), adaptado de Henriques (2011), indica a existência de 19 comunidades ao longo do rio Maruanum. No entanto, segundo o senhor Matias, algumas dessas áreas são, na verdade, localidades, ramais ou propriedades individuais, e não comunidades no sentido por ele delineado. Como explicou: “Às vezes, uma pessoa tem uma propriedade a 15 km, e diz ‘lá na minha comunidade’. Lá é uma propriedade! Tem uma diferença pra comunidade.” Perguntei o que seria uma comunidade, e ele respondeu: “Comunidade pra mim é um conjunto de família.” A Figura 4 apresenta o mapa mencionado:

Figura 4: Desenho de localização das comunidades ao longo do rio Maruanum



Fonte: Silva (2019) adaptado de Henriques (2011).

Para o senhor Matias, as comunidades que integram a identidade do território quilombola são: Monte das Oliveiras, Santa Maria, São Pedro, São Pedro do Canivete, São José, Vila do Carmo, Torrão do Maruanum, Simião, Conceição, Santa Luzia, Bacaba, São Raimundo. Embora a fundação das vilas tenha ocorrido há mais de seis décadas, o senhor Matias ressalta que a ocupação do território se perde no tempo, pois, segundo suas palavras: “Desde quando me entendi, já tinha as histórias.” Em seguida, ele relata:

Após a libertação dos escravos, os negros começaram a subir rios pra procurar abrir estradas e procurar locais pra ficarem. Chegando aqui, encontraram um casal, na vila de Conceição, encontraram um casal de índios: índio Maru e a índia Anum. Foi aumentando as pessoas, as comunidades e os índios permaneceram aí. Depois morreu o Maru e ficou a Anum, depois morreu a Anum, acabou a família indígena. Mas aí, em homenagem ao casal de índio encontrado, deram o nome pro rio de Maruanum: rio Maruanum. Então foi a origem do nome da comunidade Maruanum. Aí esses cadáveres foram os primeiros enterrados no cemitério de Conceição do Maruanum, foi o primeiro cemitério também a surgir na comunidade.

O rio Maruanum era um dos muitos rios-refúgios do período colonial-escravocrata da Amazônia, orientando o caminho para a liberdade dos negros que fugiam da escravidão. Ferreira (2016), discorrendo *Entre caminhos adversos*, elabora um texto com base documental, histórica e arqueológica, sobre a vinda dos negros para a região Amazônica e destaca as trocas interculturais com os indígenas da região. Como sintetiza:

Se na história pré-colombiana, o Amapá foi sede de encontros (ou a capital) entre diversas etnias indígenas, percebo através dessas leituras, que no século XVIII e XIX destacam-se os negros, pois esta região era ponto estratégico das fugas, uma vez que estes destinos igualmente ofertaram encontros entre inúmeras etnias vindas da África, com os próprios indígenas ou com outros agentes da sociedade escravocrata. Estes caminhos eram as rotas entre o Pará e o Platô das Guianas e pelo labirinto verde e pelas águas “bravias”, certamente ocorreram trocas interculturais da mesma importância que a dos indígenas dos séculos passados. A propósito, o Maruanum com seu rio sem dúvida fez parte desse caminho entre as matas e a cidade. (FERREIRA, 2016, p. 33,34)

A partir das relações interétnicas que marcam a região, a pesquisa de Coirolo (1991, p. 91) aponta para a feitura das louças como uma tradição secular. O relato de “Tio Alexandre”, então com 88 anos, evoca a lembrança de sua mãe, Ana, de origem indígena, reconhecida como a “primeira louceira do Maruanum”. Segundo ele, em sua época, “as placas para torrar o beiju eram feitas em ‘barro cozido’, assim como todos os utensílios da casa”, evidenciando que as louças surgiram primeiro como utilitário – no sentido etimológico de utilidade e uso (WILLIAMS, 2007).

Em outros relatos, as louceiras comumente associam a feitura das louças a herança indígena da região, mencionando que os *antigos* é que achavam os “cacos de loiça” como a “igaçaba”⁹ e, que, depois a comunidade começou a fazê-las. Isso sugere que a comunidade não apenas assimilou as técnicas indígenas, mas construiu uma relação com os seus vestígios materiais. Esses vestígios foram ressignificados pelos negros, que passaram a integrar esses elementos em sua própria cultura material. Assim, as louceiras transformaram essa herança em um novo repertório técnico e sensível, apropriando-se da cerâmica como um meio de reafirmação identitária e pertencimento ao território.

1.2. O relato do encontro no vasto território

Inicialmente, como mestranda na escrita da dissertação “As Louceiras do Maruanum e o Turismo Cultural na Região Amazônica”¹⁰, desvendei pressupostos mais amplos de investigação, centrados nas conexões entre os objetos materiais produzidos pelas mulheres quilombolas e a atividade turística na região. Um aspecto significativo do “encontro”¹¹ com as Louceiras do Maruanum foi a análise dos conceitos de Dádiva e Hospitalidade, o que suscitou novas reflexões sobre os esforços para a manutenção dos saberes das mulheres diante do

⁹ Muitas obras sobre cosmologias indígenas explicam a “igaçaba” como urnas cerâmicas funerárias.

¹⁰ Trabalho defendido em 2019, no Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hotelaria da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), sob orientação da professora Diva de Mello Rossini.

¹¹ O texto completo pode ser lido no artigo “Dádiva e Hospitalidade: o encontro com as Louceiras do Maruanum, no Amapá” (SILVA; ROSSINI, 2020).

“desamparo” – uma expressão frequentemente mencionada por elas – que caracteriza suas relações político-sociais com os governos municipal, estadual e federal.

Nesta etapa da minha pesquisa de doutorado, reavivei e aprofundei as relações sociais com o grupo de mulheres, aproximando-me da experiência de tecer o barro, que abarca saberes de uma prática, historicamente, feminina no território quilombola do Maruanum. Por meio de um conjunto de elementos técnicos e sensíveis, elas mantêm um fazer artístico próprio há, pelo menos, um século. Além do ofício de louceira, as mulheres mais velhas são aposentadas, algumas trabalham na roça, agricultura familiar, coleta de frutos para a feitura de polpas, produção de farinha, manipulação de plantas medicinais e a criação de pequeno gado. As mais novas estudam ou se formaram em diferentes áreas.

Suas práticas se estendem ainda à “tradição do Marabaixo”, em suas palavras. Uma expressão cultural de matriz africana compartilhada pelas comunidades quilombolas do Amapá. A celebração reúne as cerimônias religiosas do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade. Os ritos seguem o calendário cristão, com início no Sábado de Aleluia prosseguindo até o dia de Corpus Christi; assim, o chamado “Ciclo do Marabaixo” tem como rituais as ladainhas, as novenas, as missas, os cortejos e o levantamento e queda do mastro.

Ao delinear a problemática da pesquisa, busquei compreender os desafios enfrentados pelo grupo de mulheres, como a escassez de matérias-primas essenciais em seu território, tais como o caraipé¹² e jutaicaica¹³, o que as obriga a adquiri-las em comunidades vizinhas ou mais distantes, dependendo da época do ano. Além disso, a infraestrutura básica de acesso ao quilombo é dificultada pela falta de estradas e ramais pavimentados, o que torna o transporte para as comunidades um “problema antigo”, que não se resolve apenas com “um ônibus urbano velho e calorento” (INSTITUTO DE MULHERES NEGRAS DO AMAPÁ, s.d., p. 15). O transporte das louças para as feiras na cidade de Macapá torna-se uma tarefa árdua, assim como o deslocamento do grupo de Marabaixo durante festividades e exposições fora da comunidade.

A fundação da Associação das Mulheres Louceiras do Maruanum (ALOMA) teve como objetivo lidar com as questões financeiras que envolvem a produção das louças como atividades econômicas da organização social. No entanto, até os dias de hoje, as mulheres ainda precisam enfrentar as fragilidades e desafios das políticas de fomento e o estímulo a participação ativa de outras mulheres. Além disso, há uma relação complexa com órgãos que oferecem cursos de formação, como oficinas e técnicas de gestão e comércio, mediante as demandas de fora da

¹² Comumente, “caripé” é a designação das cascas e árvores do gênero *Licania scabra* (FERREIRA, 2016).

¹³ Jatobá, jatobazeiro ou jutaiceiro (*Hymenaea courbaril*) (COIROLO, 1991; FERREIRA, 2016).

comunidade, algumas abordagens são detalhadas nos trabalhos de Silvani (2012), Ferreira (2016) e Santos (2016).

Em 2020, foi inaugurado o Centro de Exposição das Louceiras do Maruanum, localizado na comunidade de Nossa Senhora do Carmo, onde as mulheres expõem e vendem as suas louças. Além disso, é um espaço destinado à realização de diversas atividades, como reuniões e oficinas, e tornou-se um ponto de encontro para conversas e entrevistas solicitadas por pesquisadores e pela imprensa local. No entanto, atualmente, o centro encontra-se fechado devido a uma série de problemas relacionados à administração e manutenção do espaço. Foi-me relatado ainda que algumas mulheres se afastaram da ALOMA por questões financeiras e que outros grupos nos arredores da comunidade expressaram o desejo de utilizar o espaço para suas atividades.

Além das problemáticas que as mulheres enfrentam, aos poucos notei que a construção da pesquisa não se limitaria apenas a essa justificativa, mas às experiências históricas promovidas por elas, as quais reconstróem as ideias de tradição, território, ecologia, arte, ciência e cultura nos dias de hoje. De antemão, o tema dos “afetos” me chamava a atenção, pois cada mulher, em suas falas, dedicava-se a explicar minuciosamente a feitura da louça e as formas de trabalhar com as matérias-primas, ativando suas sensibilidades e memórias carregadas de emoções. Mais do que discorrer sobre o objeto em si, importava narrar o rigor de seu trabalho, as características da jutaica boa, o barro em suas brincadeiras de infância e a observação do modo como suas tias e mães realizavam determinado gesto na tessitura das louças.

Em conversas espontâneas, percebi o desejo das mulheres do Maruanum de falar sobre o seu cotidiano, exaltando a importância das louças de barro para a renda doméstica, mas também expressando preocupações quanto à manutenção das tradições entre os mais jovens. Hoje, elas ensinam a feitura das louças “pra quem quiser aprender” – como algumas costumam dizer. Embora enfrentem uma série de adversidades, as mulheres compreendem o valor do seu trabalho e sua influência cultural, considerando importante o fortalecimento da autoestima do grupo e suas ações para a comunidade. Essa consciência de si mesmas e as narrativas pelas quais elas reconhecem o valor dos saberes e práticas que constroem configuram-se como elemento central da identidade coletiva em movimento, que assegura as mobilizações políticas e permite a ação (ALMEIDA, 2021; ALMEIDA, 2022).

A partir disso, a definição dos limites e das escolhas teórico-metodológicas desta investigação, apontaram para uma combinação de conceitos e experimentações que desenharam o plano de análise pretendido para explorar a complexidade do fenômeno artístico das Louceiras

do Maruanum. Como pergunta central da pesquisa, estabeleceu-se: Como os atos criativos emergem e se expressam no fazer artístico das Louceiras do Maruanum, e de que maneira esses atos contribuem para construção da identidade cultural e social da comunidade?

Como objetivo geral da pesquisa, tem-se: Perceber como os atos criativos emergem e se expressam no fazer artístico das Louceiras do Maruanum, e de que maneira contribuem para a construção da identidade cultural e social de sua comunidade. Os objetivos específicos estão elencados a seguir:

- Narrar as histórias das mulheres louceiras do Quilombo do Maruanum diante das louças de barro, para compreender os movimentos do desejo, as forças e as intensidades que atravessaram e transformaram seu fazer artístico.
- Descrever a experiência sensorial, perceptiva e criativa envolvida na tiração do barro, destacando as abordagens da intercorporeidade e da criatividade do ser.
- Cartografar o arranjo da casinha de tecer as louças de barro, não apenas em sua dimensão física, mas como espaço vivido.

Conforme a perspectiva da cartografia da arte, proposta nos estudos dinâmicos de Deleuze e Guattari (2000; 2007), esses objetivos não se configuram como simples registros fixos de uma experiência, mas como traçados de um campo de forças em movimento, onde o vivido se desdobra em intensidades, afetos e multiplicidades. A arte aqui é processual, não existindo um modelo *a priori*, mas linhas que se conectam e bifurcam, evidenciando o território artístico sempre em construção. Dessa forma, a escrita cartográfica não busca descrever de maneira linear ou totalizante, mas traçar um mapa existencial, aberto às ressonâncias entre os gestos, os materiais e os comportamentos que se entrelaçam nesse espaço sensível.

Nesse contexto, o uso de entrevistas, diálogos e oficinas se configurou como estratégias para ativar essa cartografia. As entrevistas podem ser vistas como momentos de captura de discursos e relatos que trazem à tona a multiplicidade de vozes e experiências. Acredito que os diálogos se justificam por si mesmos, enquanto prática de troca e reflexão, servindo para abrir caminhos para o entendimento coletivo das transformações em curso. A cartografia permite que esses diálogos sejam plurais, múltiplos e dispersos. Cada fala, cada escuta, cada troca contribui para a compreensão do processo criativo das mulheres louceiras.

Trazemos, ainda, um conjunto fotográfico que, embora inicialmente não tenha sido concebido como uma questão de pesquisa específica, foi ganhando um bom espaço ao longo do trabalho. A criação de imagens – fotografias e vídeos – tornou-se um meio de capturar gestos e expressões percebidas no contexto da experiência vivida. Ainda que o projeto de pesquisa não

seja, especificamente, visual, a adoção de uma metodologia visual revela-se necessária para compreender as fotografias não apenas como registros documentais, mas como instrumentos analíticos que produzem sentidos. Banks (2009) observa que, por mais focado e rigoroso que seja um projeto de pesquisa, a onipresença das imagens em nossa sociedade torna imprescindível sua análise em algum nível. As fotografias, afinal, possuem a capacidade de revelar aspectos do conhecimento sociológico que não seriam acessíveis por outros meios.

De fato, as fotografias possibilitaram o acesso a dimensões sensíveis que, posteriormente, tornaram-se importantes para a compreensão da expressividade – olhares, sorrisos, estados emocionais –, dos gestos – as mãos amassando o barro, posturas corporais – e da relação com o espaço – esboço de cenas, interações com o ambiente e os objetos. Assim, a análise fotográfica conduzida nesta pesquisa busca ensaiar uma fenomenologia da imagem, permitindo-nos compreender a fotografia para além do visível imediato, explorando sua dimensão vivencial e encarnada, como resultado de uma percepção (DE CARLI, 2017). Nesse horizonte, torna-se essencial reconhecer que:

A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica [...] dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema daquilo que veríamos se fôssemos aparelhos fotográficos.
(MERLEAU-PONTY, 2004, p. 129)

O que buscamos esclarecer com a crítica de Merleau-Ponty (1999) é que, assim como a visão não se reduz ao espectro do visível a partir do olho, mas se constitui como um sentido imbricado na intencionalidade da consciência – afinal, vemos com o corpo –, as imagens fotográficas, longe de serem simples representações do real ou expressões mecânicas, configuram-se como um prolongamento da percepção de quem fotografa. Elas carregam consigo sua intencionalidade, seu modo de estar no mundo. Além disso, as fotografias podem evocar sensações e experiências corporais. Nesse sentido, a fotografia não se limita a capturar aparências, mas também intenções, atmosferas e modos de ser no mundo.

Assim, ao observarmos um gesto em uma fotografia, não estamos apenas diante de um movimento congelado, mas de um fragmento de um mundo perceptivo mais amplo, que remete à experiência do corpo e se entrelaça à memória daquele contexto. O registro visual, nesse sentido, captura as interações com o ambiente, práticas sociais, técnicas e atos criativos expressas nos gestos. O olhar compenetrado de uma louceira, por exemplo, pode ser interpretado dentro de um contexto de concentração e seriedade ligadas ao seu trabalho; um

sorriso pode conter uma carga emocional que escapa à racionalidade; as mãos amassando o barro evocam a força do gesto e a textura do material.

Ao mobilizar esses referenciais, a análise fotográfica proposta nesta pesquisa não se limita a uma leitura formal das imagens, mas busca compreender: de que modo os gestos e expressões capturadas refletem jeitos de fazer e de se movimentar, bem como sua relação com os estados emocionais e sociais dos sujeitos; como a experiência visual e fenomenológica das imagens, permitem acessar sensibilidades e memórias; e, por fim, de que maneira a fotografia, dentro do método cartográfico, não apenas documenta, mas também dialoga com relatos etnográficos e depoimentos, construindo significados culturais e sociológicos.

É oportuno destacar que as fotografias também foram utilizadas como ferramenta para desenvolver, junto às louceiras, o estudo da imagem colaborativa (BANKS, 2009). Durante as atividades, recorreremos a fotografias pré-existentis – de antigas louceiras, de familiares e delas próprias – para que os gestos nelas registrados fossem reinterpretados e vivenciados no processo da tessitura de novas peças. Esse movimento gerou um ciclo instigante: a fotografia captura um gesto, que, mais tarde, é ressignificado em uma nova materialidade, por meio da tessitura das louças. Aqui, a fotografia é um meio de ativar memórias corporais e sensibilidades gestuais que se desdobram no presente.

Assim, as oficinas, nomeadas de cartografia social da arte, podem ser compreendidas como espaços de experimentação criativa, cujo objetivo é desenvolver reflexões coletivas sobre os processos criativos no grupo social. Inspiradas na abordagem da Nova Cartografia Social da Amazônia, essas atividades não apenas mapeiam territórios geográficos e sociais, mas também possibilitam habitar o território artístico. Essa perspectiva dialoga com a noção de cartografia supracitada, desenvolvida por Deleuze e Guattari (2000; 2007), ampliando as possibilidades de leitura e experimentação dos processos criativos.

Ao todo, foram realizadas duas oficinas, que trouxeram diversos desafios, especialmente o volume de trabalho a ser compreendido – um aspecto que, paradoxalmente, também representou um ganho. A realização de um maior número de oficinas não foi possível devido a questões pessoais que exigiram grande parte do meu tempo ao longo da construção desta pesquisa. Além disso, não pude me encontrar com todas as mulheres por uma série de circunstâncias, que incluíram desde dificuldades financeiras para a organização das oficinas – que demandavam recursos – até a falta de transporte para as comunidades, algumas delas situadas a grandes distâncias. A ausência de mulheres nas oficinas também se deu pelos mesmos fatores, evidenciando os inúmeros desafios na realização de uma pesquisa como esta.

Outro grande desafio, foi que ingressei no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos em 2021 no auge da pandemia de Covid-19, um período que impôs distanciamento e interrompeu muitas trocas presenciais, incluindo aquelas essenciais para a minha pesquisa. Confesso que, nos dois anos seguintes também me mantive reclusa não apenas por conta das restrições impostas pela pandemia, mas também devido a uma série de razões que exigiram a minha atenção. Durante esse tempo, realizava visitas esporádicas às mulheres, especialmente a Dona Marciana, que sempre me telefonava para contar sobre o seu dia ou para me convidar a ver as suas loicinhas que estava tecendo. Eu atendia ao seu pedido com alegria!

Despertei para esta pesquisa nos últimos meses – talvez os melhores dos últimos anos. As atividades passaram a se concentrar, em grande medida, no que poderia ser feito daqui para frente. Acredito que a proposta deste estudo é, acima de tudo, testemunhar um aprendizado que se dá em diferentes níveis: metodológico, sensível e existencial. Esta pesquisa reflete um percurso de redescoberta, de adaptação e de ressignificação do próprio ato de pesquisar. Os próximos capítulos delimitam os objetivos específicos propostos para a tese de doutorado. A combinação teórica adotada nas análises realizadas encontrou, ao longo do caminho, as referências-chave para dar conta do que se apresenta não apenas como um modo de pensamento que produz objetos, mas que ressoa uma forma particular de existência.

2. AS MÃOS QUE NARRAM HISTÓRIAS COM O BARRO

Para cada mulher louceira, existe uma ideia, uma intenção, um valor, um gesto e um estado de espírito que compõem o fenômeno de sua experiência criativa. A maneira como a feitura das louças lhes foi revelada está em harmonia com a desenvoltura de suas mãos, o trabalho na roça e na agricultura e o convívio em suas casas, enunciando formas singulares de construção histórica e identitária. Essas formas influenciam seus modos de agir consigo mesmas e com o ambiente ao redor, além de orientar suas reflexões sobre as condições sociais e políticas que as envolvem, bem como suas vivências com o território. Essa perspectiva permite delinear uma nova maneira de fazer a história, através do corpo e dos gestos.

Neste capítulo, adentraremos o território artístico das Louceiras do Maruanum, desvendando os caminhos que traçaram suas histórias ao se encontrarem com a tessitura de louças de barro. O objetivo é compreender os movimentos do desejo, as forças e as intensidades que atravessaram e transformaram seu fazer artístico. Nesse encontro, revela-se algo que antecede a materialidade do objeto: uma relação simultaneamente individual e coletiva, histórica e presente. Suas palavras revelam a natureza não codificada e orgânica do saber, incrustada nos gestos, no cotidiano e na experiência sensível, onde cada uma se conecta à tradição de maneira singular.

Narrar as histórias das mulheres diante das louças de barro não se resume à descrição de fatos; é uma abertura analítica que busca compreender a profundidade de uma experiência vivida. Trata-se de um esforço de tornar visível o invisível (MERLEAU-PONTY, 1999). Parto, inicialmente, de três questões centrais: como as louças entraram na vida dessas mulheres? De que maneira carregam e transmitem significados culturais e sociais? E, por fim, como influenciaram na criação de imagens artísticas e sensoriais sobre o território?

Essas perguntas permeiam toda a construção dos textos desta tese. As histórias narradas revelam como a arte se constitui em um campo de forças, onde criatividade, economia, território e subjetividade se entrelaçam. O território artístico dessas mulheres se desvela como uma cartografia viva, onde os gestos, as necessidades econômicas e as intensidades pessoais convergem, compondo um mapa dinâmico. Esse mapa, por sua vez, é também um convite ao ensino mútuo – porque não se trata apenas de herdar essa prática, mas de ser acolhida e reconhecida por uma rede de apoio que valoriza a continuidade, mas sem apego à linearidade.

Cada relato que apresento aqui é um ponto criativo de encontro com as mulheres no território artístico. Nesse contato, deparei-me com três grandes desafios. O primeiro deles é a própria vastidão desse território, onde as mulheres são pontos de conexão umas das outras,

tecendo redes de saberes que não seguem um caminho reto, mas se entrelaçam e se influenciam mutuamente. Assim, ao longo dos textos, surgirão menções ao Marabaixo, à versos, à agricultura, à religiosidade, à cura, ao trabalho e ao lar. No entanto, boa parte de tudo não pôde ser incluída na construção destas reflexões, pois o propósito é concentrar-se nos atos criativos que emergem no contato com as louças de barro.

O segundo desafio foi a quantidade de conceitos articulada desses encontros: ato criativo, arte, dom, identidade, tradição, fazer, ritual, virtual, devir, experimentação entre outros. Não é minha intenção essencializar nenhum deles, mas permitir que se achessem e se transformem, respeitando a pluralidade de sentidos. Inspirando-me na noção de Deleuze e Guattari (2000), construí o texto como um mapa rizomático, onde esses conceitos não seguem uma hierarquia, mas se entrelaçam por meio dos relatos. Assim, cada relato contém sua própria singularidade, com diferentes vozes e práticas. Cada encontro, portanto, é um nó no rizoma.

O terceiro desafio foi dar conta de narrar tantas histórias. Optei, então, por focar nos núcleos familiares dessas mulheres, quem está no convívio dentro de suas casas. É importante ressaltar que, nesse território artístico, as mulheres transitam com liberdade, encontrando-se umas com as outras em ritmos e momentos distintos. Elas se organizam em torno de objetivos comuns, como o dia da tiração do barro ou da queima das louças. Além disso, costumam pedir às mais jovens que desenhem em suas peças ou ajeitem os *beijos* das panelas ou se informem sobre os lugares onde poderão encontrar ou adquirir o caripé e a jutaicica.

Assim, os textos escritos sobre elas não seguem um modelo pré-definido, mas capturam o exato instante em que as louças “caíram no seu agrado” – como costumam dizer –, e deram início à sua jornada como louceiras. Não pude me encontrar com todas elas; de fato, algumas ficaram ausentes desta pesquisa pelos motivos expostos no capítulo anterior. Da mesma forma, nem todos os filhos, netos, sobrinhos e vizinhos que aprenderam ou estão aprendendo a tecer as louças com elas foram incluídos. Alguns ainda estão, como dizem “brincando com o barro” – não pegaram o gosto de se envolver com todas as etapas do processo de feitura das peças.

Os registros nas páginas que se seguem permitiram detalhar as histórias como ecos do cotidiano compartilhado: os momentos em que tomava café com Dona Marciana, mergulhava no rio com Myllena, almoçava com a comunidade durante as festas de Santa Luzia, atravessava o rio para alcançar as casas de Castorina e Dona Deuza, passeava pela Vila do Carmo ou ia tomar (mais) café na casa de seu Matias, que não é louceiro, mas tem muitas histórias! Ou ia pegar jaca e manga na casa de Dona Joaquina, na Vila de São João. Fragmentos de convivência, onde o corpo buscou apanhar e compreender a arte quando sentida das mulheres.

2.1. Marciana Nonata Dias: a *mestra das loiceras* e o tecer de novas mãos

Com Dona Marciana, compreendi o quanto as mãos são elementos profundos e significativos. Em certa ocasião, ela exclamou com firmeza: “As loicera trabalha com as suas mão, com o seu barro!”. As mãos não são meros instrumentos; transcendem qualquer hierarquia entre elas e a matéria. O fazer manual, tantas vezes marginalizado em contextos industriais e tecnológicos, revela o valor da experiência sensorial e do engajamento direto com o mundo. A convicção com que Dona Marciana afirma o papel das mãos em sua prática é mais do que uma expressão de identidade; é um ato de resistência contra a abstração e a desmaterialização das relações humanas com o mundo. Na Figura 5, ela me mostra uma fotografia de um antigo álbum, onde exhibe, com orgulho, sua louça, em sua casinha de tecer do Maruanum.

Figura 5: Registro do álbum de fotografias de Dona Marciana



Fonte: Elaboração Própria, 2024.

Dona Marciana, de 86 anos, conta que nasceu na comunidade de Currallinho e perdeu a mãe muito cedo. Ainda na infância, mudou-se para Mangueiro, onde passou a viver com sua avó e suas tias. Ambas as comunidades são próximas e pertencem ao território do Maruanum. Aos 22 anos, ela se casou e foi morar na comunidade de Santa Luzia. Além de cuidar de seus filhos, trabalhava na roça e coletava frutos para a feitura de polpas. Após o falecimento do

marido, Dona Marciana fixou residência em Macapá, onde vive até hoje com parte da família. No entanto, ela continua indo com frequência ao Maruanum, seja para passear, seja para participar de compromissos comunitários.

Durante essas visitas, Dona Marciana se envolve na organização dos festejos de Marabaixo, participa de ações promovidas por órgãos públicos e privados, e integra reuniões com as louceiras para tratar de exposições, feiras e visitas de pesquisadores. Respeitada como liderança política, Dona Marciana mantém uma posição ativa na comunidade e diz ser uma “mestra das loiceras”, pois “conhece a tradição”. Assim, reafirma seu papel como guardiã e transmissora das práticas artísticas de sua cultura. Sua influência é frequentemente mencionada por mulheres que aprenderam ou foram incentivadas por ela na feitura das louças de barro.

No entanto, em sua infância, aprendeu de maneira semelhante a muitas mulheres de sua geração: “roubando um pedacinho de barro” de suas tias para tecer as peças do “seu jeito”. Esse jeito de aprender era nutrido por toda sorte de contato com as mulheres mais velhas, revelando uma forma de apropriação e experimentação que ressignifica a transmissão do saber, tornando-a mais fluida e menos disciplinada. Como ela mesma narra:

Eu morava com as minhas tia e a minha vó. Aí eu via as minhas tia fazer as loiças delas. Quando elas ia pro barreiro, ela me levavam. Eu ficava só assistindo. Quando chegava em casa, elas coavam o caripé, socavam no pilão as folha, pra amassar com a argila. De lá, elas colocavam no depósito, pra depois ficar fazendo as peça delas. Eu, com a minha prima – como nós era sapeca – pegava o barro delas, roubava um pedacinho e ia fazer escondida delas. Elas dizia: “Vocês tão roubando meu barro?!” “Não!”, nós respondia. “Eu tô vendo o que vocês tão fazendo escondido praí.” Eu e a mundica! (risos). Daí nós fazia escondido delas! Só que nós tinha um primo, e compadre, que ia brechar nós fazer as pecinha pra tirar graça e contar pra vovó. Aí nós esbandalhava! Aí a vovó dizia assim: “Desse jeito vocês não vão aprender, porque o diquinho chateia vocês e vocês esbandalham. Vocês não tem que esbandalhar. Deixa ele fazer pouco da peça de vocês – mais tarde vocês vão fazer as peças de vocês”. A gente fazia devargazinho. Minha avó: “Tá bonito, tá aprendendo!” Mas nós esbandalhava e ela brigava com nós. Veio de uma brincadeira que tinham!

Dos filhos de Dona Marciana, apenas Rosa seguiu o ofício de louceira, assim como alguns de seus netos e uma bisneta. Hoje, ela divide muitas tarefas com as netas que moram com ela e com sua sobrinha Vaniza, que reside perto de sua casa – especialmente quando recebe grandes encomendas, precisa preparar o barro ou queimar suas louças, um processo que exige muito esforço físico, sobretudo devido às panelas maiores, que ainda levam a jutaicica. As netas também colaboram na feitura de desenhos característicos em suas louças, incorporando folhas, florzinhas e experimentando detalhes distintivos nas alças e tampas das panelas, como novas curvaturas e encaixes.

Na trajetória de suas filhas e netas, há razões únicas para as louças terem adentrado suas vidas. Sua filha Rosa, de 47 anos, começou a tecer louças quando enfrentou o desemprego, há alguns anos. Mesmo depois de se estabilizar na área da educação, atuando como professora da educação básica, continuou a tecê-las, pois considera essa prática um importante complemento para a renda doméstica. Hoje, Rosa, busca conciliar a feitura das louças com seu trabalho como professora, dedicando-se a elas apenas nos finais de semana. Como explica: “Continuo fazendo por amor e paciência pra poder dar certo. Hoje tenho satisfação e agradecimento por conseguir fazer, porque me ajudou muito quando eu precisei e continua ajudando.”

Embora a vontade de tecer louças não tenha surgido em uma tenra idade, Rosa recorda que, na adolescência, gostava de ir ao barreiro e que hoje desenha em suas louças o matinho de lá – “o *capimzinho* que fica perto do alagado.” Ela recorda ainda com satisfação que, ao iniciar a feitura de suas louças, tentava imitar até os desenhos das outras mulheres. Com o tempo, no entanto, foi aperfeiçoando os gestos de seu trabalho e passou a compreender melhor a “diversidade” da tradição. A Figura 6 apresenta Rosa com seu caderno de desenho durante uma de nossas oficinas.

Figura 6: Rosa segura seu caderno com desenhos sobre o Maruanum



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Rosa costuma compartilhar muito de seu trabalho com Giuliana, sua filha e, por vezes, ainda confundo as louças de ambas. Embora colaborem harmoniosamente no processo, cada uma sabe exatamente a quem pertence cada peça, refletindo um respeito mútuo e um entendimento claro de suas contribuições individuais no ofício. Para Giuliana, não existiu um momento exato em que se entendeu como louceira, mas sempre sentiu que “fez parte disso”, o que sugere uma identidade criativa profundamente enraizada, sendo uma parte intrínseca da sua experiência de vida. Sua avó, mãe e primas frequentemente pedem que ela desenhe em suas louças, demonstrando como a identidade individual pode impactar e enriquecer a prática artística coletiva. A Figura 7 registra o caderno de desenho de Giuliana, onde, na parte superior esquerda, podem ser vistas as *folhinhas* e os *risquinhos* que costuma fazer nas louças. Com os mesmos motivos, ao centro, aparece uma louça com flores e, na parte inferior direita, uma panelinha.

Figura 7: Registro do caderno de desenho de Giuliana



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Na Figura 8, dois registros mostram algumas panelinhas com os desenhos de Giuliana. À direita, é possível ver o detalhe das folhinhas no beicho da tigela.

Figura 8: Loucinhas com desenhos de Giuliana



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Embora receba encomendas de suas loucinhas, Giuliana vê sua prática como um *hobby*, pois não é a sua principal renda. Aos 23 anos, é estudante de enfermagem e divide seu tempo entre a casa de sua avó, em Macapá, e a de sua mãe, em Santa Luzia. Segundo ela, fazer louças é uma atividade lucrativa, mas também uma fonte de satisfação pessoal e de conexão com o grupo de mulheres. Giuliana destaca a singularidade do traço individual, ao mesmo tempo em que celebra o trabalho coletivo das louceiras: “As outras louceiras podem fazer uma folhinha assim como eu faço, só que aquele traço é só meu.”

Em certa ocasião, notei alguns bonecos ao lado das loucinhas de Giuliana, dispostos sobre uma mesa na casa de Dona Marciana. Foi então que descobri que eram de Clesiana – conhecida como Keka, sua outra neta –, que cresceu observando a feitura das panelas da avó, mas que gostava mesmo era de fazer bichinhos e bonecas. Na infância, Keka brincava com o barro por ser “macio e gelado”, como ela descreve, mas só começou a fazer as louças há cinco anos, buscando complementar a renda doméstica. Ela explica que sabe fazer as panelas, mas conseguiu se estabelecer vendendo principalmente suas peças decorativas, em especial, as bonecas com as vestimentas típicas do Marabaixo. Como ela explica: “A forma delas era de Marabaixo. Só que ela não tinha rosto.”

O fato de suas bonecas de Marabaixo não terem rosto sugere um espaço de indeterminação, aberto à multiplicidade de identidades, talvez como uma maneira de captar o espírito coletivo da manifestação cultural, em vez de representar figuras individuais fixas. Em seu repertório estão também os bonecos dos pescadores e de pessoas da comunidade: “Tem um que parece o meu tio. Na verdade, muitos que faço se parecem com as pessoas daqui.” A Figura 9 apresenta dois registros de seus bonecos: à esquerda, aquele que lembra seu tio e, à direita, um conjunto de bonecos com diversos motivos.

Figura 9: Registro do conjunto de bonecos elaborado por Keka



Fonte: Elaboração própria, 2024.

A criação de bonecos que representam figuras próximas reflete uma forma de documentar e celebrar a vida cotidiana e as relações pessoais. Aos 30 anos, Keka é estudante de enfermagem e mãe de Myllena, a quem me lembro como “a menina do rio que usa o barro no rosto.” Como ela disse uma vez: “Eu gosto de pegar o barro na pele”. Essa interação com o mundo é um gesto que transcende a mera observação, revelando ainda uma apreciação sensorial e tátil da prática e indicando que a experiência de fazer louças é tão física quanto emocional e cognitiva. Essa conexão íntima com o barro demonstra uma fusão entre o corpo e a matéria.

Durante um de nossos passeios de rabeta, Myllena me orientava o tempo todo: “Olha pra frente!”; “Já comeu ingá? Olha pra cima!”; “Olha a florzinha rosa na nossa direção...será que consigo pegar? Ela é tão bonita!”; “Olha aquele passarinho!”; “Será que aquilo é uma cobra?!”; “Vamo jogar a flor pra ver em qual direção o rio tá indo?” Sua relação com a natureza não é de distanciamento, mas de presença sensível, atenta ao inesperado, ao instante. É esse olhar encarnado, curioso e criador que caracteriza seu movimento de invenção e experimentação das loucinhas de barro.

Myllena cria com o mundo a todo o momento, buscando os “pontos de vida”¹⁴ que podem fazê-la pensar. Ao contar que começou a fazer as louças há cerca de dois anos, enfatizou com entusiasmo: “Já tô até ajudando a vovó [Marciana] a queimar!” Com esse gesto, ela reivindica para si um lugar nesse território de experimentação. Na Figura 10, um momento de plena concentração foi capturado: com os olhos fixos na peça, Myllena alisava com os dedos as reentrâncias das paredes de sua loucinha. Nunca parecia satisfeita, voltando a repetir os mesmos gestos nos mesmos lugares.

¹⁴ Expressão do filósofo Emanuele Coccia (2018).

Figura 10: Myllena tecendo uma loucinha



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Em uma de nossas conversas, Myllena me disse que gosta muito de fazer louças, mas não com tanta frequência, pois os afazeres da escola ocupam grande parte de seu tempo. Ainda assim, já faz seus próprios desenhos, que, como ela diz, “tira da cabeça”. Quando perguntei o que uma louceira tem que ter para ser louceira, Myllena respondeu: “Coragem, porque o começo é muito difícil. Difícil mesmo, fico tentando, sabe?!” E quer continuar! Com seus gestos persistentes e intuitivos, ela segue.

2.2. Deuzarina Costa Silva: os gestos imperfeitos que celebram reinvenções

Dona Deuza é a que mais gosta de “ficar na bagunça”. Ela imita as alças tortas das suas loicinhas, tira graça com as outras mulheres e, apesar de reclamar das tarefas propostas em nossas oficinas, é sempre a primeira a concluir a atividade. Ela conta histórias sobre tudo, e suas falas revelam a riqueza expressiva que permeia o saber das louceiras, destacando o dinamismo dessa tradição, constantemente recriado pelo coletivo: “É que eu e Marciana somos as mais antiga da turma. Aí os antigo tão se acabando e vem as nova, mas nós continua falando da tradição”. Na Figura 11, Dona Deuza está toda sorridente mostrando uma travessa.

Figura 11: Dona Deuza em um dos muitos momentos de brincadeira



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Aos 68 anos, Dona Deuza nasceu em Santa Luzia, mas passou a morar na comunidade do Torrão do Maruanum quando se casou aos vinte e poucos anos. Na adolescência, costumava trabalhar na roça porque não queria se ocupar apenas dos trabalhos domésticos. Ela conta que, naquela época, a família não tinha muito dinheiro, então começou a fazer as loiças para vendê-las. Ela explica como foi o aprendizado ao lado de sua mãe:

Com 15 anos, eu comecei. Pegava um pedaço de barro escondido e ia tecendo do meu jeito. Fui até aprender. Aí, quando fiquei treinada, já era nós duas. Ela nunca ensinou nós, nem eu nem a Mundoca, só nós olhando ela fazendo. Eu usava o mesmo material que ela usava.

O ato de pegar o barro às escondidas na juventude para aprender sobre a tessitura das louças, mesmo reorganizando-a a partir de seus próprios gestos e pensamentos, sugere um desejo de Dona Deuza por autonomia e expressão pessoal, conectando-se à sua escolha – dentro das circunstâncias econômicas e sociais em que vivia – de trabalhar na roça e à sua recusa de se limitar aos papéis domésticos. Ela não apenas se apropriou de forma ativa do saber, mas também o ressignificou, imprimindo nele sua subjetividade, criatividade e, acima de tudo, a realidade que desejava construir para si.

Quando estamos conversando, o que mais ouço de Dona Deuza, entre risos, são expressões como: “Os desenho que nós desenhava era meio doido, né?”; “Roubava os pedacinho de barro sim...e ainda fazia do meu jeito”; “Nós que fomos inventando também, os antigos não fazia isso!”; “Olha só os beijo tudo torto das minhas loiça”; “Tira foto daqui porque

ali os beijo tá murcho...vou dizer pra Lene ajeitar”. É encantador perceber como Dona Deuza se alegra ao observar as imperfeições de suas peças. Com um tom leve e ruidoso, ela aprecia, com satisfação, o fato de ainda conseguir fazer suas louças, mesmo com as mãos trêmulas.

A capacidade de adaptação e a perseverança de Dona Deuza, mesmo diante de limitações físicas, são essenciais para a sustentabilidade de sua prática artística. As imperfeições em suas peças são aceitas e valorizadas, o que mantém vivo o seu processo criativo. Ao buscar defini-lo, utiliza a mesma expressão de Dona Marciana: “Tem que ter ciência!” E, em seguida, detalha todos os rituais que envolvem o ofício, desde a tiração do barro até a queima das louças. Cada etapa é cuidadosamente explicada e respeitada. Talvez por isso Dona Deuza não se preocupe com a perfeição das formas, pois as vivencia como expressões de uma relação viva com a matéria e com o mundo ao seu redor. A aceitação das imperfeições reflete também uma abertura ao mundo tal como ele é, com suas contingências e singularidades.

A Figura 12 apresenta a loucinha de “alça torta” que passou por todos os processos descritos por Dona Deuza e que me foi presenteadada. Toda vez que olho para ela, lembro com alegria da imitação de Dona Deuza. Ao me presentear com essa peça, ela compartilhou não apenas um objeto, mas uma forma de sua presença continuar a ressoar e me fazer rir.

Figura 12: Loucinha feita por Dona Deuza



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Apenas uma das filhas de Dona Deuza, Castorina, se tornou louceira. Aprendeu a fazer louças aos dezesseis anos com Dona Carmosina, que, na época, era sua vizinha e a ensinou apenas uma vez. Ela recorda: “Inclusive, ela até diz que foi ela que me ensinou e eu faço melhor do que ela, mas eu sempre digo assim que ela é a professora; como é que eu faço melhor do que

ela?” Desde então, o desenvolvimento da habilidade de criar suas louças “de mente” revela não apenas a destreza de suas observações, mas também a apreensão objetiva e profunda dos processos. A Figura 13 apresenta Castorina exibindo uma de suas panelas.

Figura 13: Castorina me mostra uma de suas panelas



Fonte: Elaboração própria, 2024.

No dia em que tirei essa fotografia, Castorina me mostrava as suas louças que ficam armazenadas em sua casinha de tecer ou ateliê, como ela também a chama. A suntuosidade das peças e a clareza de seus desenhos são as marcas de seu trabalho. Como explica: “Só precisei ver uma vez! Foi só o começo e agora faço pote, barril, fogão, panela, prato, alguidar, jogo de xícara... O que eu quiser fazer!” Assim como as outras mulheres, Castorina não se dedica apenas ao ofício de louceira, mas sempre esteve envolvida em diversas atividades econômicas, como a agricultura, a produção de farinha e de polpa de frutas.

No entanto, a feitura das louças de barro é, para Castorina, a atividade central na sua renda doméstica. Inclusive, foi uma de suas principais motivações para iniciar o ofício. Em certa ocasião, relatou que, no começo, vendia apenas as peças menores que aprendera a fazer, mas, com o tempo, percebeu que as peças maiores eram mais lucrativas, principalmente devido às encomendas das comunidades vizinhas, que priorizam a dimensão utilitária das louças. Essa preferência se evidencia, sobretudo, nas panelas. A mudança de foco das peças pequenas para as maiores exigiu uma adaptação em suas técnicas, mas, como ela mesma diz: “Tem que ter

vontade. Comigo não tem dessa. Quando é pra fazer eu faço mesmo. Eu amasso o barro e, às vezes, eu faço cinco peças por dia. Quando o sol tá bom dá de fazer!”

O relato de Castorina revela a dinâmica de sua relação com o fazer artístico, marcada por uma combinação de disciplina, vontade e conexão com os ritmos naturais. Ela lembra que, não esqueceu as peças pequenas, mas, “dão muito trabalho”. Embora raramente faça essas peças devido ao esforço intensivo e ao menor retorno financeiro, quando o faz, cada peça pequena ainda carrega a marca de sua habilidade e singularidade. Na infância, observava as peças de diversos tamanhos feitas pelas louceiras antigas, prestando também atenção nas ferramentas utilizadas. Quando começou a fazer as suas louças, buscava seguir à risca essa utilização. No entanto, para ela, não havia qualquer impedimento para a experimentação. Como relata:

Quando eu comecei a fazer, eu entendi o material que usavam pra fazer a peça: a talba, a cuiapel e a uirepel – que chamam de orelha de pau. Mas eu não uso não...eu uso a folha da laranja, que eu acho melhor pra alisar o beijo da louça. Foi eu mesma que testei a folha e tô usando agora.

Em uma ocasião, perguntei a ela como conseguiu aprender tão rapidamente a fazer as louças e como continua a experimentar ferramentas e técnicas novas. Foi então que me disse que é um “dom”. Sua capacidade de observar, aprender e transformar reflete a complexidade das habilidades necessárias para a feitura das louças. Além disso, expressa um sentimento particular, desenvolvido ao longo do tempo a partir de suas experiências vividas – a “vontade” que é, ao mesmo tempo, uma afirmação de sua subjetividade e um compromisso com o grupo de mulheres. Afinal, sua mãe e sua avó são louceiras – “assim como eu”, narra em uníssono. Durante uma visita à sua casinha de tecer, fiquei surpresa com a quantidade de louças organizadas por toda a parte, o que revela o seu compromisso com o fluxo criativo, que preserva práticas herdadas enquanto se reinscreve no presente.

2.3. Maria Joaquina da Silva: como se forma a beleza dos afetos

Dona Joaquina é a que mais valoriza a “beleza” das louças, aquelas de linhas simples. Na infância, também roubava barro para brincar, mas não costumava fazer louças, pois sua mãe, também louceira, sempre fazia as peças que ela queria. Após o falecimento da mãe, há cerca de vinte anos, sentiu-se motivada a começar a fazer suas próprias peças. No entanto, foi um episódio específico que marcou essa decisão, como ela mesma relata: “Foi depois que comprei um fogão feio! (risos). Pensei: 'Que fogão mais feio... eu faço melhor! Foi quando me dediquei a aprender.” Na Figura 14, Dona Joaquina me mostra a fotografia de sua mãe, Sebastiana.

Figura 14: Dona Joaquina segurando uma fotografia de sua mãe



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Há trinta anos morando na comunidade de São João, Dona Joaquina nasceu e passou parte de sua mocidade na comunidade do Mangueiro, localizada no território quilombola do Maruanum, como explica: “Eu não queria vir, mas agora não quero sair daqui!”. Aos 68 anos, ela trabalha também com a roça e a produção de farinha de mandioca, mas conta que gosta mesmo é das louças: “Se você se dedicar na louça, ela dá dinheiro mais rápido que na roça. É muito importante pra renda aqui de casa, eu nem preciso esperar minha aposentadoria pra pagar minhas conta!” Mãe de nove filhos, apenas sua filha Valdete deu continuidade à feitura das louças. Entretanto, duas de suas noras, Samara e Daliane, também se interessaram em aprender sobre a tradição, assim como três de seus netos: Isabelly, Iam e Renan.

Uma questão curiosa a ser ressaltada é que Dona Joaquina aprendeu com “a lembrança da louça” a fazer suas peças: “Eu aprendi a fazer com a lembrança da mamãe, porque eu observava ela fazer quando eu era criança, então eu peguei da lembrança das louça dela”, como relata. Isso mostra como a sua prática artística foi moldada pela memória e experiência de observação. A lembrança da mãe não apenas preservou um conjunto de atos técnicos, mas constitui um mapa vivo e dinâmico, onde a carga emocional e cultural se entrelaça com os

gestos e materiais. A diferença para a sua mãe, como conta, é que ela trabalha mais com a faca “pra ficar tudo certinho”.

A forma correta da louça é uma preocupação constante de Dona Joaquina. Pergunto: “O que é uma louça bonita?” Ela responde: “Uma louça bonita tem que ser bem certinha, não ter nada torto. Tem que ter muita paciência. Esquecer tudo e focar naquilo ali. É isso que eu faço quando tô fazendo louça. Eu tenho muita paciência.” A precisão na criação das peças reflete a busca por ordem e harmonia no fazer artístico. Além disso, “esquecer tudo” e dedicar-se completamente à tarefa é uma maneira de imergir nessa experiência, permitindo uma expressão mais profunda e detalhada do sentimento e da habilidade, pois ao tecer a louça, está imergindo nas lembranças das louças bonitas de sua mãe.

Dona Joaquina costuma levar os netos mais novos ao barreiro, pois eles insistem bastante: “Eles embolam o barro, põe dentro da sacola pra gente. Eles acham bonito tá todo sujo. Eu só num deixo carregar porque barro pesa, mas que embolar, eles embolam, bem ajeitadinho mesmo.” Os netos a interrompem, calorosos: “Quando a vovó chegava aqui, eu via como ela amassava a bolinha, aí ficava olhando. Aí eu fui amassando o barro com a vovó e fui aprendendo a embolar”, conta Iam, com um brilho nos olhos. A conversa segue:

Eu comecei a fazer quando a mamãe fazia um monte de louça. Aí eu fiquei lá, fazendo um monte de bicho feio. Aí tá, a mamãe foi me ensinando. Tinha dia que ela me brigava, aí eu fui aprendendo. Primeiro eu fiz uma tigela, depois eu fui começando a fazer, mas depois eu parei. A mamãe parou. Aí ficou só a Isa fazendo.

Aos nove anos, Iam mostra que seus atos criativos estão profundamente ligados ao movimento da mãe, como uma contiguidade, mesmo que esses movimentos sejam pequenos e discretos. Quando Iam retoma a feitura das louças ao ver sua mãe retornar, ele afirma que o processo criativo é também um movimento de reciprocidade; os gestos se enredam aos movimentos daqueles que estão ao redor. A ida ao barreiro é marcada por um ponto de referência, sua avó, a força afetiva que estrutura a maneira como percebe e se relaciona com o fazer artístico. Os atos criativos de Iam acontecem nesse espaço de ressonâncias; não apenas imita ou repete, mas encontra, na variação sutil de cada movimento, um caminho singular.

Dona Joaquina, então, complementa o relato de Iam:

Não é que a mãe dele parou. Eles têm uma vendazinha. Aí eles estudam, e só fica ela. O pai deles trabalha, e alguém tem que ficar no comércio. Ou ela fica com o horário pra ela fazer a louça dela, ou ela então fica no comércio. Mas ela continua fazendo sempre que dá.

Em suas palavras, Dona Joaquina revela a rotina intensa de toda a família, marcada por muito trabalho. Embora as louças sejam parte importante na renda doméstica, elas ainda não são suficientes para garantir o sustento completo da casa, uma realidade comum na região e reflexo das dificuldades econômicas e precarização do trabalho de comunidades rurais no Brasil. Cada membro da família se desdobra em diferentes atividades econômicas, enquanto as crianças são incentivadas a se dedicar aos estudos e apenas a brincar com o barro. Isso gera uma tensão entre o desejo de garantir um futuro diferente para elas e a esperança de que preservem o ofício das louças de barro, não apenas como meio de subsistência, mas também como uma herança cultural e afetiva da família.

As crianças, ao brincar com o barro, já começam a participar dessa dualidade. Percebo, por exemplo, nas palavras de Renan, de 11 anos, a naturalidade com que menciona os termos “trabalho” e “encomenda” para se referir à dinâmica de feitura de suas loucinhas. Isso indica que, desde cedo, reconhecem a importância desse saber para a sobrevivência da família. Recentemente, Renan começou a vender suas louças, pois sua intenção é comprar uma caixa de Marabaixo. Sua mãe, Daliane, orgulha-se do esforço do menino, e Dona Joaquina frequentemente encomenda suas peças, pagando por elas como forma de incentivo. Além disso, suas louças também são vendidas para visitantes da comunidade.

Embora haja uma internalização precoce da dinâmica econômica, é encantador ver como os atos criativos das crianças encontram conexões bem mais profundas e que parecem sobressair nas relações de forças que permeiam seu fazer artístico. Iam, por exemplo, quis me explicar como pensar na hora de fazer uma louça, ou melhor “não precisa pensar tanto”, pois: “Pra fazer não precisa se estressar. Tem que fazer com calma. Tem que ir fazendo e se a senhora quiser esbandalhar, mas vai fazendo de novo. Mas a senhora não pode tá com uma raiva assim, senão não vai conseguir. Tem que se acalmar pra poder conseguir fazer a louça.” Em seguida, Renan complementa, reforçando a ideia de um fazer artístico que emerge como fluxo intensivo e não como obrigação: “Eu não sou estressado pra fazer minhas louças. Eu faço inspirado! Faço com vontade. Quando eu tô com preguiça eu faço feio, então eu nem pego. Eu gosto de fazer bichinhos. Me dá vontade de fazer!”

A Figura 15 apresenta dois registros distintos. No primeiro, Renan está na varanda de sua casa. Ao seu lado, e um pouco mais adiante na imagem, estão seus bichinhos e algumas loucinhas de sua mãe. No segundo registro, vê-se seus bichinhos mais de perto.

Figura 15: Renan posa para uma fotografia na varanda de sua casa. No registro seguinte, seus bichinhos



Elaboração própria, 2024.

Ao ouvir as palavras do filho, Daliane me diz que entende perfeitamente quando ele fala sobre “inspiração”. Como ela mesma explica: “Pra mim é isso! É uma terapia, é uma paixão que peguei pelo barro. Pra mim, o barro é uma fonte de renda. Sem o barro eu não me vejo mais. Eu gosto do barro. Eu gosto da cultura como é feita.” O que se revela aqui é uma conexão entre vida e ato criativo, economia e pulsão, cultura e devir. Mesmo nesse contexto econômico e social, as práticas artísticas não se perdem. Dona Joaquina, sua filha, suas noras e seus netos tecem e reconstroem continuamente pecinhas de afetos, saberes e práticas, criando um fazer artístico que é, ao mesmo tempo, a expressão singular da subjetividade e do fluxo contínuo da experimentação partilhada.

2.4. Maria José Silva Chagas: um novo ritmo entre o divertimento e a saudade

Dona Zezé revelou-me desde o início o profundo significado que o trabalho com as louças tem para a sua saúde física e mental, especialmente em um momento delicado de sua vida: “É minha diversão. Eu trabalhando com barro, eu tô feliz!” Ao tecer as louças, Dona Zezé afasta os “pensamentos maus” e, ao mesmo tempo, cria peças que, no território artístico, concentram alegria e potência. Para ela, o ato criativo é um caminho de cura e reencontro consigo mesma. Em uma ocasião, enquanto me mostrava algumas louças na cozinha de sua casa, Dona Zezé segurou uma xícara de barro e a fitou com um olhar melancólico, permanecendo assim por um bom tempo enquanto conversávamos. Era como se aquela peça carregasse cada fragmento de quem ela é. A Figura 13 capturou esse momento.

Figura 16: Dona Zezé mostrando uma xícara de barro



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Dona Zezé costuma dizer que é filha do Maruanum. Nascida e criada na comunidade de Santa Luzia, hoje reside na comunidade do Carmo. Vinda de uma família numerosa, foi a única entre os irmãos e irmãs a se tornar louceira. Aprendeu o ofício com sua cunhada, Raimunda – a Dica –, após o divórcio e, desde então, nunca mais parou. Mãe de sete filhos, apenas uma de suas filhas mostrou interesse pela feitura de louças. Entre os netos, apenas Edilene manteve a prática e, por morar próximo, costuma ajudá-la em tarefas específicas, como ajeitar os beijo de alguma panela ou queimar as louças maiores, que levam jutaica. Essas peças mais pesadas e exigentes, tornaram-se um desafio para Dona Zezé devido aos problemas de saúde.

A relação entre Dona Zezé, sua filha e sua neta, revela como o ofício das louças de barro, mesmo diante de desafios de saúde e mudanças de geração, permanece vivo, ainda que em um fluxo reduzido e adaptado. O gesto de acertar o beijo de uma panela ou queimar uma louça maior é uma expressão do esforço compartilhado para que o saber se mantenha, mesmo diante das dificuldades e de transformações pelas quais muitas tradições passam, onde a prática vai se adaptando às capacidades e possibilidades das novas gerações. Segundo Dona Zezé, fazer as louças lhe faz muito bem: “É minha diversão. Fazer as peça é um divertimento para mim.” Em certa ocasião, decidiu buscar uma panela “grandona” para me mostrar: “Faço bem grande mesmo! E nem pesa.”

A Figura 17 mostra um registro de uma panela “grandona” de Dona Zezé que, de fato, é curiosamente leve e fácil de segurar.

Figura 17: Panela grandona de Dona Zezé



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Como Dona Zezé recorda: “Teve um tempo aí atrás que a minha louça espocava muito. Botava no fogo e espocava. Eu fazia de novo, eu digo: ‘Eu não vou parar!’” A louça que espocava não era apenas um desafio técnico, mas o fazer e o refazer como possibilidade de existir. É a própria vida de Dona Zezé sendo tecida, queimada, às vezes espocada, mas sempre recriada. A recusa a desistir também é a consciência de aproveitar e ser imperfeita no mundo. Junto à sua panela “grandona”, ainda guarda algumas loucinhas de Dona Irene, sua “amigona”, que ela lhe deu para queimar e botar jutaicica.

É importante mencionar a relação de Dona Zezé com Dona Irene, que faleceu em agosto passado. Tímida, mas muito eloquente, Dona Irene enfrentava problemas de saúde nos últimos anos. Percebi como a perda de sua companheira foi decisiva para que Dona Zezé se resguardasse em sua casa e vivesse em um novo ritmo de trabalho com as louças. Hoje, aposentada, não trabalha mais na roça, mas continua *a se dedicar* a fazer suas loucinhas no seu próprio ritmo e ambiente. Como ela mesma relata:

Sempre era nós duas. Nós ia pra esses mato, nós ia pra esses matão tirar carepé, só nós duas. Irene era uma amigona. Ela vinha: “Zezé, bora tirar barro. Só nós duas?” Aí, nós ia. A gente arranjava a canoa e ia tirar barro. Nós ficava brincando. Depois que a Irene adoeceu e veio acontecer dela morrer...nunca mais. Eu num participei mais de nada. É certo levar pra casa do artesão. Aí, quando eu tenho eu levo pra lá, eles vendem e eu só vou lá receber o dinheiro.

Gostaria, então, de falar de Dona Irene – nem me lembro de quando a conheci. Era como se ela sempre estivesse ali, entranhada na tessitura do meu cotidiano, misturada ao fluxo vivo das mulheres do Maruanum. Cada visita à comunidade me conduzia, inevitavelmente, à sua casa, na Vila do Carmo – fosse num intervalo apressado entre compromissos da pesquisa, numa ida à missa de Santa Luzia ou apenas para conversar. Quando adoeceu, a paralisia tomou seu lado esquerdo, mas jamais sua presença. Ainda assim, suas mãos teimavam em amassar um pedacinho de barro – era uma louceira: “Tá me ajudando”, dizia. Aquele gesto tímido continha toda a intensidade do seu existir. Um corpo que, mesmo enfraquecido, ainda pulsava no contato com a matéria. O barro, ali, era um vestígio do que foi e do que ainda poderia ser: a cura.

Seu olhar, espelhando melancolia e esperança, parecia capturar algo que as palavras não davam conta de dizer – a sua percepção. Certa vez, me viu tomar bença de Dona Marciana e, num rompante, ralhou: “Mas pode tomar bença de mim também!” E assim o fiz. A partir de então, ela me abençoava sempre. Dizia que, quando melhorasse, iríamos juntas ao barreiro. A promessa nunca se cumpriu no tempo cronológico, mas continua existindo na fuga do tempo afetivo, no nosso ponto de conexão do território artístico em suspensão.

Quando Dona Irene partiu, não consegui ir ao seu velório. E, pela primeira vez, questioneei minha decisão de pesquisar sobre as mulheres louceiras. Atravessar suas histórias era também atravessar o tempo, o envelhecer, a finitude. As antigas são elas agora. Deparei-me com o que eu não poderia fazer como pesquisadora. Testemunhei tantos desafios que enfrentavam e, ainda assim, estava ali, escrevendo esta tese. Mas como este texto serviria para elas? Talvez o devir, esse movimento incessante, um dia me traga a certeza de estar fazendo algo bom para elas.

Por isso, hoje, não falo apenas do fazer, mas da arte que persiste para além dele. A arte não se restringe ao gesto de quem tece o barro, mas também àquele que o antecipa e ao sentido que o prolonga. A arte existe porque existimos. Mas também nos escapa, pois não nos pertence. Acredito que a arte já está inscrita no mundo, aguardando ser capturada por um corpo sensível; é o “algo perceptível” descrito por Merleau-Ponty (1999). Um visível que se estende para além do que os olhos podem aprender sozinhos. Ela já está lá, é um território que se faz, esbandalha, refaz, desmancha e vai se ajeitando na dinâmica do encontro com aqueles que o habitam. O barro contém as louças por vir, assim como a natureza já contém a arte a existir.

2.5. Carmosina Pereira da Costa: o cotidiano da vida em louças de barro

Quem passeia pela Vila do Carmo não consegue ignorar a casa de Dona Carmosina, com a sua frente repleta de louças de diversos tamanhos e em diferentes etapas do processo de feitura. Elas estão organizadas sobre uma mesa e ao redor, ao lado de sua casinha de tecer. É ali, observando o movimento da rua, que Dona Carmosina trabalha na tessitura de suas peças e as exhibe orgulhosamente para quem quiser vê-las. Ela conta que se sente feliz quando alguém a procura para saber como faz aquelas louças. “Eu falo com quem eu aprendi: com a minha mãe. Tudo o que eu aprendi foi com a minha mãe, a fazer minhas peça, fazer minha roça, fazer minha farinha”, relata. Na Figura 18 ela começa a me mostrar, uma a uma, suas louças.

Figura 18: Dona Carmosina com algumas louças no ponto de queimar



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Carmosina Pereira da Costa nasceu em Santa Luzia, mas estabeleceu residência na comunidade do Carmo após seu último casamento. Suas falas revelam sempre um profundo senso de pertencimento a Santa Luzia, que ocupa um lugar central em seu mapa existencial. Esse vínculo reafirma sua participação e agência no ambiente comunitário, mesmo quando questionada ou confrontada por lógicas externas que priorizam o presente físico imediato. “Quando tem reunião lá no Santa Luzia, eu vou daqui pra lá pra assistir, porque eu faço parte de lá. Eles falam: ‘Mas tu mora lá na vila!’ Mas eu nasci no Santa Luzia!”, explica, evidenciando que o pertencimento ultrapassa a geografia material.

Sua mãe, Maria, conhecida como Militina, ensinou-lhe tudo o que sabia, já que era a única entre os filhos que se dispunha a compartilhar com ela os afazeres do dia a dia. Como explica:

Eu via ela fazendo. Aí, quando eu tava com uns dez, onze anos, ela me levava pro barreiro – que era pra embolar o barro pra ela e botar na folha da sororoca. Aí, colocava até que dava o tamanho pra carregar. De lá, eu ia ajudar ela pra ir pra canoa. Quando eu num ia pra tirar o barro com ela, ela sempre me levava pra roça, me ensinando a capinar maniva. Eu ajudava a minha mãe. Se era pra torrar farinha eu ia ajudar ela a tirar mandioca. Minha vida foi assim. Eu fui aprendendo. [...] E fui crescendo já nesse ritmo. Ia pra tirar barro, eu ia com ela pra roça fazer farinha, ia capinar e eu ia. Aí, quando tava em casa, às vezes, me botava pra lavar roupa.

A figura da mãe opera como um centro irradiador de saberes, transmitindo não apenas atos técnicos com o barro e com a terra, mas também uma ética do trabalho coletivo e a valorização da autonomia. Esse mapa do trabalho e da tradição conecta o barreiro, a roça, a canoa e o lar. O aprendizado descrito por Dona Carmosina foi gradual, rítmico e entrelaçado ao cotidiano de trabalho. Desde os dez ou onze anos, ela foi incorporando práticas que, à época, pareciam apenas tarefas obrigatórias – e talvez fossem, dadas as condições da família. Contudo, essas experiências formaram a base de sua atuação como louceira. Como relata:

A minha mãe aprendeu com a mãe dela, eu aprendi com a minha mãe. Já ensinei pra minha filha, pro meu neto, pra minha bisneta. Ensinei pra Castorina. A Dona Irene antes de morrer, eu dizia: “Bora tirar carepé, bora que eu vou te ensinar a fazer tigela!” Ela começou com a tigela e depois já sabia fazer tudo.

Dona Carmosina explica que, embora ajudasse na tiração do barro, só começou a fazer louças aos dezoito anos, pois resistia aos convites de sua mãe, acreditando que não seria capaz de realizar todo o processo de feitura. Como recorda: “Ela disse: ‘Olha, tu tem que aprender, tu não sabe se eu vou durar muito tempo. E, depois que eu morrer, tu vai passar a comprar. Tu vai comprar dos outros, e com certeza caro! Aí eu ficava pensando.’” As palavras da mãe de Dona Carmosina carregam a urgência de ensinar uma tradição que é apresentada como um meio de

sobrevivência econômica e uma forma de evitar a exploração do mercado, protegendo contra dependências futuras.

À certa altura, Dona Carmosina decidiu por ela mesma começar: “Um dia a gente foi tirar o barro e eu fiz umas bolinha pra mim.” Esse momento de fazer as “bolinha” representa o início de uma transformação: a resistência dá lugar a responsabilidade de experimentar e aprender. No entanto, Dona Carmosina explica que fazia “só por fazer”, parou algumas vezes porque a prática era, inicialmente, doméstica e utilitária, mas se transformou em uma atividade produtiva: “A gente só fazia pra gente usar, então não vendia. Aí, depois apareceu gente que queria, levava pra feira. Aí já comecei a fazer mais. Levava e vendia na casa do artesão. Tinha feira e a gente levava.”

Perguntei como isso impactou o seu trabalho com as louças e ela respondeu que acha curioso, e até engraçado, o fato de ter começado a fazer fogão, barril e pote para colocar água, mas que hoje são para enfeite. Como relata: “Hoje todas eu faço, o que eu menos agora eu faço é o alguidar, que agora só por encomenda, o pote que eu deixei de fazer, só se encomendar, e o barril. Que depois que apareceu energia, geladeira, ninguém quis mais saber.” Em uma de nossas oficinas, Dona Carmosina resolveu fazer uma frigideira em tamanho reduzido, conforme ilustra a Figura 19.

Figura 19: Frigideira em tamanho reduzido feita por Dona Carmosina



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Essas mudanças reforçam como a materialidade das coisas não tem um significado fixo e ilustra um mapa social das transformações na vida comunitária: a chegada da energia elétrica e o uso de geladeiras e fogões alterou práticas cotidianas, mas o saber das louças de barro se

integrou à essas transformações. Dona Carmosina ressalta com entusiasmo as louças feitas para *usar*, como para colocar o açaí, a bacaba ou preparar a comida. Louças feitas para interagir conosco, para atender às nossas casas, armazenar alimentos e para beber água em temperatura ambiente. A resistência em abandonar completamente a feitura das peças como o alguidar, a frigideira e o barril, mesmo que agora restritos a encomendas, nos leva a refletir sobre o porquê do seu fazer continuar vivo, apesar das mudanças sociais e tecnológicas. Essas peças nos convidam a apreciar os nossos gestos cotidianos, hábitos e comportamentos.

2.6. Maria Silva Barbosa: o fazer que percorre caminhos de louça

De todas as louças, Dona Mariquinha adora fazer panelas, mesmo “feinhas”, como brinca. “Mas, por que ‘feinhas’?”, perguntei-lhe certa vez. “Porque ela não fica perfeita. Acho que eu não tenho habilidade pra ficar perfeita. Mas, graças a Deus, eu faço...e vendo! O pessoal dizem que tá bonito!” Ao falar sobre suas panelas “feinhas”, Dona Mariquinha revela um entendimento intuitivo do que é belo ou feio, não considerando tais qualidades como obstáculos nem parâmetros para seu processo criativo. Na verdade, elas são características que permeiam seu trabalho. A qualidade “feio” não é motivo para que ela deixe de fazer suas peças. Dona Mariquinha não busca replicar modelos ou alcançar uma perfeição idealizada. Para ela, o valor reside no ato criativo e nas relações que emergem desse ato. Na Figura 20, Dona Mariquinha posa para uma fotografia com suas louças na casinha de tecer.

Figura 20: Dona Mariquinha mostrando suas louças em sua casinha de tecer



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Dona Mariquinha nasceu no Maruanum II, mas hoje vive em Santa Luzia. Por muitos anos, dedicou-se à agricultura e, agora, aposentada, dedica-se aos cuidados da casa. Com um sorriso tranquilo, afirma que só trabalha com as louças, que ainda assim desempenham um papel fundamental na complementação da renda doméstica. Como ela mesma explica:

Nesse ano, graças a Deus, eu já vendi bastante. E quando a gente tava ali na casa das louceiras, a gente vendia bastante também. E já é suficiente. As minhas louça já é o complemento da minha aposentadoria. Quando eu faço aqui, as encomendas eu faço e já entrego. Já fiz seis painéis esse ano só pra uma pessoa. Só das encomendas eu já tiro.

Em sua casa, é apenas Dona Mariquinha quem se dedica à feitura de louças. Entre suas irmãs, apenas Maria Raimunda, que vive na comunidade Monte das Oliveiras, escolheu o mesmo ofício, tornando-se também uma louceira. Enredada por um saber que se espalha de forma múltipla e interligada, Dona Mariquinha reflete sobre a influência das muitas mulheres que deixaram seus vestígios nos caminhos que ela percorre, como revela em suas palavras:

A minha mãe, as minha tia, a minha vó. Quando eu era pequena, eu via ela fazer. Aprendi tem mais de anos com elas. A minha vó fazia os peniquinho dela de barro. A tia Militina, mãe da Carmosina, minha comadre Dica, tia Maria Ventura. Tudo a gente via fazer. Por onde a gente andava tinha louceira fazendo louça. Com essas uma que eu aprendi. E eu gosto de fazer!

Ao falar das diversas figuras femininas – mãe, avó, tia Militina, comadre Dica, Carmosina e tia Maria Ventura – Dona Mariquinha aponta como cada uma, com seu jeito próprio de fazer louças, teceu laços, afetos e relações que tornaram o saber mais vivo e transformador. Ao dizer que “por onde a gente andava tinha louceira fazendo louça”, Dona Mariquinha não apenas narra uma prática comum de sua vivência, mas também fala de um território existencial. Nesse território, a tradição vai muito além do objeto final, a louça. Trata-se de um modo de estar no mundo, de entrelaçar um espaço afetivo que aguarda, esperançoso, por outras pessoas, matérias e atos criativos.

As mulheres que menciona cultivaram, *com* as louças, um espaço onde Dona Mariquinha foi acolhida e encorajada a ingressar e expressar-se junto a elas, de maneira intuitiva e prática. Talvez por isso faça questão de homenageá-las a cada passo de seu caminho, como nos *enfeitos* delicados que adornavam uma louça que tecia em uma de nossas oficinas. Com serenidade, ela me confidenciou:

Esses enfeito são os enfeito da minha mãe, minha avó, a minha tia tudo faziam assim. Aí, o pessoal dizem: “Faz de outro jeito!” Aí eu digo: “Não! Eu quero fazer desse que eu não quero que vá pra fora da tradição, eu quero assim.” Essas painelinha, dante, as antiga faziam assim, com essa orelhazinha. Eu prefiro manter. No dia que eu ensinar uma pessoa, eu ensino assim.

A Figura 21 apresenta o registro de uma louça feita por Dona Mariquinha. Com delicadeza, ela aponta para as *orelhazinhas*— as alças que adornam as suas laterais e representam uma das expressões mais singelas da tradição que cultiva.

Figura 21: Dona Mariquinha mostrando as orelhazinhas de uma panela



Fonte: Elaboração própria, 2024.

O fazer de Dona Mariquinha, com sua fidelidade às *orelhazinhas* das panelas, é um gesto de resistência poética, onde o tempo das mulheres que a ensinaram continua a pulsar. Sua insistência em homenageá-las torna-se uma forma de se posicionar contra as forças de desterritorialização que buscam padronizar e mercantilizar o fazer de suas louças. Ao afirmar “eu não quero que vá pra fora da tradição”, Dona Mariquinha reivindica o direito à sua memória e ao cuidado de um saber coletivo, que ela cultiva com devoção. Em muitas falas, ela revela que o ato de ensinar não é apenas a transmissão de atos técnicos, mas um convite a participar de uma relação sensível com a matéria, o tempo e o território. Como ela mesma explica:

Qualquer pessoa pode pedir. Inclusive tem um rapazinho lá perto de casa que pediu.[...]. E ele me pediu se homem podia fazer. Eu disse: “Claro que pode!” Aí ele: “A senhora me ensina?” Disse: “Ensino sim, que, depois que tu pegar o gosto, tu vai querer tá fazendo todo tempo tua pecinha. Porque nunca é tarde pra gente aprender as coisas. [...] Se tu vinher no barreiro, tem que se sujar!” Quando eu digo que a minha preocupação é que vai acabar essa tradição, é por causa disso: é que não querem se sujar mais!

Ao ensinar, Dona Mariquinha rompe barreiras de gênero, como demonstra ao acolher o pedido do rapaz que desejava aprender, reafirmando que a feitura de louças é acessível a todos que se disponham a se comprometer com o aprendizado. Ela destaca a potência criadora que

surge da experiência prática e do contato direto com o barro – uma matéria que carrega o tempo da natureza e oferece um convite ao envolvimento físico e espiritual. Sua preocupação expressa na frase “não querem se sujar mais”, traz uma crítica profunda ao distanciamento das pessoas em relação aos processos manuais e à vivência que exige entrega.

Ao buscar cultivar uma tradição, Dona Mariquinha reinterpreta os saberes das louceiras, inserindo novos sujeitos no território artístico e ampliando os caminhos e reentrâncias no ofício da feitura de louças de barro como expressão cultural. Nesse ínterim, o saber pode ser despertado e cultivado, desafiando o mundo a reencontrar a beleza e o sentido na simplicidade de fazer – e de *se fazer* – com ele. Assim, Dona Mariquinha reafirma que a verdadeira aprendizagem não acontece apenas no plano teórico, mas na experiência sensível, no envolvimento direto com o material e o território.

2.7. Raimunda Costa Silva: espelhando o carinho nas loicinhas

De personalidade doce e gentil, Mundoca gosta de suas loucinhas *espelhosas*, que refletem a dedicação e o carinho com que realiza seu ofício. Foi por meio delas que percebi, pela primeira vez, como as louças feitas pelas mulheres são diferentes umas das outras, embora compartilhem características semelhantes das matérias-primas. As diferenças sutis evidenciam a prática coletiva nutrida por expressões únicas. A Figura 22 registra Mundoca posando para uma fotografia na varanda de sua casa, em Santa Luzia.

Figura 22: Mundoca posa para uma fotografia com suas loucinhas na varanda de sua casa



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Além do ofício de louceira, Mundoca trabalha com a agricultura e a costura de roupas. Aos 53 anos e com três filhos, ela é a única de seu núcleo familiar a fazer as louças de barro, que são uma importante fonte de renda doméstica. Sendo bem entrosada ao grupo de louceiras, ela é conhecida por ser a única que tem preferência por trabalhar com peças menores, apesar da complexidade, pois gosta do “jeitinho de trabalhar com elas”. Esperando apenas elogios em sua descrição acerca desse jeito de trabalhar, Mundoca me surpreende:

É muita complicação! Muita mesmo, porque a mão da gente é grande. Aí fazer todo aquele processo por dentro dela é complicado. Tem que ter paciência.

Elloane: Mas, por que, então, não trabalha com as maiores?

Mundoca: Eu acho que as grande num vou ter aquele jeito pra trabalhar. Na hora de fazer mesmo o movimento dela, de alisar por dentro. A grande é mais fácil de trabalhar, mas eu tenho impressão que a minha mão pode pesar, e ela pode desabar, cair.

A preocupação com o peso da mão e a potencial fragilidade das louças grandes evidenciam a sensibilidade e a intencionalidade que Mundoca coloca em seu trabalho. Notei também que Mundoca tem mais facilidade para usar a sua técnica de burnir, segurando as peças junto ao corpo enquanto as trabalha. Esse gesto permite alcançar brilho em cada parte das louças, traduzindo sua expressão pessoal. Como ela explica: “Minha loicinha são espelhadas. Eu faço bem assim pra elas ficarem bem brilhosas”, conforme registrou a Figura 23.

Figura 23: Momento em que Mundoca está burnindo um copo



Fonte: Elaboração própria, 2024.

A Figura 23 capturou o momento em que ela esfregava um fragmento de rocha na peça enquanto o umedecia de forma alternada. Com movimentos rápidos e aperreados, por conta do tamanho reduzido do objeto e suas mãos grandes, ela segurava a loicinha com firmeza até que o brilho desejado emergisse – e, a meu ver, alcançou plenamente seu propósito. Acredito, ainda, que a atenção dada ao ato técnico de burnir as louças, guarda uma forte relação com as lembranças de sua mãe. Na infância, a mãe de Mundoca costumava convidá-la para fazer as louças de barro. Porém, ela apenas observava e ajudava, especificamente, com o gesto de burnir: “Acho que ela tinha preguiça”, comenta, rindo. “Ela raspava a loiça e mandava eu burnir.”

Mundoca era muito próxima de sua mãe, mas não tinha interesse em fazer as louças de barro. Contudo, após a sua perda, foi encorajada por sua tia Marciana, como ela mesma explica:

Eu acho que é um dom né? [...] Eu sentia uma vontade também. Eu convivia ali com a minha mãe, via ela fazendo. Eu já fazia o fogãozinho pequeno junto com ela. Naquele momento eu não me interessava, achava que não ia dar, mas como eu perdi ela, a tia Marciana me incentivou a continuar o trabalho dela.

A dedicação de Mundoca em aperfeiçoar suas habilidades após a perda da mãe reflete uma nova relação com a prática de feitura das louças, onde a “vontade” ganhou forma e intensidade a partir das memórias compartilhadas que se realizam no ato criativo. Na ocasião de nossa segunda oficina, Mundoca escolheu levar uma fotografia de sua mãe, Dica. Inspirada por ela, teceu uma pequena tigela que deve ser *aberta* gradualmente até alcançar a forma do alguidar, o objeto que sua mãe observa e toca na imagem, conforme ilustra a Figura 24.

Figura 24: À esquerda, a fotografia da mãe de Mundoca, Dica. À direita, a tigela que é o ponto de partida para a tessitura do alguidar



Fonte: Elaboração própria, 2024.

A tigela, como ponto de partida de um movimento de abertura e expansão conduzido pelo gesto criativo até o alguidar, não foi concluída naquela ocasião. Mundoca fez apenas a tigela, que carregava em si a possibilidade de se transformar no alguidar, cuja abertura evocava os gestos de sua mãe. Assim, a tigela não é apenas um objeto incompleto; ela contém em si a abertura virtual para se tornar o mesmo objeto da fotografia. Mundoca compartilhou conosco as muitas histórias que emergiram desse gesto inaugural!

2.8. Ocléia Agenor da Costa: sonhos que experimentam o barro

Frequentando a casa de sua tia Marciana, Ocléia começou a ser incentivada a fazer louças, ainda que inicialmente resistisse. Foi uma necessidade vital que a transformou: um modo de escapar do sofrimento causado pela separação de seu filho e de se reconectar com a herança cultural e espiritual de seu avô, que “tinha espíritos que faziam bem”. Hoje, esses mesmos espíritos a fazem sonhar com suas louças. O barro, antes rejeitado, tornou-se uma linha de fuga – um modo de escapar do sofrimento e da ausência por meio da criação, habitando esses afetos de uma forma lúdica e disciplinada. Na Figura 25, Ocléia aparece tecendo um porta-velas que havia sonhado no dia anterior à nossa oficina.

Figura 25: Ocléia concentrada tecendo sua loucinha



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Na ocasião em que a observo tecer o porta-velas, ela dá forma a peça com as mãos, passando em seguida a alisá-la com o auxílio de uma faca pontiaguda. Contudo, o instrumento parece insuficiente. Após um bom tempo, ela o deixa de lado e volta a usar apenas os dedos, que, umedecidos, deslizam sobre a superfície das louças, suavizando-as. Enquanto isso, a outra mão amassa um pequeno pedaço de barro e, esmiuçando-o ainda mais, preenche, aos poucos, as imperfeições que seus dedos encontram na louça. Desvio o olhar e vejo inúmeras outras peças, cada uma carregando um sonho seu. Pergunto: “Como assim, sonhada?” Ela hesita, pensativa: “Se eu falar o porquê, será que ela vai entender?” – dirige-se a Dona Marciana, que, com um leve aceno de cabeça, a encoraja a prosseguir.

Geralmente, quando eu vou fazer minhas peça, eu vou amassar o barro e deixo lá. E eu sonho aquele objeto que eu vou fazer. Que nem ontem: eu amassei esse barro foi ontante, só que nós vinha pra cá, né? Eu sonhei fazendo esse negócio aí, aquele lá. E sabe o que é isso aqui? Um porta-vela. Aí tá, larguei pra lá. Num vou fazer isso, vou fazer uma panela. Aí, essa noite tornei a sonhar de novo que eu tinha dado de presente pro meu primo, esse objeto aqui! Então, é por isso que eu fiz. E eu tenho que fazer aquilo, porque se eu não fizer, eu fico sonhando direto. É só dormir e eu acordo com aquilo na cabeça, fico pensando naquele negócio. Tem umas panela que eu sonhei, os modelo eu sonhei. Aí, eu num queria fazer, queria fazer o modelo que eu tinha aprendido. Aí, só que eu ficava sonhando, sonhando e sonhando. E aquilo foi enchendo meu juízo, dando aquela agonia. Eu: “Ah, mas que negócio é esse?” Tá, peguei o barro e fiz. “Eu nunca fiz esse objeto, como é que eu vou fazer isso aí?” Fui lá, fiz a parte do fundo, digo: “É assim, sonhei assim!” Aí, montei a de cima, “E agora? Como é que eu vou fazer pra isso ficar assim?” Aí, eu tentei a primeira vez, num foi, esbandalhei. Tentei a segunda vez. Aí minha filha: “Como a senhora vai fazer isso, se a senhora nunca viu isso?” Eu disse: “Eu vou fazer porque tá na minha cabeça” Aí fui lá, e na segunda vez eu fiz a panela.

O sonho é o *estado de devir* onde emergem os modelos, formas e ideias antes de se estenderem à materialidade do mundo. O barro deve buscar a forma sonhada, ele é complacente aos gestos da louceira, pois o seu saber corporal, de tentativa e erro, de sensações e impulsos, dialoga com ele. Não existem regras predefinidas em seu processo criativo, mas forças, imagens e intensidades que surgem como virtualidades que habitam o território onírico. Percebo que as louças feitas por Ocléia são inteiramente ligadas à essa experiência, afastando-se das cobranças externas que, normalmente, as louceiras enfrentam em função das encomendas que precisam atender. Não há uma única peça que ela tenha feito com a intenção de vender mais ou de atender a uma demanda específica.

Em muitas falas, Ocléia, revela o papel do incentivo e da descoberta pessoal na formação da subjetividade e na orientação de seu fluxo criativo: “Eu não ligava de fazer. Mas, foi só o começo, pra eu cair em mim e, realmente começar a minha história. Agradeço muito por Deus ter deixado eu ter conhecido a minha tia, por ela me incentivar. Por eu ter tido essa sorte.” A

relação com a tia Marciana demonstra a ideia de que os processos criativos e subjetivos são sempre coletivos, pois são encontros que conectam o sujeito com forças maiores – sejam elas espirituais, comunitárias ou existenciais.

Com boa parte de sua família oriunda do Maruanum, ela se ressentia: “Só eu que num nasci lá!” Nascida na região da foz do rio Pirativa, Ocléia passou sua infância na comunidade de Santo Antônio do Matapi.¹⁵ Foi lá que viu sua avó tecer as louças de barro. Quando se casou, mudou-se para outra comunidade, chamada Bom Jesus do Matapi, onde vive até hoje com seu marido e cinco filhos. Aos 48 anos, Ocléia se dedica à roça, à produção de farinha e aos trabalhos domésticos, encontrando ainda tempo para frequentar a escola e fazer louças, ofício que é essencial para complementar a renda.

As tarefas de feitura das louças são bem mais complicadas para Ocléia, que sempre precisa se organizar com antecedência para ir ao barreiro, devido à distância. Como ela mesma explica: “Pra eu conseguir fazer o que eu faço não é fácil. Eu vou aqui do Matapi lá pro Maruanum pegar o barro.” Por isso, Ocléia geralmente pernoita na casa de Dona Marciana para poder ir à tiração do barro. Ela também costuma guardar o material na casa de Dona Marciana em Macapá até encontrar transporte para levá-lo à sua casa. Perguntei a ela por que continua indo ao Maruanum e se já experimentou o barro da região onde mora. Então, ela respondeu:

Eu vou pro Maruanum porque é daonde nós somos, nossa família toda é de lá. E é o começo dessa história da feição de louça. As minhas duas avós – mais grandes – não fazem mais peça de barro. Tão toda as duas velhinha. Eu não quero deixar essa cultura se acabar! Por isso que eu atravesso e enfrento toda essas barreiras. Não quero que essa cultura das minhas avó ir com elas no dia que elas falecerem. E nós todos um dia vamo...a gente sabe que a gente nasce e sabe que um dia a gente vai voltar de novo pra daonde a gente veio. Mas, vou te dizer...é um grande sacrifício. É aquilo que te falei lá atrás, Ellô: Deus é grande. Deus vai me dá força e condição pra mim fazer tudo isso que eu faço.

As palavras de Ocléia dizem tanto...Sua resistência em continuar a buscar o barro de uma região distante, em vez de experimentar o barro local, está profundamente relacionada ao território artístico que ela habita. O barro do Maruanum carrega consigo a sua história: a cultura de suas avós, as lembranças de sua infância e seu vínculo com o lugar *daonde veio*. O relato de Ocléia evidencia como as tradições podem ser reconfiguradas, mantendo-se vivas, mesmo diante dos desafios do tempo, das mudanças sociais e das novas realidades.

Percebo que Ocléia não busca apenas o barro, ela busca sua identidade, sua ancestralidade e sua existência dentro do território artístico das louceiras. Essa é uma expressão de territorialidade, em que seus atos criativos não estão dissociados do espaço geográfico e

¹⁵ Comunidade pertencente ao território do Matapi, banhado pelo rio Matapi, no Amapá.

cultural no qual se insere. Seu percurso entre Matapi e Maruanum representa mais do que um deslocamento físico – é um ritual constante de pertencimento, é um ato de devoção à sua história, um compromisso com sua família e um gesto de esperança no futuro do ofício de feitura das louças em sua comunidade.

O compromisso com o território artístico das louceiras é, portanto, um verdadeiro exercício de territorialidade cultural e da gestualidade encarnada. Suas palavras ressoam como um testemunho da força cultural de mulheres amazônicas que, apesar das dificuldades, encontram meios de persistir, de existir.

3. A TIRAÇÃO DO BARRO: GESTOS QUE TECEM UM INSTANTE DO MUNDO

Este capítulo busca descrever a experiência sensorial, perceptiva e criativa envolvida na tiração do barro, etapa inicial do processo de feitura das louças pelas mulheres do Quilombo do Maruanum. A abordagem está centrada no diálogo contínuo e ativo entre as mulheres, o barro e o ambiente, ressaltando a *intercorporeidade* como um desvelar de sentidos imanentes nos gestos e pensamentos da louceira, e a criatividade como um movimento situado, profundamente enraizado no contexto dessa vivência, no qual o *ser situado* – conceito fundamentado nos estudos de Merleau-Ponty – é adotado como método analítico, afetivo e ético para compreender a experiência criativa no barreiro.

Merleau-Ponty (1999, p. 47-48) nos adverte que o perceber não é experimentar um “sem-número de impressões” complementadas por recordações. Antes, é “ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente”. Confesso que essa reflexão aquietou meu espírito, pois, ao me propor a perceber, empenhei-me em acumular dados, como se a percepção fosse uma atividade de coleta ou catalogação de informações, à semelhança das etnografias clássicas que buscavam padrões, traduções e comparações entre as culturas. Paradoxalmente, essa meticulosa sistematização de dados tornava as experiências de pesquisa mais superficiais e distantes da realidade, em vez de oferecer a profundidade almejada.

Busquei então aprimorar minha postura de pesquisadora, e para isso, foi preciso que a experiência da *tiração do barro* me ensinasse a prestar atenção. Procurei, à princípio, combinar as observações das práticas corporais – o corpo em ação – e sua relação com aquele mundo, como o descobriram ou como ele *se mostrou*. Como sentem? Como olham? Como interagem? Como criam? Mais do que buscar explicações para os significados subjacentes, propus-me a perceber os gestos direcionados para a construção desses significados, como se tentasse entender o fenômeno *em si* e não *para mim*.

Dois grandes desafios se apresentaram nesse momento da pesquisa. O primeiro, a própria experiência de perceber o grupo de mulheres no barreiro, pois ele mobiliza concretamente um universo de seres e formas. Diante disso, resolvi suspender minha vida individual e me abrir ao modo como o mundo é vivido por elas, buscando a conexão interna que iluminaria esse universo compartilhado. Não sabia exatamente o que veria, mas sabia que precisava olhar; não sabia o que ouviria, mas sabia que precisava escutar; não sabia o que sentiria, mas compreendia que deveria deixar-me sentir.

Isso exigiu de mim ainda uma entrega ao tempo do outro, respeitando as pausas, os ritmos e as intensidades que lhes são próprios. Foi um confronto direto com os limites do meu

corpo e do meu pensamento: não ouço tudo, não capto tudo, não apreendo tudo. Meu papel era engajar-me em um mundo sempre aberto, plural e inacabado, onde a compreensão se dá ao olhar livremente para tudo aquilo que *se mostra*, colocando a consciência no instante irrefletido da vida, para que ela se despertasse para as histórias que emergiam, tal como o barreiro emerge no horizonte quando a maré baixa – um ritual inevitável, que revela o que sempre esteve ali, aguardando para ser percebido.

O segundo desafio foi a própria atividade de construção deste texto: escreveria eu uma descrição de minha percepção ou da percepção delas? Seria, então, a minha percepção da percepção delas? Mas como poderia saber se a percepção delas era a mesma que a minha? Em meio a uma profusão de questionamentos, empreendi uma reflexão sobre uma conexão interna – o fio condutor que atravessava a experiência criativa vivida por todos os sujeitos ali presentes. Decidi ainda, descrever seus gestos, inspirando-me em Haudricourt (2019), que nos ensina a compreendê-los como expressões de relações, marcados por modos de interação e reciprocidade com o mundo. Nesse contexto, não é apenas narrar o que é visível, mas buscar compreender os esquemas corporais que os sustentam e perceber como esses movimentos expressam um saber ou um diálogo com o mundo enquanto prática *cultivada*.

Recorri ainda a anotações de entrevistas, conversas e relatórios das oficinas. Embora o exercício da descrição fosse, em parte, um relato de minha própria experiência de perceber, decidi *ajeitar* um texto *com* elas, num esforço de composição que acolhesse a pluralidade de olhares e sensações, assim como elas *ajeitavam* versos comigo no barreiro, me incorporando naquele ritual que revivem e renovam constantemente. Em alguns momentos, podem surgir dúvidas em razão de fragmentos de frases ou explicações incompletas de cenas. Não quis pedir que as repetissem, minha intenção era vivenciar a espontaneidade de seus movimentos e falas.

Dediquei-me a detalhar o ambiente, mas reconheço o desejo de possuir vocábulos topográficos ou geográficos suficientes para descrever com precisão a harmonia entre as espécies de plantas, os cursos d'água, os tipos do solo e relevos, e cada construção presente, em relação uns aos outros e ao todo. Nosso olhar se deleita diante de tamanha vastidão – de ver o mundo. Concluo que a análise verbal não se esgota: há sempre algo a mais a ser dito e um vasto todo que permanece indizível. Nas páginas seguintes, busco mostrar que o barreiro não é cenário ou pano de fundo, tampouco uma paisagem estática, naturalista ou culturalista. Em diálogo com Merleau-Ponty (2015) e Ingold (1993), defendo que ele é um instante no mundo – um espaço *tecido*, habitado e em contínua transformação, onde os gestos cultivam e são cultivados em temporalidades e formas.

3.1. O caminho do barreiro

O barreiro é o vasto campo de várzea que emerge quando o nível do rio Maruanum está baixo, um fenômeno típico do verão amazônico, ocorrendo principalmente entre os meses de setembro e novembro.¹⁶ Está localizado, especificamente, na vila de Santo Antônio, no terreno que pertenceu à tia Alexandra, uma louceira antiga já falecida. Dona Marciana recorda que o barreiro é ali desde a sua infância. Quando lhe pergunto se existem outros barreiros, ela responde prontamente: “Sim! Algumas mulheres retiram barro mais afastado: o furim.” Os *furim* designam tanto o barreiro da vila de Santo Antônio quanto áreas em outras localidades, como as comunidades do Torrão do Maruanum e de São João, onde as mulheres vão em busca de barro para “experimental”.

Segundo Mundoca: “A gente experimenta. Onde a gente vê que tem o barro, a gente pega no barro e aí a gente conhece o barro bom. A gente fala: ‘Olha, esse barro eu acho que presta pra gente fazer loiça!’” Isso demonstra que a tiração do barro é um processo dinâmico e adaptável, que move as mulheres pelo território, combinando tentativa e erro, saber acumulado e descobertas. Envolve ainda a convergência entre intuição e conhecimento coletivo. Esse movimento também responde às necessidades do cotidiano, permitindo que as louceiras que vivem distantes do terreno de tia Alexandra, como enfatiza Dona Joaquina, encontrem barro “do bom” em locais próximos às suas casas.

Com o propósito de nos aproximarmos da relação sensorial e corporal que as mulheres estabelecem com o barreiro, acompanhamos a tiração do barro realizada no dia 23 de outubro de 2024. Ao todo, participaram doze pessoas: as louceiras Marciana, Castorina e Ocléia; os homens que as acompanhavam, Aginaldo, Osvaldo, Carmo e Paulinho; e cinco pesquisadores do Centro de Pesquisa sobre Cerâmica do Maruanum, Mulherismos, Decolonialidade e Relações Étnico-Raciais (CEMADERE), grupo de pesquisa vinculado ao Instituto Federal do Amapá (IFPA), do qual eu faço parte.

A preparação para a tiração do barro começa dias antes, quando os grupos de mulheres se dividem conforme a disponibilidade de cada uma. Dona Marciana, por exemplo, liga para as

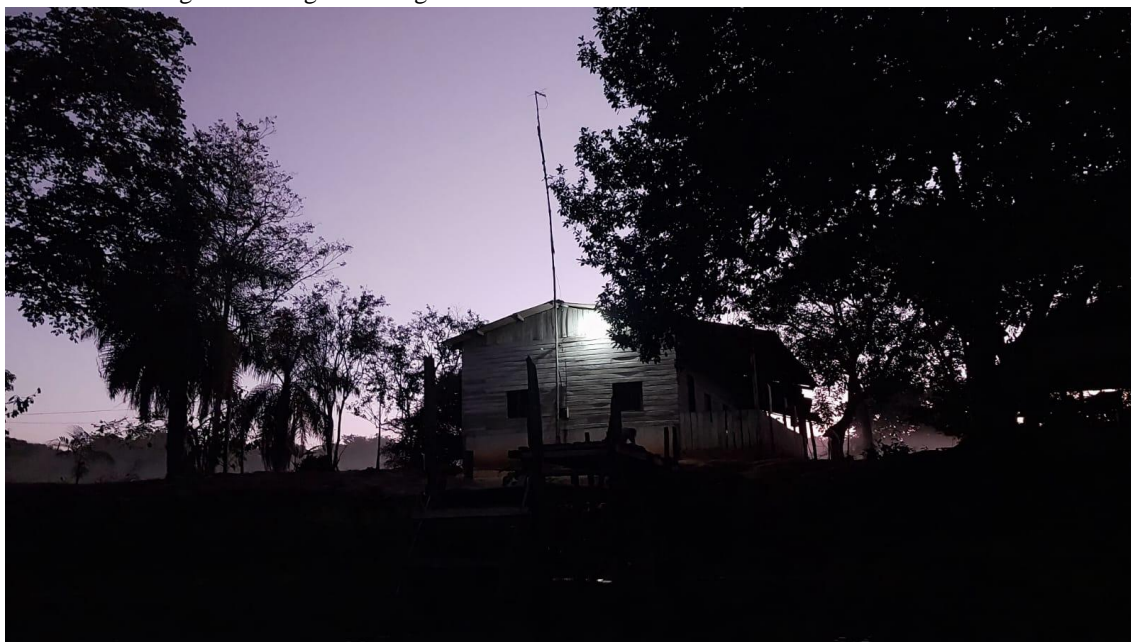
¹⁶ Podendo variar em razão de eventos climáticos atípicos na região, como a última estiagem prolongada registrada na segunda metade do ano de 2023. Para mais informações, recomenda-se verificar a nota técnica conjunta elaborada pelo Instituto Nacional de Meteorologia (INMET) e do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), disponível em: https://portal.inmet.gov.br/uploads/notastecnicas/Nota_seca_AMZ_2023_INPE-INMET_V2-r.pdf#page=1&zoom=auto,-91,792. Também se contabilizam os eventos extremos como a seca e o calor ocorridos ao longo de 2024 na região, conforme as atualizações do Instituto Nacional de Meteorologia (INMET). As informações estão disponíveis no portal do órgão: [Instituto Nacional de Meteorologia - INMET](https://portal.inmet.gov.br/).

outras, avisando que irá ao barreiro e deixando o convite aberto a quem quiser acompanhá-la. Naquela ocasião, apenas Castorina e Ocléia aceitaram, acompanhadas de seus maridos, Osvaldo e Aguinaldo. Dona Marciana foi acompanhada por seu filho Carmo e contratou, a cinquenta reais, Paulinho, um jovem de sua confiança.

As mulheres compram a gasolina que será utilizada nas rabetas e levam sacos de ração canina vazios, que servirão para guardar o barro. Hoje, esses sacos substituem as folhas de bananeira ou sororoca, que, em tempos passados, eram habilmente utilizadas pelas mulheres, conforme explica o trabalho de Coirolo (1990). No dia 22 de outubro, o grupo pernoitou na casa de Dona Marciana, em Santa Luzia, pois a ida ao barreiro deve ocorrer bem cedo, a fim de reduzir o tempo de exposição ao sol intenso. Naquele dia, deixamos o almoço pré-cozido e organizamos o café da manhã que seria consumido no local.

Partimos às 5h45 da casa de Dona Marciana, e o grupo se dividiu em três rabetas, que carregavam água, café, lanches e os sacos de ração. O trajeto pelo rio durou cerca de 10 minutos até o terreno da tia Alexandra. Seguimos nosso caminho *com* a luz do luar, que aos poucos se dissolvia no primeiro brilho rosado do amanhecer. O barulho das rabetas imiscuía-se ao suave som das águas fazendo ondas, e ao canto dos pássaros, que se agitavam na iminência de um novo nascer do sol. Fui de costas em uma delas, ao invés de enxergar o caminho *de ida*, me deparei com o que deixávamos para trás. Não foi uma escolha refletida, só estava entretida com os cachorros brincando na beira do rio enquanto embarcava. Me atinha ainda à casa de Dona Marciana ainda adormecida, como mostra a Figura 26.

Figura 26: Registro fotográfico da casa de Dona Marciana no início da manhã

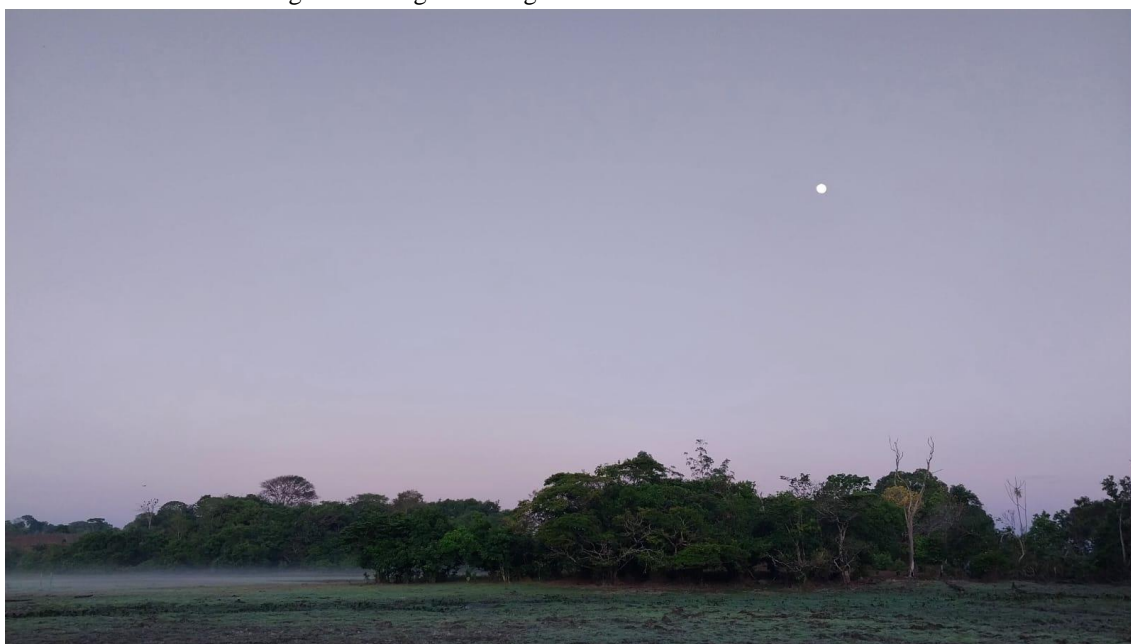


Fonte: Elaboração própria, 2024.

A casa estava bem diferente de como costume vê-la durante o dia, com as portas e janelas escancaradas e toda a gente pra lá e pra cá. Ver o caminho *de trás* não desperta o ímpeto da chegada, mas a consciência do caminho em si. É só ele que vemos, *junto* as casas e aos esqueletos de construções, aos troncos e mururés se emaranhando pelas margens, aos passarinhos enxeridos querendo nos ver de perto e as canoas atracadas aos cais. Não há ponto de origem ou de chegada. A silhueta das árvores mais altas, distinguida mesmo sob a penumbra, revelava o instante exato em que noite e dia se encontravam. Interagimos uns com os outros em relances de olhares que se entrecruzavam quando as faces se iluminavam. Mas, nada se via diante de nossos olhos além do brilho prateado das ondas, cintilando onde as folhagens, lá no alto, não se entrelaçavam.

Os homens deveriam ter cuidado com os troncos soltos, advertiu Dona Marciana. Como viam? Seguiam a luminosidade do céu. Estão percorrendo o *céu - rio*: “A gente conhece o rio. É só olhar por cima assim no rio. A gente leva a canoa bem pelo meio, com a claridade. É só observar” – detalha Carmo, filho de Dona Marciana, um dos condutores das rabetas. As frestas de luz que conseguiam penetrar as margens revelavam inúmeros caminhos utilizados pela comunidade ao longo das gerações. Chegamos à um deles, o que leva ao barreiro. Desembarcamos com o azul já se espalhando pelo céu e a neblina sutilmente envolvendo o horizonte: o prelúdio de uma agradável manhã de sábado, como realçado na Figura 27.

Figura 27: Registro fotográfico do amanhecer no barreiro

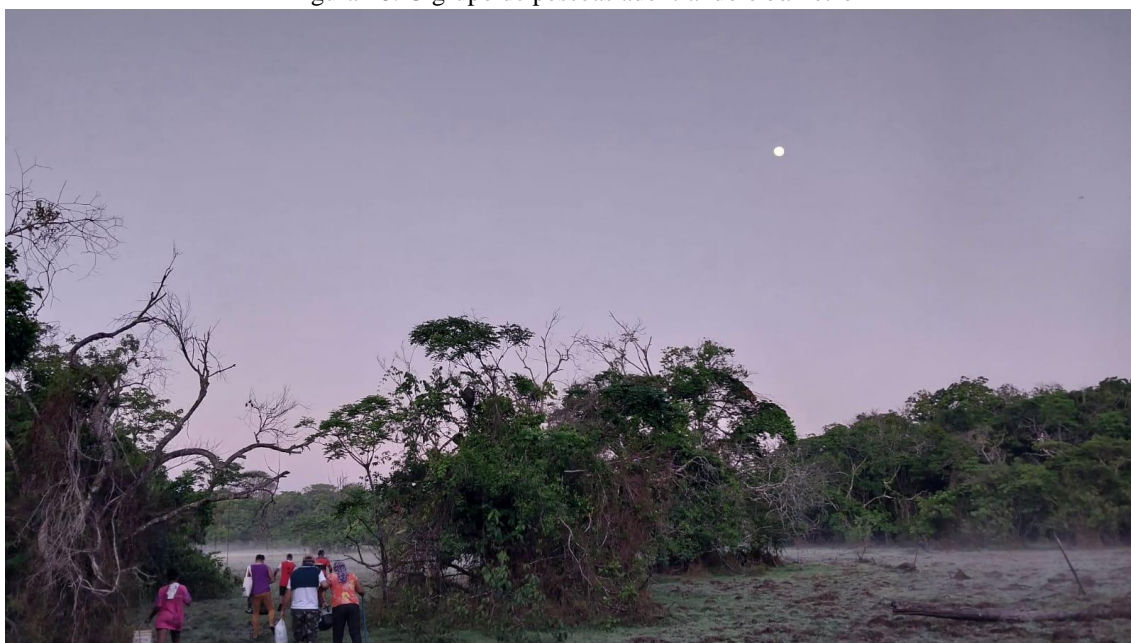


Fonte: Elaboração própria, 2024.

Caminhamos pelo barreiro até que Dona Marciana indicasse o local exato para a cavação do buraco. Desta vez, como ela explica: “Mais próximo do lago, já dentro mesmo!” Pelo vasto campo, é possível ver os vestígios dos buracos antigos onde não se pode cavar novamente; alguns deles ajudam a formar fendas inundadas onde os búfalos e porcos se deleitam. A terra, marcada por inúmeras depressões, reflete os passos constantes do gado que ali pasta. Ao fundo, árvores frondosas se destacam, enquanto caminhos de terra batida serpenteiam por onde transitam pessoas. Os troncos de árvores esguias que servem de pontes improvisadas, revelam o curso do rio Maruanum em sua cheia.

A Figura 28 mostra o grupo de pessoas acompanhando Dona Marciana na entrada do barreiro. Enquanto caminha, ela observa atentamente cada detalhe ao seu redor e murmura palavras que parecem ser dirigidas tanto a si mesma quanto ao ambiente. Os elementos naturais parecem acolhê-la, como se reconhecessem sua presença e soubessem exatamente quem ela é.

Figura 28: O grupo de pessoas adentrando o *barreiro*



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Fitando o horizonte, Dona Marciana, em voz alta, pede licença à *Mãe do Barro*: “A gente pede licença pra senhora deixar tirar nosso barro e queimar nossas loiça em paz!” Ouço Ocléia sussurrando para a *Mãe do Barro*, mas só distingo a frase: “Tirar um barro rápido”. Já escutei outras vezes essa mesma prece, que seja “rápido”, “rapidão”, como Dona Deuza me contou. As mulheres não querem perturbar a quietude do lugar nem se demorar na tarefa, já que o sol é intenso e as sombras distantes demais de onde precisam estar. A Figura 29, mostra Dona Marciana em seu momento de prece, enquanto os homens aguardam em silêncio.

Figura 29: Dona Marciana durante a prece à Mãe do Barro



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Junto aos primeiros raios de sol, os homens recebem permissão para iniciar a demarcação da roda que determinará a circunferência do buraco – o suficiente para que eles se movimentem da melhor forma durante todo o processo. Com o auxílio de *ferros de pau*¹⁷, os homens começam a cavar pequenas cavidades, retirando com as mãos a terra preta que se solta para amontoá-la ao lado do buraco. Logo, Castorina e Osvaldo chegam ao barreiro. A Figura 30 apresenta dois registros do momento descrito.

Figura 30: À direita, Carmo e Aguinaldo iniciam a cavação do buraco. À esquerda, os homens tiram a terra preta com as mãos sob o olhar atento de Castorina



Fonte: Elaboração própria, 2024.

¹⁷ É assim que chamam os pedaços de troncos ou toras de madeira encontrados caídos pelo chão.

Castorina e Ocléia observam mais de perto o trabalho dos homens, enquanto dona Marciana prefere sentar-se mais afastada, em seu banquinho de madeira, de onde acompanha a cena – como apresentada na Figura 31.

Figura 31: Dona Marciana posa para uma fotografia



Fonte: Elaboração própria, 2024.

No exato momento em que Ocléia amarra um pano na cabeça e se dirige ao buraco para ajudar os homens na tarefa, ela me diz: “Estou com dor na perna há dias”. A dor física, contudo, não é um impedimento para ela, assim como não é para nenhum dos outros. Naquele instante, percebi que, para Ocléia, ajudar era importante, pois desejava compartilhar o esforço daquela tarefa com todos que ali estavam. Assim que se juntou ao grupo, preferiu não se sentar; em vez disso, curvou-se para retirar a terra preta com as mãos. Não se ouviam queixas de absolutamente nada, apenas diálogos triviais, opiniões sobre fatos do cotidiano e muitas brincadeiras.

A cada pergunta que eu fazia, as expressões características de quem executa movimentos intensos se desmanchavam. No entanto, o trabalho não era interrompido; eles me ouviam atentamente e respondiam de forma gentil, tirando graça de vez em quando, como faziam entre si. Caminhando pelo barreiro, vejo ao longe, o sol emergindo por detrás das árvores, iluminando o verde da vegetação em seus vários tons. O eco das vozes do grupo se harmonizava com o som dos pássaros e com a ruminância do gado que pastava bem próximo, concebendo um silencioso alvoreço naquele lugar. A Figura 32 captura uma perspectiva da movimentação no barreiro.

Figura 32: A interação do barreiro



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Vi um “mundo sem objetos” – para adotar a expressão de Ingold (2015) sobre a experiência no *mundo-tempo* – e, assim, não distinguia objetos ou superfícies, mas um mundo em movimento, em tessitura: *o mundo-tempo do barreiro*. Perceber e agir nesse mundo é compreender a experiência como a própria consciência tátil do corpo; “pois o tempo engole a paisagem, assim como a visão das coisas é engolida pela experiência da luz, a audição das coisas pela experiência do som, e o tato das coisas pela experiência do sentir” (INGOLD, 2015, p. 201). Era como se não houvesse perturbação alguma, tudo ali compunha a *atmosfera*, tudo ali era aquele lugar. É o que anima, habita, dá sentido.

Os movimentos revelavam como o corpo é no barreiro: onde pisavam para manter o equilíbrio e ajustar a força empregada na cavação do buraco. O jeito afoito e imoderado com que fincavam os dedos na terra para arremessá-la para fora demonstrava a destreza de suas mãos na busca incessante pelo barro *certo*. As mulheres dando jeito na bagunça despercebida deixada pelos homens e se afastando para observar o trabalho. Elas estão sempre atentas ao momento de intervir: ora substituindo um deles que precisava de água, ora ralhando pela afobação, advertindo que o “barro ainda estava misturado com a terra” e que era necessário cavar mais.

Passado algum tempo, chegaram ao barro. O buraco não era tão profundo como eu havia lido em pesquisas anteriores ou testemunhado na primeira vez em que estive naquele lugar, em novembro de 2022. Bastou remover a camada de terra preta para revelar a fundura, que só ultrapassava a altura dos joelhos dos homens. Perguntei ao senhor Osvaldo a razão disso. Ele

me explicou que a fundura do buraco varia conforme o lugar onde se cava. Naquele dia, o local escolhido era onde existe um lago; assim, além de ser mais fácil para cavar devido à umidade da terra, o barro se encontrava mais próximo da superfície. No entanto, à medida que cavavam mais, para limpar e extrair o barro, o buraco ficava ainda mais fundo. Até o final da retirada, os homens já cabiam por inteiro dentro do buraco.

Castorina menciona que aquele é o barro “que tá entremeado o branco e o amarelo”. Costumam usar os dois, mas há uma diferença: o barro amarelo exige mais caripé para atingir o *ponto certo*. “Esse é do barro bom!”, exclama Carmo, retirando um pedaço de barro para entregar a Ocléia, que o vai amassando em direção à Dona Marciana, para quem o entrega em seguida. Enquanto amassa o barro, Dona Marciana reclama: “Tem que limpar mais esse barro, ainda tá misturado com a terra...olha só de sujeira, mato. Agora, ele tá bem macio, macio mesmo!” De dentro do buraco, o senhor Osvaldo retruca, pisando no barro como quem o amacia: “Aqui num dá mais pra limpar nada, senão vamo estragar o barro.” E acrescenta: “Vocês só sabe fazer as loiça, nós sabe tirar o barro!”

Dona Marciana começa a ralar: “A gente sabe também tirar! E tá misturado com a terra sim, olha aqui!” Em seguida, ela mostra a todos nós o barro misturado ainda com resíduos de terra preta e vegetação. Mesmo contrariados, os homens obedecem e continuam cavando para alcançar o estado mais puro do barro. Quando o conseguem, fincam os paus na borda do buraco para ajudar na subida e descida; apenas um deles é utilizado para soltar o barro com mais facilidade. As mulheres então, estendem as lonas de plástico onde o barro será colocado, para que depois seja embolado nas sacas de ração para transporte.

À medida em que começam a retirar o barro, vejo Ocléia entregar um pedacinho dele para Dona Marciana fazer a sua loucinha para a *Mãe do Barro*. Enquanto Dona Marciana se entretém com o restante do grupo, Ocléia se afasta. Decido acompanhá-la. Ficamos de encontro com uma forte luz do sol, mas era ali que ela queria estar. Em pé, descalça, com as roupas impregnadas de barro e terra preta, ela começa a entremear suas mãos com o barro liguento, que parece fazê-las afundar a cada movimento e ressurgir em curvas, tecendo um pequeno objeto arredondado: “Tô fazendo uma tigela pra vovozinha”, ela sussurra.

O barro puro é liguento, úmido e macio. Retirado do buraco e entregue às mãos que o tecem, começa a perder água rapidamente, secando sob a luz do sol e a cada pressão exercida pelo amassar. As mulheres molham as mãos para umedecê-lo sempre que ele resiste aos seus movimentos. O barro se apresenta diante de nós carregado de potencialidades graças à sua maleabilidade, mas não se tece com facilidade; ao contrário, as mãos parecem perder-se nele.

Mente e corpo precisam estar engajados para primeiro *interrogar* seu comportamento, que *responde* ao se revelar não apenas em matéria, mas em estrutura de uma ideia. Ele esboça, como diz Merleau-Ponty (1999, p. 428), “uma certa maneira de tratar o mundo”.

Os movimentos devem ser alternados para que as mãos não grudem, desmanchando as formas frágeis que estão se desenhando. Não há um tempo exato para fazer uma loucinha; ambos, mulher e matéria, precisam estar satisfeitos. Com a mão esquerda, Ocléia apara a loucinha, enquanto com a direita começa a dar forma a uma tigela. Aos poucos, ela utiliza o polegar para alisar a parte interna e, então, pressioná-la, pouco a pouco, contra os dedos que sustentam a parte externa, estruturando-a, como mostra a Figura 33.

Figura 33: Ocléia tecendo uma tigela para a Mãe do Barro



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Em seguida, vem o alisamento com os dedos em todas as faces da loucinha, que é repetidamente girada em sentido anti-horário para alcançar a espessura adequada de suas *paredes* – como costumam dizer as mulheres. O dedo indicador desliza por toda a superfície da loucinha, tornando-a o mais lisa possível. Ao mesmo tempo, Ocléia começa a fazer o *beijo* (borda) com pequenos sulcos, pressionando a ponta do dedo indicador e, em seguida, alinhando-o com o polegar. Sua intenção é que pareçam pétalas de flor. Ela me explica: “As minhas panelas todas tem as flores. Aí eu faço. Pode pegar elas e virar: quando não tá na tampa tá no fundo. Mas, é desse mesmo jeito aqui.”

Segurando a tigela com todo o cuidado, Ocléia sempre lança olhares carinhosos ao responder qualquer pergunta. É o mesmo olhar que fita aquela loucinha. Há uma serenidade no seu modo de falar e de tecer as palavras, como quem compreende que tanto o barro quanto as pessoas precisam de tempo e cuidado. Tem uma boa paciência com o barro e com as pessoas! A Figura 34 mostra um dos momentos capturados.

Figura 34: Ocléia fazendo o beijo de sua tigela



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Ao longe, escuto Dona Marciana dizer: “Eu vou fazer uma panela pra ela cozinhar a comida dela e pra seu esposo.” Enquanto isso, Ocléia coloca sua loucinha para secar sobre um monte de terra bem seca, livre de mato, para que fique com o mínimo de marcas possível. No caminho de volta em direção ao buraco, Dona Marciana me interpela: “Elloana tem que fazer uma loicinha também!” Vejo que todos ali se empenhavam em fazer uma loucinha para a *Mãe do Barro*. Participar do processo com as louceiras não apenas me inseriu no ritmo coletivo, mas também revelou meus próprios gestos. Fiquei ansiosa para entendê-los, mas, quando me ative a eles, o barro *sumiu*. Lembrei-me de ter ouvido sobre as condições que fazem o barro *sumir*: quando se quebra algum dos rituais, como o uso de ferros e pás na cavação do buraco, quando se está menstruada ou grávida, quando se participa da tiração após a morte de um parente próximo, ou ainda quando se faz bagunça no barreiro.

Pensava que “sumir” fosse um vocábulo que elas utilizavam para dizer que o barro não prestaria mais, só que percebi que o “sumir” sugere que a existência corporal, por si só, não é suficiente para nos colocar plenamente naquele mundo. Há uma falta de completude quando nossa experiência se limita apenas aos sentidos do corpo, sem a dimensão mais ampla da interação. Quando tentei me concentrar nos gestos, buscando entender a materialidade das ações, acabei me ausentando da experiência e da intencionalidade que me permitem ser no mundo. Olhei para Castorina e pedi que ela me dissesse como tecer o barro. “Vai vendo!”, respondeu ela, olhando em direção ao barro, depois para as minhas mãos e ao redor, com um

sorriso paciente. Não me ofereceu uma explicação verbal, mas um convite para entrar em sintonia com ela, com o barro e com tudo à nossa volta: o corpo em diálogo com o mundo.

Portanto, os gestos não são um fazer mecânico ou esboços de uma ação; eles são a presença do outro em nós e possuem uma qualidade comunicativa. De certo modo, quando observei Castorina, meus gestos se tornaram uma intenção voltada para algo que eu poderia executar, sentindo-os quase como meus. Os gestos desenham e pontilham um objeto intencional, que não é apenas um artefato físico, mas um espaço compartilhado, uma ideia, um sentido. Castorina, com seus gestos firmes, concentrados e plenos de intenção, habitou meu corpo, para que minha conduta encontrasse, nesse caminho, o seu próprio caminho (MERLEAU-PONTY, 1999). A Figura 35 mostra Castorina, sentada em um tronco de árvore bem próximo à borda do buraco, enquanto tece sua loucinha e conversa com Ocléia.

Figura 35: Ocléia e Castorina conversando



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Ao me sentar diante de Castorina para observá-la fazendo a loucinha, o azul do céu, o verde vívido do horizonte e a terra preta amontoada ao seu lado compuseram a figura de suas mãos tão nítidas no todo que, por vezes, não notamos a diferença entre elas e o barro – tudo parecia um só corpo, indivisível. Suas mãos não se perdiam na matéria; sabiam exatamente como dar origem a uma nova forma de existência do barro, como fosse *próprio* dela emergir com o toque sensível. “É pra ela tomar o chá dela!”, sussurra Castorina, com uma suavidade que contrasta com a força de suas mãos. A Figura 36 mostra as mãos de Castorina alisando o copo quase pronto.

Figura 36: Castorina alisando uma loucinha

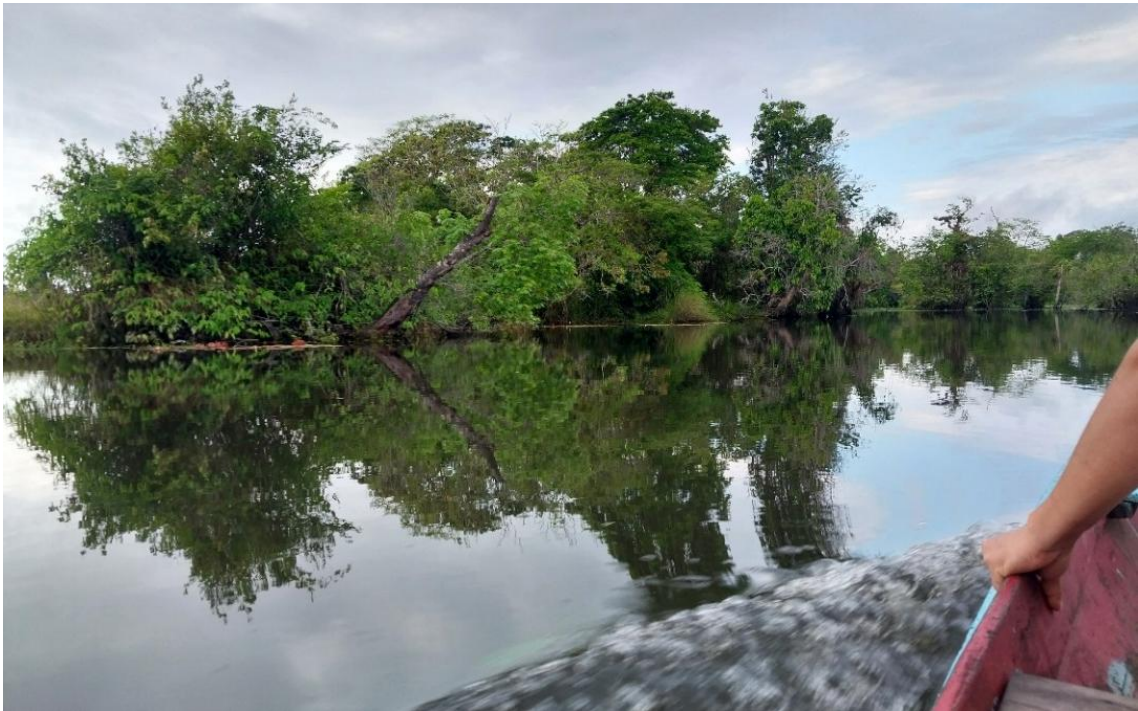


Fonte: Elaboração própria, 2024.

Castorina continua alisando a peça por um bom tempo e, ao final, quando eu já pensava que não houvesse mais o que alisar, ela pega uma folha caída no chão e recomeça. Depois, repousa a peça sobre a folha e realiza o toque final com o dedo indicador. Aos seus olhos, ainda não estava pronto. Pensei que ela desejava que aquele copo fosse perfeito para a *Mãe do Barro*, mas, depois, compreendi que o fazia não só por ela, mas também por *si mesma*. É uma louceira dedicada, fazendo o que sabe fazer: uma boa louça para ser usada. Independentemente da circunstância ou do que tivesse à mão, o que importava para ela era que uma boa peça fosse feita. Ela percebia o sentido de seu uso, mesmo para um gesto ritualístico.

A folha recolhida do chão não é um recurso planejado, mas uma adaptação criativa e sensível ao que está disponível, encontrando, no contato com o mundo, os elementos essenciais para a feitura de suas louças. Lembrei-me de que, durante uma conversa, ela me contou que usava uma folha da laranjeira do quintal para alisar o beijo de suas louças, por achar que era a melhor ferramenta para essa tarefa. Quebro aqui a linearidade do texto para falar da casa de Castorina, à margem direita do rio Maruanum. Para encontrá-la, partimos de rabeta por cerca de quatro minutos a partir do cais da casa de Dona Marciana, em direção ao lado “bonito” – como costumam chamar a perspectiva que se tem ao atravessar o trecho do rio que dá acesso à comunidade do Torrão do Maruanum. Ali nos encontramos esvanecendo na luminosidade do céu, que se funde às águas e se expande – como ilustrado na Figura 37.

Figura 37: Registro de parte do caminho até a comunidade do Torrão do Maruanum



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Tão logo atracamos na beira do rio, fomos envolvidos por um emaranhado de linhas construídas e cores brilhantes que desenhavam aquele lugar. A Figura 38 mostra a entrada da casa de Castorina.

Figura 38: Entrada da casa de Castorina e Osvaldo



Fonte: Elaboração própria, 2024.

O tom de verde escolhido é daquele que se encontra entre a vegetação e se espalha por toda a parte – em vasos de plantas pendurados na varanda ou adornando os cantos. As janelas alaranjadas amplificam a luz do sol e o calor da terra e, junto às esculturas de pássaros e aos *enfeitos* coloridos, parecem buscar a comunhão com os elementos que atravessam o ambiente. Não existe uma divisão entre o interior e o exterior; a casa é uma continuidade do território que se habita. Penso que todas as casas ali são também *tecidas* pelo envolvimento sensorial dos corpos. Senti que não buscam a solidez do mundo cultural, mas o ressoar da natureza ao se abrirem a ela e tornarem visíveis as suas vivências, as suas existências.

Retornando à descrição da loucinha que Castorina fez à *Mãe do Barro*, vejo o quão brilhosa ela ficou após o alisamento. A satisfação de Castorina com o resultado era evidente. Tinha feito um bom trabalho, mas não apenas porque a loucinha ficou tecnicamente perfeita, mas porque, no processo, ela foi capaz de expressar sua intenção e seu cuidado na forma de uma peça concreta. A Figura 39 registra dois instantes do alisamento do copo.

Figura 39: À esquerda, Castorina alisa sua loucinha. À direita, ela exhibe a peça finalizada sobre uma folha



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Após um bom tempo de retirada do barro e com o espaço já suficiente, o senhor Osvaldo faz uma abertura na lateral do buraco e assenta o barro até que se forme um tipo de abrigo, onde as loucinhas são colocadas com todo o cuidado. Todos que estavam ali fizeram uma loucinha: cachimbos, panelinhas, tigelas e copos. Utensílios, pois a *Mãe do Barro* vai tomar chá e água, fazer café, amassar bacaba e fumar, assim como o fazem as pessoas dali. É pela percepção dos

atos humanos que se fala a existência da dona do barreiro. A *Mãe do Barro* é consciência da mesma matéria de um ser humano, mas sem uma fisionomia ou corpo objetivo. Ambos partilham do mesmo tecido existencial, onde o humano e o não-humano se entrelaçam em uma mesma trama do ser e do fazer.

3.1.1. A Mãe do Barro e a Arte Sentida

Na ocasião de nossa primeira oficina de cartografia, perguntei se as mulheres poderiam desenhar a *Mãe do Barro*, e todas caíram na gargalhada. “Não, que eu ainda não vi!”, disse Dona Marciana. Dona Deuza complementou: “Ninguém nunca viu ela.” Myllena afirmou que a *Mãe do Barro* é uma mulher com uma saia longa e um lenço na cabeça. Perguntei se ela poderia desenhá-la: “Vou tentar, mas não agora!”, respondeu prontamente. Dirigindo-me a todas, questionei se sabiam quem era a *Mãe do Barro*. Joaquina respondeu: “É Nanã. Mas não consigo desenhar. Eu sei o nome.” E prosseguiu:

Mas o que eu acho...Não, o que eu tenho certeza, é que é uma mulher igualmente a gente! Ela que é a dona do barro. Então, se a gente tira o barro lá, é como a mana falou: tem que fazer e deixar a louça lá pra ela. Faz o pedido pra ela, pra queimar tudo bem, porque, senão, não queima a louça. E respeitar também.

Elloane: Para que ela quer a louça?

Joaquina: Eu creio que é pra ela! Porque a gente faz a louça e coloca assim ao lado [...]. Aí, não joga o barro em cima pra não quebrar. É um respeito muito grande que a gente tem por ela. E tudo começa pelo barreiro. Chega em casa, como a mana falou, prepara todo aquele barro.

A relação com a *Mãe do Barro* é um elemento ativo que atravessa e orienta o movimento das mulheres pelo barreiro. Essa relação coexiste em gestos, palavras e rituais que compõem a experiência coletiva; portanto, é uma linha de força que organiza a cartografia do trabalho com o barro, uma linha que não é linear nem fixa. O barreiro é o seu mundo vivido, reinterpretado pelas mulheres em corpo e intencionalidades, como sintetiza Dona Deuza:

A gente que vai tirar o barro não pode ir grávida, menstruada. Não pode tirar com ferro, só com pau, ferro de pau! É a ciência, o cuidado com as loiças. E é esse cuidado que a gente tem. Lá no barreiro, eu chamava: “Ei, minha vó! Me dê um barro aqui rápido pra nós!” Todo lugar tem o dono. Então eu pedia, chamava pra minha vó: “Me dê o barro?”

O corpo se relaciona diretamente com a matéria, é por isso que há restrições – como não ir grávida ou menstruada – e cuidados com o território e o barro, utilizando apenas o *ferro de pau* e as mãos, pois, caso contrário, “ele não vai prestar”. Contudo, penso que essas restrições e cuidados têm uma intencionalidade ética: promover o encontro respeitoso entre o corpo

humano e o mundo natural. Nada de perturbações, pois a *Mãe do Barro* está ali, presente, recordando e renovando a tradição no instante vivido.

Destaco ainda os relatos de Dona Marciana, que reafirma continuamente: “a Mãe do Barro é a natureza!” “Como assim ela é a natureza?”, perguntei a ela. Respondeu-me: “É aquele lugar...onde tem o barro.” A *Mãe do Barro* também é o território concreto. Ela é, ao mesmo tempo, natureza e território, carne e espírito, origem e continuidade. Certa vez, Myllena me disse: “Aqui tudo tem mãe. O rio tem mãe. A floresta tem mãe. Então, é claro que o barro tem mãe!” Parecia tão óbvio para ela. Se coloca diante do rio, da floresta e do barro com um mesmo sentido de existência; eles não são objetos exteriores e inertes, mas compartilham uma mesma trama de vida. Não são diferentes dela para não terem uma mãe.

A experiência criativa também se revela em outra intencionalidade: primeiro, pensa-se na necessidade da *Mãe do Barro*, amassa-se o barro enquanto os pensamentos fluem – quase tangíveis no olhar que, agora, interroga as mãos –, buscando entrar em concordância com as habilidades necessárias para tecer as formas daquele pedaço único de matéria. Depois, tem-se uma loucinha, que ainda é parte do acordo entre todas elas, uma confiança silenciosa de que “a loiça queime em paz”. A loucinha é colocada no fundo do buraco, num gesto que lembra o plantar de uma semente, como ilustrado na Figura 40. Ali, por fim, planta-se o futuro.

Figura 40: Loucinhas ofertadas à Mãe do Barro



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Perguntei à dona Marciana se, em sua infância, já conhecia a *Mãe do Barro*, e foi então que ela me contou que ouvia muitas histórias sobre ela de sua tia Alexandra:

Já ouvia falar dela. E as nossa tia contava dela quando a gente ia tirar barro. Ela me chamava: “Marciana, pra mim, a Mãe do Barro é uma cobrinha. É minha filha...porque quando a gente vai tirar barro, eu vejo uma cobrinha no buraco e eu sinto, Marciana, que a Mãe do Barro é uma cobrinha. E minha filha, outra coisa, a gente que vai tirar barro, a gente tem que tirar licença da Mãe do Barro. Vem aqui, pede a licença da Mãe do Barro, e quando tu terminar de fazer as tua peça, tira o teu barro, cada uma faz uma peça e põe dentro do buraco pra Mãe do Barro, pra gente fazer essa homenagem.” Aí, cada uma fazia. Até os homem ela botava pra fazer! A Mãe do Barro não é morta, a Mãe do Barro é viva. Ela tá por toda a natureza. Uma fazia cabeça de cachimbo, uma fazia o pote, e outra fazia um alguidar, uma caneca, uma xícara pra ela tomar o café. E a gente tem que dizer pro que ela vai usar. E só pode fazer do barro do Maruanum.

Penso que para estabelecer certa correspondência com o mundo visível do barreiro, a *Mãe do Barro* é apontada nas histórias da tia Alexandra como uma pequena cobra vermelha que fica no fundo do buraco, para lembrar que ela habita o barreiro. Essa ideia da pequena cobra não guarda uma relação direta com a outra figura para quem as louceiras fazem as oferendas. Mas, ambas são linguagem da coisa mesma, percebidas na forma como as mulheres se movem em torno dela e interagem com ela. As loucinhas ofertadas no barreiro não são apenas cópias de utensílios; elas tornam sensível o invisível.

Decidi procurar na literatura referências sobre a *Mãe do Barro* e encontrei duas indicações distintas. Por um lado, ela pode ser vista como um ser não humano assimilado de narrativas mitológicas indígenas da bacia amazônica, como discutido por Silvani (2012) e Silva (2019). Essa interpretação está em diálogo com a abordagem de Lévi-Strauss (1985) sobre as diversas origens da cerâmica ameríndia e sua conexão com as mulheres, mediada por mitos e rituais. Nesse contexto, encontramos uma figura semelhante: uma “senhora da argila”, guardiã das artes, das técnicas e das matérias-primas.

Ciumenta, a figura da ceramista, entre a real e a mitológica, é utilizada para uma nova incursão do pensamento de Lévi-Strauss. No entanto, o que chama a atenção no texto é a presença constante dos elementos atribuídos à cultura feminina em diversos relatos dos grupos ameríndios, como por exemplo: “o vaso de argila é uma mulher” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 32). Segundo Almeida (2010, p. 27), as cerâmicas possuíam como fio condutor a busca pela beleza e perfeição e, em muitos casos, lembravam “cabeças e ventres maternos, [...], a Grande Deusa.” Somente em algumas poucas comunidades, a cerâmica era feita por homens; portanto era uma atividade quase restrita às mulheres, sendo envolta em uma série de especificidades e rituais (LÉVI-STRAUSS, 1985).

A segunda indicação é apresentada por Costa e Santos (2020), que evidencia a *Mãe do Barro* como um elemento presente nos cultos afro-brasileiros, identificando-a com “Naná Buruku” ou “orixá/inkice”, figuras centrais na cosmologia das religiões afro-brasileiras. Esses elementos estão enraizados nas tradições Ketu, Jejê-nagô ou povo Yorubá, que explicam a origem do ser humano a partir da modelagem do barro. As autoras observam que, em diferentes regiões, as divindades foram nomeadas de maneiras diversas, como uma estratégia de ocultação do culto devido à intolerância religiosa enfrentada pelos seguidores das religiões de matriz africana.

Em uma conversa com Dona Joaquina, quis saber um pouco mais sobre a *Mãe do Barro*, pois, vejo que, embora cada uma das mulheres guarde semelhanças em sua descrição, ao mesmo tempo entrelaçam significações diversas conforme suas experiências e influências. Ela conta que ouvia as histórias dos antigos e que, para ela, é muito importante respeitar a *Mãe do Barro*, “fazer a loucinha dela, que é Nanã”. Perguntei: “Como veio esse entendimento de que ela é a Nanã?” Surpreendeu-me a resposta:

Olha, isso aí foi uma pesquisa de um professor [...]. Nós sabia que existia a dona do barro, mas nós não sabia o nome e foi ele que explicou pra nós. Porque a gente participa de muita reunião. Nós só perde assim, quando não tem carro pra ir. Mas quando tem nosso carro e der pra nós ir, eu vou daqui, convido as minhas nora. A minha colega que é a mãe dela e nós vai.

A fala de Dona Joaquina, repleta de indicações e enfoques importantes, oferece um rico ponto de partida para refletir sobre como os saberes tradicionais dialogam com interpretações contemporâneas mediadas por intervenções externas, como as de pesquisadores e/ou professores. O trecho ressalta tanto a profundidade do conhecer a *Mãe do barro* quanto a plasticidade desse saber, que é constantemente reelaborado pelas mulheres do grupo em diálogo com novos conhecimentos e contextos. É curioso esse entrelaçamento, pois nomear a *Mãe do Barro* não significou apagar a sua história conhecida naquele território; ela é a Nanã...do Maruanum, pois existe como uma presença incorporada na tessitura do trabalho, na relação com o ambiente e no respeito às forças que sustentam todo o processo de feitura das louças.

A reconstrução do sentido de Nanã, para que a *Mãe do Barro* não perdesse suas raízes na experiência cotidiana das mulheres quilombolas, nos mostra que a aceitação dos saberes externos não é passiva, tampouco fácil. Percebi nas mulheres mais velhas uma certa resistência em compreender a *Mãe do Barro* pelo nome. Essa resistência – uma nítida hesitação em suas expressões faciais – me deixou com dúvidas em relação ao real equilíbrio dessas informações

com suas próprias experiências e valores. Há tensões e sinergias nesse processo, a maior parte delas implícita e de caráter individual.

Notei a mesma expressão no rosto de Dona Joaquina quando usei o termo “arte” em nossa primeira oficina. Em uma conversa no dia seguinte, perguntei se ela já usava o termo “arte”. Surpreendeu-me a sua resposta: “Usei porque você disse!” Ao aprofundar a conversa, notei que sua fala revelava duas dissonâncias entre o termo “arte” e o mundo vivido das louceiras. A primeira delas é o entendimento de que o termo carrega uma carga elitista ou distante, pouco condizente com o contexto comunitário de sua prática. A segunda é que o termo não tem a mesma ressonância de outros utilizados por ela, como “dom”, que evoca uma habilidade quase sagrada, mas que só é nutrida na louceira que *se dedica*, e “tradição”, que insere a prática em um movimento de afirmação cultural.

Passei, então, a refletir sobre os vocábulos e conceitos que vinha utilizando em nossos encontros e oficinas, buscando reposicionar o debate em torno do termo “arte”. Entendi que, para elas, a palavra talvez carregasse significados externos e distantes da experiência concreta de sua prática. Para mim, tratava-se de um conceito que auxiliava na organização do fenômeno cultural e criativo, mas que descolava da ideia de uma Arte abstrata – grafada com letra maiúscula –, consolidada historicamente como categoria universal a partir do desenvolvimento da cultura e estética no século XIX (WILLIAMS, 2007). Essa “História da Arte” apropriou-se de adjetivos como “artístico”, “belas-artes” e “obras de arte”, cristalizando o campo em categorias rígidas, alheias à multiplicidade de redes de significados, influências e práticas vivas (CAUQUELIN, 2005).

A ênfase no gosto e no belo trouxe consigo, por sua vez, um olhar especializado sobre a arte e o artista – este, um indivíduo criativo cuja principal intenção seria a expressão do não utilitarismo como base formal das obras. Paradoxalmente, a maioria dessas obras é tratada como mercadoria, enquanto muitos artistas acabam classificados como uma categoria de artesãos ou trabalhadores especializados independentes, produtores de uma mercadoria frequentemente marginalizada (WILLIAMS, 2007). Há uma vasta e intrincada discussão – à qual não me aventuraria neste momento – acerca das teorias da arte ou “sistemas da arte” (CAUQUELIN, 2005). Todavia, encontro-me imersa em uma reflexão que tangencia esses debates, voltada para a experiência da arte que se afasta das noções de obras consagradas, museológicas ou excepcionalmente inovadoras, bem como das críticas direcionadas a essas concepções.

É importante esclarecer que a nossa percepção sobre a arte se fundamenta nas análises de Castro e Castro (2017), que propõem a arte como experiência e experimentação,

manifestando-se no cotidiano, nos objetos banais que, por meio das interações sociais, adquirem significados compartilhados. Tal concepção também se revela nas práticas culturais frequentemente desvalorizadas ou invisibilizadas pelas hierarquias tradicionais, que institucionalizam e dissociam a arte da vida. Para estabelecer uma referência do que pode ser compreendido como arte, primeiramente entendi que a vida cotidiana e sentida é central para o fazer artístico das louceiras, pois é com ela que as mulheres estão “comprometidas” artisticamente – nos termos de Dewey (2008).

Nesse campo comum da experiência social e coletiva, a intersubjetividade constitui o tecido relacional que conecta os sujeitos (MERLEAU-PONTY, 1999). Assim, o valor artístico não é apenas um ato individual, mas emerge de uma vivência compartilhada, onde os significados são continuamente negociados e ressignificados. Ao explorar a relação entre banalidade e intersubjetividade na arte, Castro e Castro (2017) situam o tema a partir das obras de Dewey (2008), Gombrich (1999), Huyghe (1998). Esses autores abordam a questão da banalidade e cotidianidade como dimensões ricas de significado, enfatizando que a banalidade não é a ausência de valor, mas um campo das experiências vividas que, embora ordinárias, são processuais e relacionais, dando origem a cada ato artístico.

Por meio de Maffesoli (1996), que amplia a leitura simmeliana, os mesmos autores ressaltam a socialidade e a “cultura dos sentimentos” como vínculo estético e ético, que permeia as práticas cotidianas, enxergando a arte como uma manifestação cultivada na experiência do *estar-junto*. O componente estético não se limita à apreciação formal e racionalista ou fruição de objetos artísticos institucionalizados, mas se expande para englobar as interações sensíveis e os afetos compartilhados que emergem no cotidiano. A estética, assim, se configura como uma dimensão essencial do *ethos* da vida social, sendo comunicada e compreendida por meio da reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre os meus gestos e as intenções que se tornam legíveis na conduta do outro (MERLEAU-PONTY, 1999).

Essa abordagem conecta a banalidade e estética a um senso profundo de pertencimento comunitário, revelando como os gestos comuns do dia a dia, longe de serem destituídos de valor, são carregados de simbolismos, afetos e interações intersubjetivas que atribuem densidade simbólica e significados criativos. Assim, as expressões artísticas se consolidam como um fenômeno relacional e social. No Quilombo do Maruanum, a arte surge diretamente das práticas diárias e representa uma resposta criativa do grupo de mulheres louceiras à interação com tudo aquilo que constitui o ambiente. A arte, portanto, é uma maneira de habitar

o território: ele oferece os materiais e as inspirações, e as mulheres, ao transformá-lo artisticamente, reafirmam suas identidades e seu pertencimento.

Diante disso, o que elas entendiam como arte? O que todos nós compreendíamos sobre como um território se manifesta artisticamente? Notei que um único termo poderia criar barreiras simbólicas na minha trajetória de entendimento. Tornei-me consciente de que precisava tomar decisões claras para não simplesmente interpretar aquele mundo, mas desafiá-lo, uma vez que os seus atos carregam uma dimensão intelectual em si. Decidi, então, perguntar diretamente a elas o que entendiam por arte e se consideravam suas práticas como artísticas. Dona Marciana respondeu:

Eu acho que a arte é um dom, porque desde quando a gente se entendeu a gente já achou esse dom. E é um dom que continua indo pra frente, de geração em geração. Sobrinha, neta, bisneta tudo trabalhando. E nós tamo trabalhando pra nossa cultura não acabar. A arte começa quando a gente pega o barro, amassa primeiro com o caripé, depois amassa bem aquela argila e coloca numa saca e vai amassando, até terminar aquele barro. Com um ou dois dias eu vou trabalhar nas minhas peças. E eu penso assim: “Vou fazer aquela arte daquela peça!” Então eu me peço com Deus e os santinho.

A arte está em movimento. Ela é o *fazer* que se desdobra em três dimensões fundamentais: o dom, o aprendizado e os valores espirituais. A arte carrega a forma de vivência de quem *se entendeu*, revelando o mundo tal como é vivido. O fazer artístico das louceiras é concreto, enraizado nas transformações contínuas do barro e no contato direto com a matéria, o território e a comunidade, onde os gestos dão forma tanto aos objetos quanto aos significados. A arte é o *fazer-sentir-pertencer*. Ela supera a identidade, criando formas de identificação e pertencimento. Quando se chega ao conteúdo da arte – não falo de essência, mas, de percepção – ela ultrapassa o “eu” e o “nós”; ela simplesmente é.

Como me explicou Dona Joaquina: “Tudo existe. Assim como a gente anda no nosso caminho, quem quer que seja anda também. Então, quem tem a vista fina vê; quem não tem, não vê. [...] Tudo existe. Tudo tem. Então, vamos se acostumar com a natureza, não é verdade?” A arte afirma a existência em toda a sua complexidade. É uma conexão entre o ser humano, a natureza e o invisível, reconhecendo que tudo – mesmo aquilo que não é percebido por todos – tem um lugar e um significado. Nas falas seguintes, ouço diversos termos para designar a arte: trabalho, inspiração, dedicação, paciência e tecer. Todos eles remetiam aos corpos em ação. É na repetição dos gestos e nas experiências compartilhadas que novos significados podem emergir. É, ainda, na prática diária que o fazer artístico se atualiza e se permite estar no mundo.

Compreendi que o que talvez incomodasse Dona Joaquina era ainda não acomodar o seu saber no termo “arte”; como se tivesse a tarefa de expandir essa ideia. Não era a sua intenção

traduzir o conceito de arte para mim, mas evidenciar que a arte é o caminho de trajetórias compartilhadas, onde cada ser trilha o seu percurso. Para ela, estava tudo bem que eu falasse sobre a “arte”; sua preocupação era que eu entendesse a arte naquele território: “Nós aprende e ensina mesmo”. Essa dinâmica faz parte de um mesmo gesto de interação, cuidado e transformação, sendo celebrada nas louças que me foram presenteadas, nos convites para os festejos da comunidade e nos versos improvisados que anunciam a minha presença.

3.1.2. Os versos da Pesquisa

Sou eu, sou eu, sou eu, Maria, sou eu. Onde eu canto é só eu, na terra de Macapá. É só eu, é sou eu. É só eu, Maria, é só eu. Se eu vim com a minha amiga, com a minha amiga Elloane. É só eu, Maria, é só eu, vem fazer nossa pesquisa aqui no barreiro. É só eu, é só eu, Maria, é só eu. Cadê a minha amiga Célia, que por ela, eu pergunto eu. Sou eu, sou eu, sou eu, Maria, sou eu. Se ela vem pro barreiro o pessoal da Unifap. Que vieram no barreiro, fazer nossa pesquisa. É só eu, é só eu, Maria, é só eu [...].

Esses versos que Dona Marciana *botou*¹⁸ no barreiro me pegaram de surpresa. Versos de celebração e acolhimento ao nosso encontro. Essa celebração é um convite para compreender a pesquisa como parte de um encontro humano e não de uma observação externa. A “pesquisa no barreiro” foi transformada em um evento artístico, uma resposta que reterritorializa a presença dos pesquisadores, os quais representam uma desterritorialização inicial ao introduzirem elementos externos que desestabilizam o território já conhecido por elas. Dona Marciana responde a essa desterritorialização ao reconfigurar o sentido do encontro. Ela resiste a qualquer menção de ruptura do barreiro ao transformar o ato de pesquisa em parte do movimento daquele ambiente, de modo que sua singularidade permaneça intacta.

O ato de pesquisa também é a experiência compartilhada, comunicada de forma imediata e direta, algo muito característico dos *ladrões* de Marabaixo, que inventam territórios artísticos ao *fazerem existir* o sensível e o poético nos encontros e desencontros da vida cotidiana. Esse gesto é político, pois cria territórios que não se curvam à apropriação e à homogeneização cultural, mantendo-se abertos à diferença e à multiplicidade como valores. Pensei: No esforço de Dona Marciana, vejo a criação de um mapa que nos conduz a um espaço onde as fronteiras se dissolvem, os gestos são simultâneos aos pensamentos e, esses conformam o todo perceptivo de nossa experiência. O saber se espalha e o território da arte se expande. Qual então, seria o meu esforço nesse contexto?

Obtive minha resposta durante nossa segunda oficina. Naquele momento, a naturalidade de minha presença foi a mais plena sensação que pude experimentar. No chão de terra batida,

¹⁸ Termo utilizado para se referir aos versos inventados pelas mulheres.

entre a varanda da casa de Dona Marciana e a casa de farinha, as mulheres colocaram uma mesa de madeira, onde dispunham seus materiais e ferramentas de tecer. Dona Marciana e Dona Zezé permaneceram sentadas o tempo todo, enquanto Dona Mariquinha, Dona Joaquina, Dona Carmosina e Edilene alternavam suas posições, ora em pé, ora sentadas. Dona Deuza, Castorina, Mundoca e Ocléia se acomodaram nas raízes das árvores, que formavam um banco natural. Com o auxílio de tijolos, caixas, baldes e uma panela, fizeram suas mesas de trabalho, como ilustra a Figura 41.

Figura 41: Registro do início da segunda oficina de cartografia



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Estavam todos entretidos, conversando e tecendo as loucinhas livremente. Confesso que, em dado momento, uma profunda preocupação tomou conta de mim: como me atreveria a interromper aquela dinâmica com as minhas perguntas ou orientações de tarefas? Decidi, então, absorver a sensibilidade do momento. A espontaneidade de seus comportamentos revelava que aquele era um encontro entre elas, à semelhança de quando se encontram para tirar o barro ou realizar algum processo da tessitura das louças. Até mesmo aquelas que há tempos não se viam, ou que estavam “de banda”¹⁹, não resistiam aos diálogos e risadas. Todas compartilhavam seu barro, suas ferramentas e suas ideias.

Surpreenderam-me as crianças Isabelly, Renan e Iam, que preferiram fazer as louças em pé. Então, sem hesitar, se acomodaram na bancada de um tanque de lavar, como mostra a Figura

¹⁹ O mesmo sentido de “estar de mal”: aborrecida ou chateada uma com a outra.

42. De lá, seguiam, apressados, por fazer suas loucinhas, enquanto lançavam olhares atentos a cada movimento das mulheres. Não sabia se estavam ali para aprender ou para competir e ver quem terminava primeiro (coisa de criança!).

Figura 42: Da esquerda para a direita, Renan, Isabelly e Iam. Mais adiante, algumas de suas loucinhas prontas



Fonte: Elaboração própria, 2024.

“Mas, mana o que é pra gente fazer? A gente tá fazendo aqui as louça, mas pode dizer”, me pergunta Dona Joaquina, enquanto todas concordam e olham em minha direção. Resolvi, então, mostrar as fotografias da pesquisa de Alicia Coirolo, realizada na década de 1990, sobre as “atividades e tradições” do grupo. Minha intenção era provocar uma resposta que emergisse das próprias mulheres e de suas vivências. Enquanto distribuía as fotografias, perguntei: “Vocês lembram ou sabem algo sobre a primeira pesquisa feita sobre vocês?” Repentinamente, as expressões mudaram. As conversas diminuíram até cessarem. Limpavam o máximo que puderam suas mãos para pegar as fotografias com uma curiosidade comovente e efusiva. Nunca tinham visto aquelas imagens antes.

Perguntei se reconheciam as mulheres das fotografias e ouvi diversos nomes: a vovó Alexandra, a tia Castorina, a Maria, mãe da Chiquinha e a Dona Dica. Mais do que simples registros visuais, aquelas imagens reativaram um fluxo narrativo, no qual as histórias ganharam nova vida, trazidas pelas vozes de quem as presenciou ou ouviu falar delas. Para essa geração de mulheres, a tia Alexandra, que viveu até os 110 anos, era o horizonte de sua jornada. Foi ela quem deixou o barreiro e seus ensinamentos. Como bem lembra Dona Mariquinha:

Ela sempre recomendava que, quando ela morresse, ela não ia proibir ninguém, não era pra proibir ninguém de tirar o barro lá. Mas também era pra ter o cuidado, manter as tradições como era. Ontem a gente foi pra lá. Aí, quando a gente termina de tirar o barro, tudo que a gente leva – caneca, copo descartável, saco – eu junto tudinho, porque eu sei, eu já escutei. Ruan cortou uns pau, aí terminamo, quando terminano, eu só vendo o jeito deles indo embora: “Ei! Bora voltar e juntar todo esses pau e botar lá na beira do mato, porque quando a gente chegou não viu nadinha aqui!”

Nesse processo, as mulheres não apenas rememoraram o passado, mas também o reimaginaram e reinterpretaram, envoltas em um contexto de riso, afeto e comunhão: “A única coisa que eu tenho dela é que eu era muito atentada, eu falava muita besteira com ela”, recorda Dona Joaquina sorrindo. Dona Marciana chama Dona Deuza: “Tu te lembra, Deuza, da luta que tivemos no barreiro? E nós enterremo o cachimbo dela uma vez; até hoje ela num achou o cachimbo!” Dona Deuza, entre risos, complementa: “Enterraram o cachimbo da véia!” Em seguida, Dona Deuza tece um cachimbo, como mostra a Figura 43.

Figura 43: Dona Deuza com a reprodução da fotografia de tia Alexandra, extraída da pesquisa de Alicia Coiroló (1990). À frente, o cachimbo tecido por ela em sua homenagem



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Nos últimos anos de sua vida, tia Alexandra ainda ia ao barreiro. Sentava-se ali, observava, cantava, opinava na tiração e contava muitas histórias, como quem compartilha tudo de si com o mundo. “Como a tia Marciana faz hoje!”, comenta Castorina. Mundoca também

recorda: “Botar verso ela com a tia Marciana, beem! Uma botava pra outra. Ela dizia pra tia Marciana: ‘Quando eu quis, tu não me quiseste. Abandonaste o meu querer. Agora, como tu me queres, é tarde, não pode ser!’” A musicalidade desses versos é conteúdo, forma e, acima de tudo, presença – o testemunho da capacidade humana de insuflar vida à memória.

Elas inventavam esses versos: “Quando a gente se entendeu já tinha a música do Marabaixo. É cantada a música e botado o verso. Às vezes, a gente vinha na canoa. Eu vinha naquela brincadeira. E sempre mandavam eu cantar as músicas do Marabaixo e colocar verso”, explica Dona Marciana. E, como quem não perde a oportunidade, logo emenda mais um verso:

O povo com Deus é muito. O muito sem Deus é nada. O povo com Deus é muito. O muito sem Deus é nada. Quem acredita em Deus, tá sempre na boa estrada. Quem acredita em Deus, tá sempre na boa estrada. Quando eu ia pro Maruanum, com meu amigo Tatá, se a pesca não deu boa, nós tem que se conformar, se a pesca não deu boa, nós tem que se conformar!

A arte de *botar verso* revela como o corpo, improvisação e cotidiano se entrelaçam para criar e vivenciar uma memória que se reativa pelas circunstâncias do encontro – seja na canoa, no barreiro, na pesquisa ou nas brincadeiras. É uma prática que manifesta a corporeidade da experiência. Esse diálogo entre memória e invenção mostra que a tradição daquele território não é uma reprodução mecânica do passado, mas um fluxo contínuo de criação que dialoga com a imprevisibilidade da vida. *Botar verso*, assim como *tecer louças*, não apenas responde ao mundo existente como prática cultural herdada, mas reconhece a potência de cada ato humano na criação de algo novo. Esses atos situam o corpo ao se *anunciarem* à consciência, e é assim que o corpo *habita* o espaço e o tempo (MERLEAU-PONTY, 1999).

Mostrei as mesmas fotografias às crianças, que não mediram esforços para inventar suas loucinhas inspiradas por elas. Em pé e sujos de barro, começaram a tecê-las com um fervor que só se suavizava nos gestos mais delicados. O entusiasmo era quase incontrolável, mas se esforçavam para manter o foco em seus pedaços de barro. Notei que as crianças não conversavam enquanto faziam as loucinhas, estavam verdadeiramente se dedicando. O silêncio não significava isolamento, mas um modo de aprendizagem partilhado, onde os gestos é que são *ouvidos*: as crianças observavam umas às outras e, ao mesmo tempo, lançavam olhares para as mulheres que teciam suas peças ao longe. Era uma experiência direta pela escuta dos movimentos do próprio corpo e pela presença do outro como referência.

Essa atividade, tributária à pesquisa de Alicia Coirolo (1990), evidencia que o papel do pesquisador é o de provocar um pensamento crítico que ultrapasse as fronteiras do imediato. Busca-se romper com categorias e representações fixas, engajando-se nos fluxos, nos rizomas

e nas intensidades da experiência. O tempo não é linear; as histórias que surgem conectam o passado e presente de maneira fluida, como no gesto de Dona Deuza ao tecer um cachimbo, recriando o objeto simbólico e trazendo o passado para o ato criativo do presente. De maneira semelhante, quando as crianças tecem as loucinhas, elas se posicionam no território artístico daquelas mulheres, permitindo que as vozes e os saberes enraizados nessa prática se espalhem, se reconectem e se ampliem por meio dos novos caminhos abertos por elas.

Confesso que minha intenção, ao longo desse processo, residia, sobretudo, em entender o que elas pensavam a meu respeito e sobre os impactos das pesquisas em suas vidas. Ao longo do tempo, ouvi muitos nomes: Fabrício, Cristiano, Ricardo, Célia, Juliana, entre outros. Nomes que não se limitavam a identificar pessoas, mas também carregavam consigo memórias compartilhadas. Elas diziam: “Ele bateu uma foto nossa”; “Eu tenho uma foto do Ricardo, ele veio pelo mato com a gente atrás do carepé e depois pra tirar o barro”; “O Fabrício passou dias na casa da Carmosina fazendo a pesquisa dele”; “O Cristiano vinha aqui com a gente, mas depois se mudou. Ele veio outro dia aqui me visitar”.

Relatos simples que carregam uma profundidade que vai além da recordação de encontros e entrevistas. Mas existem também aqueles que não têm nome, que são apenas os que “vêm com a gente aqui fazer pesquisa, pergunto as coisas, e a gente fala o que a gente sabe. Aí, vão embora. E a gente fica aqui. Não demora, aparece outro de novo [...]”, como explica Dona Carmosina. Essa outra dimensão da pesquisa mostra pesquisadores sem rosto, que entram nas comunidades com um objetivo claro, mas se tornam uma presença passageira, sem insuflar versos duradouros. No entanto, longe de guardar rancores, as mulheres continuam a ensinar “as pessoas que querem aprender”. Em suas palavras, Dona Carmosina revela que o movimento de ensinar não está condicionado à permanência do outro, mas ao fluxo próprio de seu saber.

Em dado momento, fui surpreendida por ela ao me desejar “uma boa pesquisa”. Convidou a mim e meu pai para a Festa de Santo André, organizada por ela na comunidade de Santa Luzia. Disse ainda que sabia que eu tinha prazos e que deveria me organizar de acordo com o tempo delas também, pois “são muitas mulheres e cheias de coisa pra fazer”. Mas, garantiu que, se eu avisasse sobre os próximos encontros, ela viria. “Vem ver minhas louças lá em casa!”, finalizou, antes de me abraçar. Fiquei emocionada, pois, ao longo do caminho, havia me perdido diversas vezes em minha pesquisa até que compreendi que ela não era apenas sobre “entender”, mas também sobre sentir e viver o movimento do saber.

Percebi, ainda, que a sensação de “estar perdida” não era desorientação, mas uma abertura ao mundo e ao outro – condição essencial para o verdadeiro encontro. Isso me fez

lembrar Manoel de Barros: “Passei anos me procurando por lugares nenhuns. Até que não me achei – e fui salvo”. Fui salva pela experiência de estar presente, na qual é preciso que, a cada momento, saibamos onde está nosso corpo, “sem precisar procurá-lo como procuramos um objeto removido durante nossa ausência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193). A compreensão não é um processo linear ou racional, mas algo que exige estar receptivo às multiplicidades. É por meio da escuta – que nos coloca em um diálogo profundo com o outro e o ambiente –, da participação, que posiciona não apenas metodologicamente, mas também afetivamente e eticamente –, e da co-criação reflexiva, que somos capazes de habitar o mundo de forma plena.

3.1.3. Os homens do barro

À luz dessas observações, convidei o senhor Osvaldo para compartilhar sua experiência na pesquisa. Ele, no entanto, mostrou-se desconcertado ao observar meu interesse por sua participação. Sua feição refletia a dúvida sobre o motivo de eu buscá-lo já que não estava habituado e esse tipo de contato direto. Ele comentou: “Tem umas foto antiga delas lá tirando o barro, às vezes eu tava lá, só que eu não aparecia...ficava lá do lado.” Embora as mulheres ponderem, de maneiras distintas, sobre as transformações da tiração do barro ao longo do tempo, elas reconhecem a importância de homens como Osvaldo nessa tarefa primordial.

Essa participação se revela essencial para garantir a continuidade do ofício das louceiras, especialmente, porque, hoje, são as mulheres mais velhas que se dirigem ao barro, mas, muitas já não dispõem da força física necessária. Para aprofundarmos essa questão, retornemos ao relato da experiência no barro: em meio à pressa, Ocléia decide fazer outra loucinha para a *Mãe do Barro* e entrega-a a Osvaldo. Resmungando, ele finca os pés no barro, posicionando-se de modo a equilibrar-se ali mesmo para iniciar o gesto de alisamento da loucinha: “Vou ajeitar essa daqui que num tá direito não!”. A Figura 44 apresenta dois recortes do vídeo que retratam o momento de improviso.

Figura 44: Osvaldo dentro do buraco ajeitando a loucinha de Ocléia



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Com as mãos trêmulas da cavação, o senhor Osvaldo se empenha na realização de movimentos mais cuidadosos até que a loucinha fique do seu agrado. Percebi naquele exato momento, que ele não estava ali apenas para realizar o trabalho para o qual foi chamado, existe uma participação ativa revelada em sua genuína curiosidade: “O que é isso hein?!”, pergunta enquanto Carmo entrega uma loucinha feita por Dona Marciana. “É um cachimbo!”, ouve-se ao fundo. “Ah tá!”, ele responde enquanto observa todas as faces da loucinha como se procurasse algum defeito ou buscasse entender alguma coisa dali. Satisfeito, o senhor Osvaldo coloca cada loucinha na parede do buraco, como mostra a Figura 45.

Figura 45: Osvaldo organiza as loucinhas na lateral do buraco



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Junto à Carmo, dentro do buraco, o senhor Osvaldo continua retirando o barro: “Tá bom já Osvaldo!”, diz Ocléia. “Mas esse aqui é que tá bom!”, se dirigindo às mulheres enquanto joga mais uma bola de barro em direção à borda do buraco. “Mas aqui tá tudo cheio!”, reclama Ocléia referindo-se às sacas já completadas com o barro. “Enche mais...e vaitimbora daqui!”, brinca o senhor Osvaldo fazendo todos caírem na gargalhada. Então, ele termina de tampar a lateral do buraco e sobe para a superfície resmungando: “Essas mulher se tivesse pra me enricar, já tinham me enricado!” Elas se divertem com os comentários. Verdadeiramente, parecem não se importar com o que poderia ser visto como uma interferência em seu trabalho. A Figura 46 mostra a dinâmica do grupo e a quantidade de barro ainda restante nas lonas plásticas.

Figura 46: O barro em abundância sendo embolado



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Na Figura 47, Dona Marciana acompanha, com o olhar atento e silencioso, a intensa movimentação do grupo que finaliza a tarefa de embolar o barro e tampar o buraco, nos momentos que antecedem o encerramento do trabalho e a saída do barreiro.

Figura 47: O grupo embolando o barro sob o olhar de Dona Marciana



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Dona Marciana permaneceu todo o tempo sentada, sem levantar sequer um instante, mesmo sob o sol escaldante que persistia até as 11h00 daquela manhã. As pessoas ao redor levavam água ou algum lanche a ela sempre que solicitado. “Não tem mais sombra perto porque a gente já tá indo cavar cada vez mais longe”, comentou, mas confia que, em breve, será possível cavar nos mesmos lugares, pois o barro vai “ter de novo, mas tem que esperar”. Dona Marciana relatou que ao longo dos anos, a *mudança do tempo* fez com que as idas ao barreiro se tornassem mais numerosas, já que diferentes grupos visitam o local sempre que a região está seca.

Essa adaptabilidade é uma característica fundamental de suas técnicas e da organização do trabalho, que evoluem em resposta às variações climáticas no ambiente natural. Lembro-me de uma conversa com Dona Deuza sobre os outros locais de extração do barro e como ela percebia as transformações no barreiro:

Lá no terreno dela (tia Alexandra), nós fumo cavar mais pra frente, nas bandas do lago. Pra onde a gente vê que dá pra tirar, porque lá no furim, onde era da véia Alexandra mesmo, nós já tomo tirando dentro do igarapé, que é melhor, porque já tá tudo cavado! Tudo, tudo revirado lá. E aonde a gente tira, ninguém pode tirar mais porque tá tudo caldeado. (...) Então, a gente faz cada vez mais pra frente. Eu acho que tem que dar muitos anos. Muitos anos mesmo pra voltar de novo a cavar no mesmo lugar. Pode até voltar, mas vai custar!

As palavras de Dona Deuza traduzem uma percepção do tempo como algo que se vive e se sente em relação ao ciclo da natureza e à regeneração da terra. Elas compreendem a finitude dos recursos e o impacto humano sobre eles. A escolha de não cavar mais no mesmo lugar está também relacionada ao barro *revirado*, misturado à terra preta, raízes e rochas, que o tornam impuro. O movimento de *fazer cada vez mais pra frente* evidencia a busca das mulheres para criar trajetórias para o barreiro. Existe não apenas uma necessidade material, mas a plasticidade do habitar dessas mulheres revela sua agência em transformar o ambiente, desafiando os limites impostos pela escassez (física ou simbólica).

Retomando o relato da experiência no barreiro, observo que, embora haja uma abundância de barro visível, já não é possível retirá-lo, pois, além de todas as sacas estarem cheias, o cansaço da tarefa tomou conta de todos. Após colocar todas as loucinhas no buraco, os homens começam a fechá-lo, colocando a terra preta de volta. Os homens então começam a carregar uma saca por vez até onde as rabetas estão atracadas, para distribuir o peso nelas. A caminhada é dificultosa sob o sol forte; eles devem se equilibrar pelo terreno com o peso extra sobre os ombros, numa coreografia que mescla resistência com habilidade, conforme ilustra a Figura 48.

Figura 48: Os homens atravessam o barreiro com as sacas de barro nas costas até às rabetas



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Vejo o senhor Osvaldo se sentar ao pé de uma árvore, o corpo curvado pelo esforço, mas firme em sua postura. Pergunto se ele quer água, e ele responde, com uma feição cansada, porém resoluta: “Vou continuar. Preciso só descansar um pouco!” Suas poucas palavras carregavam a obstinação de quem se comprometeu com a conclusão da tarefa. Ao longo de quase cinco horas, as expressões corporais do senhor Osvaldo revelavam o extenuante, mas necessário, esforço físico empregado na cavação, retirada e carregamento do barro. O semblante compenetrado e fatigado se transfigurava em um sorriso gaiato²⁰ sempre que alguém o chamava na conversa ou quando decidia tirar graça das louceiras. Foi em um desses momentos de descontração que presenciei o seguinte diálogo entre ele e Carmo, o que aguçou ainda mais a minha curiosidade:

Carmo: Eu fiz uma panela que aguentava cinco quilos de feijão e nunca quebrou e um alguidar que dava dois cacho de bacaba grandão.

Elloane: Égua, tu faz louça?! Não sabia dessa história não.

Osvaldo: Ele aprendeu comigo! O profissional sou eu!

Então, eles começam a conversar sobre a queima das peças, trocando impressões sobre o processo e sobre como *aprenderam* ao longo do tempo. Comentavam a forma como viam as mulheres executando o trabalho, em uma conversa leve, mas detalhada, que desvelava suas experiências e o envolvimento próximo com as atividades. Intrigada, decidi me aprofundar no

²⁰ Termo que expressa a qualidade de ser brincalhão, alegre, divertido, ou ainda, enxerido.

diálogo e perguntei a Carmo sobre a história da panela e do alguidar. Ele, entre risos, respondeu com simplicidade: “Era brincadeira mesmo! Pra tirar o barro rápido. [...] Eu ajudo muito a minha mãe: a tirar, a carregar. Isso eu faço, agora tentar fazer nunca tentei!”

Carmo descreve como, desde criança, acompanhava sua mãe ao barreiro e participava de forma adaptada às suas capacidades, carregando pequenas bolas de barro. Essa adaptação respeitava não apenas a sua idade, mas também o ritmo próprio do aprendizado, que, posteriormente, se estendeu para responsabilidades mais complexas, como cavar e carregar o barro. Em meio às minhas indagações, ele relata:

Na tiração do barro, a mamãe me levava desde moleque, uns dez anos. Eu ia com ela, só que eu chegava lá, só fazia carregar pra beira. E era pequeno porque era na folha de sororoca que elas embolava. Era pequena as bola. Elas fazia as bola pequena pra gente, aí a gente ia carregando. Aí, conforme o tempo, a gente vai crescendo, e quando eu já dei conta de começar a cavar, eu já comecei a cavar pra elas. Aí, eu ia pra cavar, carregar. [...] Eu ia também com ela lá pro Pirativa, com a comadre Dica dela. Eu sempre acompanhei pra buscar carepé. Elas queimavam lá. Quando esfriava à tarde, a gente vinha de lá com o carepé. Quando num era isso, a gente trazia com casca mesmo.

Elloane: Tu era o único filho que participava de tudo? Como tu aprendia?

Carmo: Que eu me lembre, sim. Era mais eu que participava. Eu via como elas fazia. Na época, tinha mais, ia mais gente também, maior de que eu. Tinha o Cosme, que ia com a mãe dele. Ele era filho da comadre dela. Eu aprendi com elas. Eu via elas cavando aquilo redondo assim. Aí, quando chegava no barro próprio, apropriado, a gente ia vendo. Agora eu sei. Quando ela num vai que eu vou com os outros, eu já sei qual é o barro: o que presta pra fazer as loiça. Ano passado, quando elas não foram – que ela tava doente – nós fomos, só eu com a Clesiana, a Vaniza, a Castorina, o Osvaldo, e a Ocléia. Quando ela vê que o barro dela não vai dar, aí ela manda eu ir lá. Aí eu vou com os outros e tiro pra ela. Ela arruma carro pra ir lá buscar.

Hoje, aos 49 anos, José Carmo Dias da Costa segue trabalhando como agricultor e cuidando da casa de sua mãe em Santa Luzia. Na infância, também aprendeu a trabalhar na casa de forno (casa de farinha) fora do horário escolar: “Era pra torrar farinha! Quando a gente já dava conta de ir, eles levavam. Uns sete, oito anos, a gente ia pra casa de forno. Aquilo que a gente podia fazer, eles mandavam a gente fazer conforme ia crescendo e ia dando conta.” Carmo já enxergava essas tarefas como trabalho e decidiu continuar, enquanto seus irmãos se mudaram para Macapá. Sua decisão de permanecer em Santa Luzia e de manter viva as práticas familiares aprendidas na infância evidencia que a continuidade de uma prática cultural não é apenas herdada, mas também vivida e conscientemente escolhida no presente.

Um ponto a ser ressaltado é o profundo respeito que Carmo expressa pelas louceiras. Mesmo sem *saber fazer* as louças, ele absorve aspectos essenciais do processo ao vivenciar diretamente as tarefas e ao acompanhá-las. Como relata:

A gente segue o que elas falam. A gente respeita a tradição delas. A gente aprende. A gente num sabe fazer, mas a gente aprende. Quando alguém perguntar pra gente, a gente já sabe como é que faz, como é que queima, como é que passa a jutaicica. Tudo isso já fiz com a minha mãe. Eu tirava as peça do fogo, passava jutaicica, parto lenha pra ela. Um pouquinho de cada coisa eu aprendi. Só não aprendi foi fazer! [...] Eu acho importante os homens dar apoio pra mulher, porque é um serviço braçal. Se a mulher não for forte mesmo, não se garante. No tempo delas, elas eram fortes, se garantiam mesmo no trabalho. Mas se não for acostumada, não tiram.

Elloane: Tu pensas que vai ajudar a tua mãe na tiração até quando?

Carmo: Até quando a minha mãe puder fazer, que elas precisar de mim eu vou tirar o barro pra ela! E tem a Rosa também.

A fala de Carmo revela que a força dos homens não substitui o saber das mulheres, mas a ele se soma, compondo uma dinâmica de cooperação que assegura a sustentabilidade do ofício e ressalta seu caráter coletivo e adaptativo. Carmo, que dedicou sua vida a apoiar a mãe, já reconhece que sua irmã, Rosa, também precisará de sua ajuda. Seu compromisso em continuar oferecendo suporte reafirma uma ética de cuidado que transcende a simples divisão de tarefas, expressando uma compreensão sensível sobre os fluxos do trabalho, o papel central das mulheres e como as condições materiais e sociais o posicionaram como um colaborador essencial em suas práticas ao longo do tempo.

Outro ponto de sua fala é que Carmo buscou adquirir conhecimento suficiente sobre cada aspecto do processo de confecção para poder compartilhá-lo, mesmo sem executar diretamente a prática. Ele não precisa dominar completamente a feitura das louças para se posicionar; em vez disso, habita e percorre o território dessas práticas, absorvendo fragmentos de saber e desempenhando papéis complementares. Trata-se de um movimento de aprender *com* e *por meio* de as louceiras, no qual o aprendizado não ocorre por acumulação, mas para conectar-se com elas: ele aprende, transmite e se transforma simultaneamente.

Observei esse movimento de aprendizado também nas falas do senhor Osvaldo, que antes de chegar ao Maruanum ainda jovem, não conhecia a história das louceiras, tampouco sabia que sua tia era uma delas. Com o tempo, passou a compartilhar da mesma curiosidade e preocupação que Carmo demonstrava em relação às mulheres. No entanto, sua trajetória de experiência seguiu outro caminho, criando conexões que ampliaram o território das práticas comunitárias. Essa trajetória ilustra como a tradição pode expandir seu alcance, incorporando novas pessoas, lugares e formas de participação. Na Figura 49, o senhor Osvaldo, sentado na varanda de sua casa na comunidade do Torrão do Maruanum, posa para uma fotografia durante uma de nossas conversas.

Figura 49: Osvaldo posa para uma fotografia na varanda de sua casa



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Osvaldo Corrêa das Chagas, de 56 anos, é marido de Castorina e diz que sua história é muito longa, repleta de andanças pela região. Ele nasceu na comunidade de Pirativa, mudou-se para o município de Santana, onde viveu por um bom tempo, depois foi passear no Maruanum e decidiu ficar. Começou a trabalhar na roça junto aos familiares de sua tia, mãe de Mundoca, a quem observava *indo e vindo* do barreiro. Como ele relata:

Nem sabia que essa minha tia, na época, fazia. Eu vi que ela fazia quando eu cheguei aqui. Aí, quando ela ia tirar lenha, eu digo: “Não, essa véia tá indo sozinha fazer esse serviço. Eu vou acompanhar ela!” Eu tirava lenha com ela, eu ajudava na queimação. Precisava ver quando espocava...Aí ela dizia que era eu! Que era o meu olho que fazia a peça espocar. Aí foi e foi...Pronto, ela acostumou e já não fazia mais sem eu tá no lado. Aí disse que meu olho não era mais venenoso.

O aprendizado de Osvaldo reforça a ideia de que o ato criativo é mais do que a aquisição de habilidades práticas; ele envolve um engajamento com o outro (a sua tia) e com a materialidade (a lenha, o barro, a louça espocada). Ele e sua tia perceberam que seu corpo estava integrado à prática, a ponto de influenciar o processo criativo. Aos poucos, ambas as percepções se transformaram, tanto sobre si mesmos quanto sobre o fazer, no qual ele se tornou parte

essencial do trabalho. Certo dia, pensou: “Vou vê como é que funciona esse negócio desse barro”, disse ele. O diálogo segue:

Osvaldo: Por que assim, quando elas vinham de lá, elas chegavam de lá era só barro, tudo suja de barro. Aí achei engraçado, disse: ‘Um dia vou experimentar. Eu vou ver como é!’ Mas era só mulher, era mulher falando besteira pra um lado, mulher falando isso e isso. Mas, aí, eu peguei o gosto e até hoje eu gosto de ir com elas.

Elloane: Ah...então ninguém chamou o senhor? Foi curiosidade sua?

Osvaldo: Isso! Só mesmo pra saber. Aí, chegando lá, eu fiquei olhando: “Não, mas eu entendo desse negócio. Eu entendo!” Aí eu disse: “Me dê aqui!” Esse serviço eu achava pesado. “Me dê aqui, que disso eu entendo. Eu sei tirar!” Na época, nem era esse negócio de saco plástico, a gente botava o barro era na folha da sororoca. A gente ia lá pra dentro do mato tirar sororoca e ia fazendo aquelas bola de barro e embolava na folha. Era mais difícil, porque às vezes a folha rasgava, aí tinha que ajeitar tudo de novo. Era mais difícil, aí pronto eu fui pegando o gosto, aí toda vez que elas iam, todo ano que elas iam, eu ia junto com elas! Pra mim, é um lazer aquilo ali. É cansativo, mas é divertido tá no meio. Um conta uma história pra um lado, outra conta pro outro.

A curiosidade do senhor Osvaldo não é puramente intelectual, mas também profundamente sensorial, enraizada em seu corpo que observa, toca e experimenta o mundo. Ao se juntar às mulheres no barreiro, mesmo que o contexto inicial fosse marcado por diferenças (como o gênero), ele passa de observador para participante ativo. Quer entender o que está acontecendo de dentro; ele quer sujar-se de barro também. Sua fala – “Me dê aqui, que disso eu entendo. Eu sei tirar!” – evidencia uma conexão pré-reflexiva com a prática, como se seu corpo já soubesse como agir. Notei ainda como ele se percebe em relação às mulheres: ele responde aos corpos, gestos e ritmos delas. São trabalhadeiras como ele, que falam, riem e se movimentam pela terra. Certa vez, perguntei se elas lhe ensinaram a fazer o que ele faz, e o diálogo seguiu:

Osvaldo: Não, eu fui fazendo. Quando cheguei lá, no primeiro dia que fui com elas, fiquei lá observando: um monte de mulher cavando lá: “Não é difícil não, eu acho que entendo.” Mas eu não sabia do barro. Pra mim, todo barro era barro. Eu só começava a cavar, aí elas: “Não, não! Joga esse fora que esse não é o barro!” Aí, depois de umas três vezes na tiração...pronto...toda vez que ela iam, eu ia. Quando atravessei pra cá (torrão do maruanum), até hoje num parei ainda, e acho que nem vou parar.

Elloane: Nunca pensou em parar?

Osvaldo: Não, porque eu penso assim: “Se eu parar, não tem quem ajudar ela né?” Elas, aliás, porque é só eu e o Carmo. Eu acho que essa geração que já tá aí hoje, elas não se garante fazer. As véia de antes se garantia; essas uma eu não sei. A gente nunca ainda parou: “Não, vamo deixar elas irem só, pra ver se elas vão se garantir.” Não sei se elas vão se garantir, mas eu acho que não. Dona Marciana tá daquele jeito, não se garante mais. Quando chega lá, uma tá com dor nas cadeira, outra tá com dor na perna. Nunca fui sozinho...só eu, só

eu mesmo, não fui. Já fui acompanhado sem a Castorina. Quando a Castorina num vai, às vezes, ela tá em Macapá. Aí, as outras vêm de lá pra tirar, aí eu vou. Sempre com elas!

Oswaldo observa, sente e participa do movimento coletivo das mulheres, desenvolvendo gradualmente uma sensibilidade tátil para diferenciar o barro certo. A ideia de que “todo barro era barro” é substituída pelas qualidades específicas do material, um aprendizado que só se concretiza no corpo a corpo com as mulheres e naquele lugar. Em adição, sua persistência em continuar acompanhando as mulheres ao longo do tempo reflete a vontade do corpo como um ponto de sustentação para a cultura. Sua fala “não vou parar” se refere não apenas ao esforço físico contínuo, mas a sua escolha de estar no mundo e, em movimento, de uma forma específica: engajado na prática das Louceiras do Maruanum.

O compromisso de Oswaldo e Carmo trazem à tona questões sobre os desafios da continuidade da tiração do barro em um contexto marcado por mudanças sociais, econômicas e geracionais. Eles expressam dúvidas sobre a capacidade das gerações mais jovens de “se garantir” na continuidade dessa prática. Essa incerteza reflete não apenas a capacidade física dos envolvidos, mas a curiosidade que movimenta. A tiração do barro é uma expressão da criatividade coletiva que não pode depender exclusivamente da persistência individual dos homens e mulheres descritos nesta pesquisa. É necessário um esforço comunitário, o equilíbrio do contexto sensorial e cultural que permita que essa tradição subsista.

Não devemos também direcionar críticas às escolhas dos mais jovens em busca de formação educacional e outros tipos de trabalho fora do território quilombola. As escolhas individuais muitas vezes refletem não uma rejeição às tradições, mas uma busca legítima por melhores condições de vida. Vejo como os mais velhos sofrem com problemas de saúde e não tem acesso facilitado à exames básicos ou esperam longos meses para realizar uma cirurgia ou fisioterapia. O corpo é vulnerável e os mais velhos trabalham incansavelmente há muitos anos, o seu esgotamento físico revela os limites da transmissão intergeracional baseada apenas na persistência dos corpos em atividade.

Um outro ponto que notei é que as netas e netos das louceiras são muitos mais receptivos ao aprendizado juntos às avós do que suas filhas ou filhos. Nesse contexto, enquanto as filhas e filhos talvez se sintam mais pressionados pelas demandas práticas da vida adulta ou pelos próprios desejos de outras condições de vida, ou mesmo possam ter conformado uma percepção da prática como um trabalho árduo e pouco valorizado frente às dinâmicas sociais e econômicas externas, os netos vivenciam o aprendizado com menos urgência e com mais espaço para que a curiosidade floresça, o que facilita a transmissão da experiência. Isabelly, Iam e Renan, por

exemplo, netos de Dona Joaquina, já pedem para acompanhá-la ao barreiro e já embolam o barro, buscando assumir mais tarefas.

Esse vínculo cria um espaço seguro e acolhedor, onde a prática cultural é transmitida de forma orgânica. As crianças vivenciam o processo com um olhar de encantamento e experimentação, aspectos fundamentais para a sua compreensão da tradição. Assim, o aprendizado dos atos criativos não precisa seguir um modelo rígido e linear, em que cada geração assume o mesmo papel que a anterior. A continuidade cultural pode ser possível por meio de outros arranjos familiares e sociais. Nesse contexto, a paciência e o vínculo emocional entre avós e netos fertilizam um terreno onde o aprendizado flui de maneira leve e significativa.

Com isso em mente, voltemos ao relato do barreiro para, em seguida, mergulharmos nas particularidades da tessitura das louças, momento em que os desafios do processo criativo se mostram ainda mais evidentes. No total, cerca de trinta sacas de barro foram enchidas, um montante a ser dividido entre Dona Marciana, Castorina e Ocléia. As mulheres costumam recolher mais barro do que necessitam, seja para atender ao pedido de alguma louceira que confiou nelas essa tarefa, seja para repartir em casa com filhas e netos. Dona Joaquina lembra que as louceiras antigas não se preocupavam tanto com grandes quantidades de barro, pois elas faziam apenas para atender pequenas encomendas da comunidade para uso:

Antes, era só as mulher que ia pro barreiro, porque não era tanto barro como é agora. Hoje, nós tem que tirar o barro e tem que durar o ano todo pra gente fazer as louça. Antes, a gente fazia só pra casa. Aí, tinha uma pessoa que vinha: “Faz um casal de alguidar?” Aí: “Tá bom. Tira o carepé que eu faço!” Era assim que funcionava. Hoje não, a gente dá tudo, aí tem que vender!

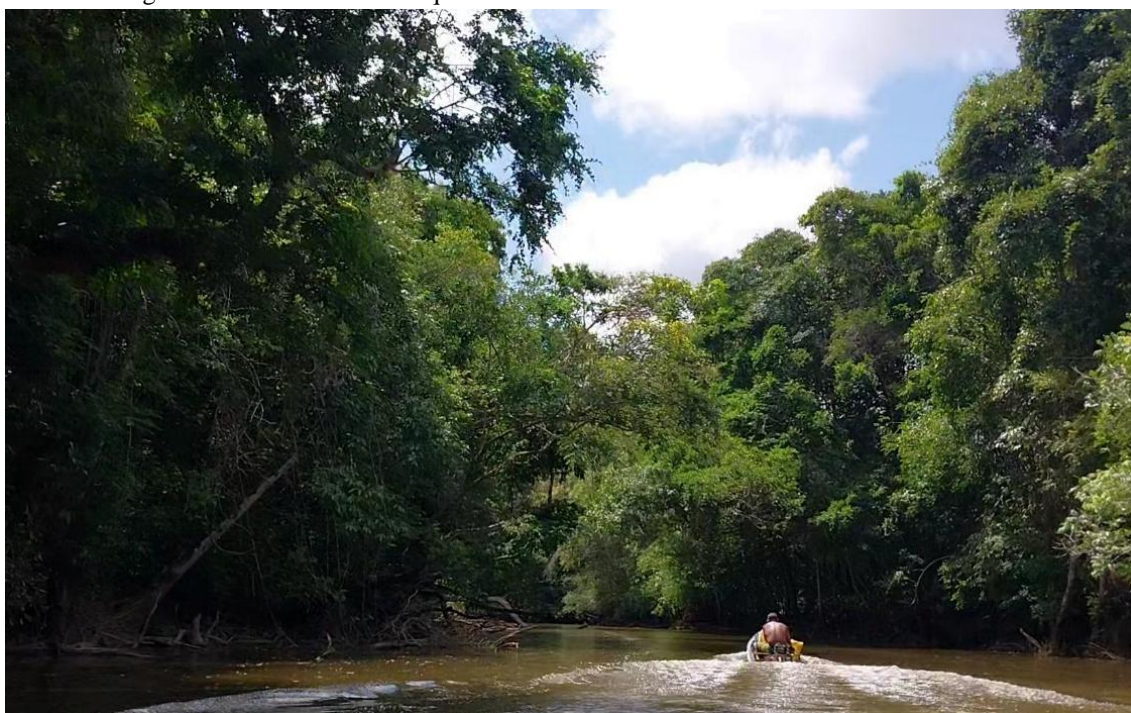
O relato de Dona Joaquina revela como a feitura das peças estava profundamente conectada ao ciclo da necessidade e do compartilhamento, onde o barro era retirado conforme a demanda e os pedidos eram atendidos dentro de uma lógica de troca e reciprocidade. Com o tempo, essa prática foi modificada por novas condições materiais e sociais. O barro, antes buscado em pequenas quantidades para atender a comunidade, agora precisa ser extraído em volume suficiente para garantir a produção anual, evidenciando uma mudança na relação entre o ofício das louceiras e a economia. Essa dinâmica atual é um novo desafio para a capacidade de organização das louceiras que ainda se sustenta em laços comunitários.

Em certa ocasião, perguntei se elas conseguiam tirar barro suficiente para a produção anual de louças. Castorina respondeu que tem barro “do ano retrasado ainda. [...] Do mesmo jeito, não endurece, não estraga! Fica guardado enquanto a gente vai fazendo.” A prática de extrair uma quantidade suficiente de barro e armazená-la para uso futuro é uma estratégia eficaz

das mulheres. Além disso, a colaboração entre elas é muito forte, pois se ajudam no barreiro para assegurar que cada uma tenha barro suficiente.

De volta ao barreiro, Carmo começa a organizar as sacas de barro na rabeta de Dona Marciana, enquanto Aguinaldo e Osvaldo dispõem, com cuidado, as sacas de Ocléia e Castorina em suas respectivas embarcações. Todos embarcam nas rabetas, e retornamos à casa de Dona Marciana para almoçarmos juntos. O caminho de volta não se assemelhava em nada ao início daquela manhã: o sol já se iluminava por toda a parte. As águas, mais barrentas com a maré baixa, deixavam à mostra margens desnudas que, como mãos estendidas, revelavam suas veias de raízes entrelaçadas. As árvores, por sua vez, pareciam esparramar-se na direção do rio, como se ensaiassem um mergulho prestes a se concretizar, como retrata a Figura 50.

Figura 50: Recorte do vídeo que retrata o caminho de volta à casa de Dona Marciana



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Retornar é como recuperar as forças que se esvaíram na tiração do barro, mas em outro ser. É também um ato de reencontro – um momento de confrontar as ideias, expectativas e imagens que, outrora, permeavam o meu pensamento sobre a experiência de *caminhar*. À semelhança do esforço que eles empreendiam para tirar a terra preta, as raízes e rochas, encontrando o barro, senti-me também limpando o ruído mental que tornava meu pensamento impuro. Retornar, então, não é apenas voltar para um ponto de origem, mas perceber que ele sequer existe. Dessa vez, fui sentada *de ida*, também não havia o ímpeto da chegada. De nenhuma forma tive vontade de chegar em algum lugar; o caminho, em si, era pleno de sentido.

4. A LOUÇA E O TERRITÓRIO: A ARTE DE UMA MESMA TESSITURA

Neste capítulo, nos debruçamos sobre as experiências nas casinhas de tecer, ou, como algumas costumam chamar, “ateliês”. Esses espaços vão além de oficinas do fazer; são territórios onde forças criativas se organizam, experimentam e se conectam. Funcionam como um plano de consistência – nos termos de Deleuze e Guattari (2000; 2007), isto é, um campo de imanência onde matérias, afetos e subjetividades se encontram. Não há uma separação rígida entre sujeito e objeto, entre matéria e intenção, entre ferramentas e gestos. Em vez disso, tudo se dá em uma composição dinâmica, na qual as matérias – o barro, o caripé, a jutaicaica – e os gestos do tecer emergem em um devir contínuo, afetando e sendo afetados.

Esse devir contínuo se inscreve na cosmopoética do tecer, que abre caminhos para mover o pensamento de maneiras diferentes, criando modos de vida e revelando valores. Quando uma mulher tece uma louça, o faz à medida que seu desejo se conecta à textura macia do barro, às ferramentas herdadas das louceiras antigas, à boa paciência das mãos que também embalam filhos e sustentam a casa, ao manejo sutil das emoções no desmanchar de uma peça para refazê-la, e ao “serviço pesado”, tão próximo dos trabalhos árduos da roça e da agricultura. A louça não é apenas resposta a uma necessidade; ela produz realidade.

No entanto, as necessidades materiais também são satisfeitas, pois a realidade dessas mulheres, no plano social e econômico, é atravessada por forças que se combinam, colidem, transformam e se reinventam. São as intensidades que possibilitam a criação e a experimentação, fazendo emergir novas forças que as libertam dos modelos fixos dessas demandas econômicas ou utilitárias. Assim, o real se reconfigura, brechas se abrem no cotidiano e surgem novos valores e sensibilidades. O barro, ao ser tecido, tece também aquela que o trabalha e o território do qual faz parte. Esse campo de intensidades, encontros e variações é onde o desejo se inscreve como potência, não como falta, e onde o fazer é pensamento criativo, memória e resistência.

Diante do exposto, o objetivo deste capítulo é cartografar o arranjo da casinha de tecer, não apenas em sua dimensão física, mas como espaço vivido – um prolongamento do corpo e dos gestos da louceira. A casinha reflete uma harmonia funcional que surge do processo criativo, onde cada elemento – barro, mesa, bancos, ferramentas – desempenha um papel específico. Não se trata de simples objetos, mas de componentes de uma configuração sensorial que dá suporte ao fazer artístico. Nesse espaço, o gesto de tecer o barro não apenas produz objetos: ele constrói mundos, desenha relações e inscreve memórias na superfície da matéria.

Preciso esclarecer alguns aspectos sobre a escrita deste capítulo, pois ela pode provocar novas inquietações nos leitores. Meu texto percorre várias casinhas de tecer ao mesmo tempo, pois minha vivência com elas aconteceu em diferentes momentos e ritmos. Assim, deixei que o fluxo do processo criativo guiasse a escrita, sem restringi-la à descrição dos gestos de uma única mulher, mas o que compartilhei com todas elas. Começo na casinha de tecer de Mundoca, depois me vejo observando Dona Carmosina tecendo um *pavio*, e logo sou levada pela lembrança de Dona Marciana me ensinando desde o início uma loiça. Em seguida, reencontro todas elas, interagindo em nossas oficinas. São fragmentos dispersos que reuni, de um só golpe. Nas palavras de Merleau-Ponty (1999, p.71): “Experiências concordantes, mas separadas e repartidas em vários pontos do tempo e em várias temporalidades.”

Nessa trama de experiências, não diluo a singularidade do processo criativo de cada mulher, mas busco seu ponto de encontro no vasto território artístico. Quanto à forma da escrita, pode-se notar que uso alternadamente as palavras “louças”, “loiças”, “loicinhas” e “loiceras”. Isso se deve ao fato de que, ao escrever, recordava as conversas com elas e registrava as palavras como as ouvia pronunciar. O mesmo ocorre com as fotografias. Algumas imagens tremidas podem chamar a atenção, mas não resultam apenas da falta de habilidade com a câmera. Não peço que parem, que façam poses ou ajustem seus gestos para o registro. As fotos saem assim: fragmentos espontâneos para que eu não atrapalhe o serviço delas.

Para o leitor mais objetivo, o processo de feitura das louças de barro costuma ser descrito em uma ordem rigorosa: primeiro, a retirada do barro; em seguida sua limpeza e preparação; depois a tessitura da louça, o burnimento, a secagem e, por fim, a queima (COIROLO, 1991; FERREIRA, 2016; COSTA, 2020). Mas, neste texto, não sigo essa sequência estabelecida, porque meu aprendizado se deu na vivência cotidiana. Ao chegar à casa de Dona Marciana, via louças em diferentes estágios. Dona Deuza me mostrou como tecia um copo antes mesmo de apresentar o barro: primeiro os gestos para que eu visse. Mundoca revelou o brilho de suas louças antes de falar sobre a pedra que usa para burnir.

Não aprendi nada seguindo uma ordem fixa – e muitos poderiam dizer que aprendi às avessas (e com razão!). Aprendi quando cada coisa fez sentido para mim. Aprendi primeiro que era preciso tirar licença da Mãe do Barro para que as peças queimassem em paz e não espocassem. Mas o que é quando a louça espoca? Aprendi o que era espocar antes mesmo de aprender a tirar o barro. Por isso, escrevo mais sobre o criar do que sobre o fazer – mas não entendo o criar como uma abstração, nem quero reduzir este texto à um conceito distante. O criar é o solo onde se cultivam os gestos; o criar é a mentalidade da louceira.

4.1. Preparando o barro para dar o ponto certo

As casinhas de tecer o barro são espaços destinados ao preparo e modelagem do material, geralmente localizado no quintal de suas casas ou na cozinha, ou como no caso de Dona Carmosina, na varanda. Cada mulher organiza o espaço de maneira única, refletindo a maneira como seus corpos interagem com os materiais e ferramentas à disposição. O barro pode ser colocado em lugares diferentes, como em uma máquina de lavar em desuso, em antigos baldes de mantimentos, em algum canto desocupado da casa ou do quintal. Mas sempre nas sacolas plásticas em que foram outrora embolados, pois elas dizem que assim ele continua conservado, não resseca e dura por longos períodos.

O preparo do barro envolve a remoção de todas as impurezas remanescentes da extração – fragmentos de rocha, terra preta, raízes e plantas. Em seguida, adiciona-se a ele um elemento de extrema importância: as cinzas do caripé (*Licania Scabra*), também conhecido como caripé ou carepé.²¹ A extração do caripé, historicamente, realizada de forma coletiva – assim como a extração do barro –, tem se tornado um desafio crescente. A escassez da casca e de sua árvore na região exige a cooperação entre as louceiras e a comunidade para identificar os locais de coleta, que é feita somente quando a árvore já está caída no chão (FERREIRA, 2016).

Os mutirões, que antes garantiam a obtenção do material, vêm se tornando cada vez mais raros. Dona Deuza recorda: “[...] antes, nós saía também pra tirar carepé e barro. Tinha carepé aqui! Nós ia lá pra trás dessas capoeira tirar. E agora mana, a coisa mais difícil é a gente tirar; só comprado agora de outras vilas.” A dificuldade de acesso ao caripé impacta diretamente a organização produtiva das mulheres, que agora precisam comprá-lo, pagando, em média, sessenta reais por saca. Dependendo do tamanho das louças que pretendem fazer, a quantidade adquirida nem sempre é suficiente.

Ao serem questionadas sobre a escassez do caripé em seu território, as louceiras atribuem o problema ao avanço das roças e à transformação do uso da terra. Como explica Dona Carmosina: “Antes, não tinha essa divisão de terra. No Santa Luzia tinha mata e todo mundo fazia roça, cada um fazia sua roça. Depois, que cada um resolveu ficar com seu pedaço de terra, aí a gente já não podia entrar no terreno do outro pra tirar.” Em suas palavras, Dona Carmosina evidencia como a fragmentação dos territórios comunitários impõem restrições ao acesso aos recursos naturais e impacta a autonomia das louceiras.

A necessidade de comprar um insumo que anteriormente era coletado coletivamente demonstra o que Almeida e Souza (2009) identificam como a desestruturação dos modos de

²¹ A pronúncia de cada mulher apresenta variações consideráveis.

organização comunitária tradicional frente às lógicas impostas pela mercantilização da terra e dos recursos naturais. Essa mudança impõem um novo desafio às louceiras, que passam a enfrentar custos financeiros antes inexistentes para continuar com a feitura das louças. Em certa ocasião, Dona Deuza se queixa: “Ah...se eu tivesse carepé! Pelas encomendas que eu tenho de alguidar. Mas, olha! Eu faço pra ganhar o dinheiro e faço pra dentro de casa. Inclusive tô pra fazer um pote e um botijão pra mim, que tá faltando muita energia aqui.” A queixa de Dona Deuza evidencia como a escassez do insumo afeta tanto a geração de renda quanto a vida cotidiana ao impedir a feitura da louça para atender as suas necessidades também.

Usualmente, as louceiras adquirem as sacas com as cascas brutas de caripé e, em suas casas, decidem como queimá-las: de uma só vez ou apenas quando forem produzir uma grande quantidade de louças. De toda forma, queimam e peneiram o material, armazenando suas cinzas em baldes ou alguidares sobre suas mesas de trabalho. A Figura 51 apresenta dois registros do caripé: à esquerda, a casca bruta; ao lado, o material já queimado e peneirado.

Figura 51: Os registros do caripé em dois momentos distintos



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Em sua mesa de trabalho, pouco a pouco, as louceiras começam a misturar as cinzas do caripé ao barro, junto com a água, até verem a pasta se formar – homogênea, sem impurezas e no ponto certo para a tessitura das louças. As louceiras, nesse contexto, não apenas observam ou manipulam os materiais, mas se envolvem sensorialmente no processo, sentindo a textura da mistura, avaliando seu estado por meio do tato e da visão, e ajustando sua composição com base em uma percepção direta e intuitiva.

4.2. A Casinha das Memórias Vívidas

Em uma de minhas visitas à Mundoca, ouço uma sugestão: “Tira a foto daqui da janela, que é onde eu fico fazendo as loicinha.” O ponto de vista dela não é uma escolha técnica; é um convite para adentrar sua perspectiva corporal e vivida, um convite para compartilhar a experiência fenomenológica do tecer. A Figura 52 ilustra a minha perspectiva de sua casinha, que não é a de quem tece a louça, mas de quem busca capturar os elementos que compõem o espaço de subjetivação de quem o faz.

Figura 52: Uma perspectiva da casinha de tecer de Mundoca



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Não vi nada mais bonito do que as loicinhas de Mundoca naquele lugar. Banhadas de jutaica *da boa*, elas espelhavam, em seus interiores, os vários tons sem contornos do ambiente ao redor, como minúsculas pinturas impressionistas. A casinha de tecer não é uma construção arquitetônica. Não há portas, janelas ou telhado que a definam como uma estrutura física de casa. E, ainda assim, ela possui fundações profundas, que se encontram na mentalidade da louceira que a sustenta. A casinha de tecer de Mundoca existe, antes de tudo, como uma extensão de seu pensamento. Não se delimita por formas rígidas; ela se projeta nos materiais e nas ferramentas de trabalho. Está onde a tessitura das louças acontece. Cada movimento das mãos de Mundoca desenha os contornos invisíveis dessa casinha.

Construímos uma casinha de tecer, à beira-rio, na varanda da casa de Dona Marciana, em Santa Luzia. Eu me alegrava sempre que cada uma delas chegava, a pé, após uma boa caminhada ou atracava com sua rabeta ali próximo. Cada uma trazia consigo um pedaço da casinha: um punhado de histórias, o barro do terreno do Zezinho que tem cor mais escura, as fotografias preferidas de seus álbuns, as ferramentas que mais usam, os netinhos que não largam de Dona Joaquina, e a tessitura em conjunto que introduz a leveza e descontração no processo criativo, o qual exige muita paciência e dedicação, como elas mesmas enfatizam.

Ali, pela primeira vez, vi que a cor do barro não importava tanto. Castorina trouxe o barro branco e amarelo entremeados, Dona Deuza levava um barro mais alaranjado que tinha tirado no furim do Torrão do Maruanum, Dona Joaquina tinha um mais escuro que testou tirando no furim do Monte das Oliveiras. Dona Marciana estava com seu barro branco do ano anterior, do terreno da tia Alexandra. A questão estava na quantidade do caripé que não é exata, alguns levam mais que outros, se colocar de menos não fica firme, mas se colocar demais, o barro fica rígido e suscetível à quebra. Tem que dar o ponto certo.

Como sintetiza Mundoca: “Tem que ir amassando o barro e ir vendo como fica.” O que importa mesmo é o comportamento do barro, se é possível dialogar com ele, para que ele queira ser tecido. Esse é o *barro que presta pras louças*. A Figura 53 mostra Dona Carmosina e Dona Marciana tecendo duas loicinhas, onde notamos as diferenças de tons do barro.

Figura 53: Dona Carmosina em pé, e, à sua frente, Dona Marciana, sentada.



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Aproveitamos o mesmo momento para falar, especificamente, dos gestos de Dona Carmosina, que vai rolando o barro para frente e para trás, formando um rolete, o qual elas chamam de *pavio*. Esses roletes ou rolos são então dispostos um sobre o outro, seguindo as dimensões de uma base circular – o *prato*, como costumam chamar – até alcançarem a altura necessária para o tipo de louça desejada. Na Figura 54, Dona Carmosina faz um pavio de pouco mais de 3cm de diâmetro para *subir* sua loucinha a partir da base.

Figura 54: À esquerda do registro, Dona Carmosina faz um pavio



Fonte: Elaboração própria, 2024

É importante mencionar que o “roletado” é descrito como uma técnica utilizada pelos grupos indígenas de toda a bacia amazônica na fabricação de cerâmica, assim como o uso da cinza do caripé como antiplástico (COIROLO, 1991). Segundo a explicação prática e intuitiva de Dona Marciana: “O pavio é pra suspender a peça. Pra fazer a parede da loiça. O fogão eu faço com seis pavio; fogão grandão eu faço com oito pavio. [...] Quanto mais o pavio é grosso, mais a peça fica alta.” Em uma ocasião, Dona Marciana me convidou para a sua casinha de tecer, no quintal de sua casa, em Macapá, onde me mostrou a feitura do prato e do pavio da louça desde o início:

Faz o prato do tamanho que quiser a loiça. Tem que tirar o vento que fica no barro. Aí tem essa ciência, do suspiro. Olha eu fiz esses pratos do fogão, mas eu furei tudinho com a faca assim. Eu furo tudinho assim. Tem que furar por causa do vento. Eu furo tudinho assim.

Para Dona Marciana, o vento (bolhas de ar) representa um elemento a ser manejado, uma força que requer atos técnicos específicos – como furar o barro – para que a peça não estufe durante o processo de feitura. Ela explica que isso influencia na hora da queima da peça, pois é um dos motivos para ela espocar. A Figura 55 captura três momentos distintos em que Dona Marciana trabalha no prato de um fogareiro.

Figura 55: Da esquerda para a direita, Dona Marciana tece a base circular da loiça e, em seguida, faz os furos com o auxílio de uma faca. No último registro, a base já está completamente furada.



Fonte: Elaboração própria, 2014

Em seguida, Dona Marciana pega um pedaço de barro, avaliando intuitivamente o tamanho necessário para aquela base. Com a palma de suas mãos, de forma precisa e rítmica, começa a amassar e rolar o barro para frente e para trás, aplicando uma pressão uniforme com as pontas dos dedos para que o pavio não esbandalhe. Durante o processo, ela alcança uma tigela com água, que fica bem à sua frente na mesa de trabalho e, assim, alterna o movimento com a umidificação do barro, como ilustrado nos momentos capturados na Figura 56.

Figura 56: Os registros mostram Dona Marciana fazendo os pavios de uma loiça



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Conforme o pavio ganha comprimento, Dona Marciana ajusta o ritmo de seus gestos, tornando-os mais lentos e cuidadosos. Nesse momento, sua atenção se divide entre a peça e o pavio em formação, num processo constante de avaliação e precisão visual. A Figura 57 mostra Dona Marciana finalizando o comprimento do pavio, enquanto me orienta: “Vai pro outro lado pra filmar colocando na peça.”

Figura 57: Dona Marciana finalizando o pavio de um fogão



Fonte: Elaboração própria, 2024

Dona Marciana então começa a grudar o pavio na base da peça. Para isso, utiliza as pontas dos dedos, pressionando o pavio contra a base, garantindo que o contato seja uniforme e estável. A Figura 58 ilustra dois momentos em que Dona Marciana fixa o pavio na base.

Figura 58: Dona Marciana fixa o primeiro pavio na base circular da loiça



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Simultaneamente, Dona Marciana gira o suporte de madeira – no qual fixou a louça – em sentido anti-horário, criando uma sincronia entre o movimento das mãos e a rotação da peça. Para que o pavio se ajuste perfeitamente à base, formando uma estrutura contínua e sem falhas, ela utiliza as pontas dos dedos para colá-lo com cuidado, pressionando delicadamente o material e certificando-se de que o pavio não se desmanche, nem haja frestas ou espaços entre ele e a base. Esse trabalho minucioso é essencial para a solidez da peça, como mostra a Figura 59.

Figura 59: Dona Marciana ajustando o pavio na base da louça



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Em um determinado momento, Dona Marciana encontra um pedaço de rocha que passou despercebido durante o preparo do barro. “Tem vez que acontece”, ela explica com naturalidade, evidenciando como imprevistos fazem parte do processo. Sem hesitar, ela pega uma faca para remover a impureza. Em seguida, alcança um pedacinho de barro na bancada, cuidadosamente preenche o buraco deixado pela rocha e alisa a superfície com o dedo, restaurando a uniformidade da peça. Ao finalizar o ajuste, Dona Marciana faz questão de me mostrar o pedaço de rocha que encontrou, dizendo: “Pra num dizer que tô mentindo”, enquanto ri e continua trabalhando.

Com as mãos sujas de barro e ainda cheia de serviço, ela frequentemente faz pequenas interrupções desse tipo, garantindo que eu não perca nenhum detalhe do processo. Cada gesto, cada explicação é um convite para que eu veja e participe ativamente de seu trabalho,

compartilhando não só seus atos técnicos, mas também sua dedicação e alegria. A Figura 60 capturou cenas do momento descrito.

Figura 60: À esquerda, Dona Marciana usa uma faca para remover a impureza do barro; em seguida, preenche o buraco com um pouco de barro e alisa-o



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Ao retornar à tarefa, Dona Marciana começa a empilhar cada um dos pavios, repetindo os gestos com precisão para que eles grudem uns aos outros. A cada movimento, ela continua ajustando a posição da peça, usando a palma da mão para aparar a louça e garantir que as paredes não desabem. Esse gesto de apoio é fundamental, pois cada pavio fixo requer um cuidado constante, em que suas mãos se tornam, mais uma vez, o suporte ativo para que as paredes da loiça continuem subindo de forma uniforme e estável, conforme ilustra a Figura 61.

Figura 61: Dona Marciana fixando o sexto pavio na peça



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Esse processo, que à primeira vista pode parecer simples, é uma demonstração da interação contínua entre o corpo e o material, pois as mulheres não usam moldes para nenhuma das peças. Durante a conversa, Dona Marciana comenta que, em algumas ocasiões, em oficinas e feiras de exposição, sugeriram o uso de moldes, a pesagem da quantidade de barro e caripé utilizados, assim como o uso de fornos modernos para a queima. No entanto, essas ideias nunca foram acatadas pelas loiceiras, principalmente as mais velhas. Com firmeza, Dona Marciana enfatiza que os moldes e todos esses cálculos a desagradam bastante, pois tornam o seu trabalho mais difícil: “Eles pensam que o que nós faz não dá serviço. Mas, já dá muito serviço sim!”

Quando termina de fixar todos os pavios, Dona Marciana começa a empurrá-los em direção ao interior, ajustando cada um para que não se esparramem demais para fora e fiquem o mais eretos possível. Esse cuidado garante que a estrutura permaneça no lugar para as próximas etapas do trabalho. Depois, coloca a loiça para secar, deixando-a em um cantinho da casinha, ao ar livre, até que fique firme o suficiente para ser alisada sem o risco de desmanchar. A Figura 62 mostra Dona Marciana nos últimos ajustes da peça antes de colocá-la para secar.

Figura 62: À esquerda, Dona Marciana ajusta os pavios da loiça. À direita, a peça já pronta para secar



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Após colocar a loiça para secar, Dona Marciana diz que não há um tempo exato para o barro firmar, pois depende das condições climáticas. Por isso, as loiceiras costumam tecer várias peças no mesmo dia. Naquele momento, ela chama Myllena: “Ela tava fazendo a loicinha dela antes de tu chegar”, comenta Dona Marciana, apontando para uma panelinha pela metade sobre a mesa. Quando Myllena atende ao chamado da avó, senta-se ao seu lado para continuar tecendo sua loucinha. Assim, lado a lado, avó e bisneta trabalham juntas: “Agora vou fazer uma panelinha, pra ela ver e ir fazendo a dela também”, explica Dona Marciana enquanto pega um pedaço de barro para começar a tecer uma nova peça. A Figura 63 captura esse momento de concentração e transmissão do saber.

Figura 63: Dona Marciana e Myllena na casinha de tecer



Fonte: Elaboração própria, 2024.

A casinha de Dona Marciana possui uma mesa especialmente ajustada à altura de seu banquinho de madeira, permitindo que ela faça suas louças sentada. Os demais banquinhos de madeira, espalhados pelo ambiente, parecem ser extensões naturais dessa mesa. Alguns servem de apoio para as peças em andamento, enquanto outros acomodam tampas de panela que estão secando, com tijolos ou rochas por cima, para que não *empenem*. Mantendo uma postura ereta e as mãos firmes durante toda a tessitura das peças, Dona Marciana controla cada gesto com precisão. Ela faz pausas constantes para tomar café ou água, mas só interrompe o processo completamente ao finalizar seu trabalho, momento em que toma banho e aproveita para merendar. Geralmente, ela prefere tecer as peças no início da manhã ou no meio da tarde, aproveitando a tranquilidade desses períodos.

Ao lado de Myllena, o silêncio predomina. A troca de palavras entre as duas é mínima, sendo rompido apenas pelas orientações de Dona Marciana: “Vai vendo”, “olha a peça”, “molha mais o barro”, “tem que ser mais grosso, deste jeito”. Percebo que Dona Marciana evita interferir diretamente na concentração da menina, preferindo corrigir apenas ao final de cada movimento. Há, em seus gestos e palavras, uma confiança implícita: ela acredita que Myllena vai dar conta, que o aprendizado virá no ritmo natural de sua prática. Com o corpo curvado e as pernas inquietas, Myllena parece dançar com a sua loucinha, pois cada movimento seu é uma coreografia completa: gira junto com a peça.

Essa dinâmica entre avó e neta reflete a noção de Merleau-Ponty (1999) sobre o aprendizado como um processo corporal e perceptivo. Myllena não apenas observa os gestos de Dona Marciana, mas os incorpora pouco a pouco, ajustando-se ao material e ao ritmo de trabalho. O silêncio entre as duas, longe de ser vazio, é preenchido pelo diálogo dos corpos e dos sentidos, onde cada gesto é conduzido reciprocamente. Dona Marciana, ao corrigir Myllena apenas no final, demonstra que o aprendizado das louças de barro é uma experiência que envolve tentativa, erro e repetição, permitindo que o corpo aprenda por si mesmo. Esse ato de confiança reforça a ideia de que o saber está nos gestos, nas mãos que dialogam com o barro, e não apenas nas palavras que tentam explicá-lo.

Myllena não é a única criança que começou a fazer louças de barro; os netos de Dona Joaquina, Dona Mariquinha e Dona Carmosina também já brincam com o barro. Tive a oportunidade de conhecer os netos de Dona Joaquina, mencionados nos capítulos anteriores. Aqui, porém, destaco Iam, que, enquanto conversamos tece uma bonequinha marabaixeira²² com suas pequenas mãos ágeis. Ele me conta, com a suavidade de sua voz: “Eu via a vovó e a Isa fazendo. Então, ia lá pedir pra Isa me ensinar e eu gostei!” Enquanto conversa, observo como Iam trabalha com sua inquietude infantil: afoito, agitado, mas sem perder a organização nos gestos. Ele parece canalizar toda a sua vivacidade para o barro; fiquei tonta só de acompanhar.

A destreza de Iam é surpreendente. Mesmo todo sujo de barro, inclusive no rosto e nos cabelos, espalhando água ao redor e disputando espaço na bancada com Isabelly e Renan, ele parece não se importar. Ele se entrega por completo àquele momento, com o corpo imerso no ritmo do seu fazer. Não sei se Iam pensa sobre o barro ou, exatamente, sobre sua loucinha; mas, sem dúvida, ele sente o barro. Cada gesto é uma resposta às texturas que ele percebe, à maleabilidade que suas mãos reconhecem, ao convite silencioso que o material lhe faz para criar. Como nos lembra Merleau-Ponty (1999, p. 269): “Não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele.”

Iam vive o drama do barro: ele sente suas resistências, suas imperfeições e suas possibilidades, e responde a tudo isso com gestos profundamente incorporados. Esses gestos irrefletidos, são espontâneos e livres, ainda não atravessados pelas preocupações que frequentemente acompanham as louceiras, como pressões de mercado e as demandas específicas das encomendas que recebem. A relação de Iam com o material não é mediada por

²² Como chamam as mulheres que dançam o Marabaixo.

regras rígidas; o barro é um parceiro no processo criativo. A Figura 64 apresenta dois registros de Iam e os gestos delicados e precisos de suas mãozinhas, que contrastam com sua efusiva disposição enquanto tece a bonequinha marabaixeira, debruçado sobre a bancada.

Figura 64: Iam no momento em que tece a blusa da boneca marabaixeira



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Renan, então, me puxa para ver o passarinho que acabara de tecer, enquanto Isabelly me chama para ver sua bonequinha e outra panelinha. Havia muita beleza naquelas crianças. Era como se elas nos lembrassem que o significado de algo não está unicamente na construção cognitiva ou no mundo cultural, mas em um sentimento, em uma vivência sensível que se inscreve no corpo e no mundo. O significado não é uma camada que encobre ou revela algo “interior” ou algum tipo de conteúdo orgânico. Pelo contrário, acredito que os significados sejam micro-histórias que não encobrem o mundo, mas o abrem, como sugere Ingold (1993).

Ao me reaproximar das mulheres que teciam as suas louças ali próximas às crianças, observo Dona Joaquina pedindo a opinião dos seus netos sobre a loucinha que estava tecendo. Isabelly responde que está “mais ou menos”. O desapontamento no rosto de Dona Joaquina é instantâneo, ainda que saiba que Isabelly está fazendo graça. Contudo, assim como acontece com as outras louceiras, ouvir que a louça não está bonita as deixam baqueadas. Ocléia, por exemplo, comenta que, quando alguém diz que a louça “tá feia” enquanto ela tece, isso a faz desmanchar a peça quase que imediatamente. Mundoca, por outro lado, revela uma paciência diferenciada: “Deixa, tu não entende, quando eu terminar de fazer eu vou te amostrar”, responde ela com confiança.

Esse momento nos mostra como o sentido da louça não está apenas no que ela é como objeto acabado, mas no que ela se torna ao longo do processo, os gestos que insistem em refazer

ou continuar. Como Deleuze e Guattari (2000; 2007) destacam, a arte é também um ato de afirmação diante das forças que tentam desestabilizá-la. Mundoca confia na potência do processo, na capacidade do barro de revelar sua beleza no tempo certo, no gesto certo. Mesmo quando Isabelly faz graça ou Ocléia se frustra, o fazer continua, e é nesse continuar que o mundo é aberto. Na Figura 65 Dona Joaquina posa para uma fotografia junto a alguns de seus netos, que, como ela brinca, a fazem “sair escondida pro barreiro senão todos querem ir junto.”

Figura 65: Dona Joaquina com seus netos em sua casinha de tecer



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Na Figura 66 estão todos na casinha de tecer de Dona Joaquina, localizada na comunidade de São João. Ela comenta que só falta colocar um piso e uma rede para descansar enquanto faz as suas peças. Então, me confidencia: “Eu falo pros outros que se eles vierem aqui, vão ver um monte de coisa nova que eles fazem.” Refere-se, especialmente, ao restante do grupo de louceiras, que não acompanha tão de perto o que acontece na feitura de louças em São João. Durante nossa mais recente oficina, presenciei a surpresa e o entusiasmo de algumas dessas mulheres ao verem as crianças tecendo suas loucinhas. Depois, elas compartilhavam histórias dos seus próprios netos, sobrinhas, vizinhos que também se envolvem ou já se envolveram nesse fazer artístico.

O espanto das mulheres, ao verem as crianças tecendo, não é apenas admiração, mas um reconhecimento de que o aprendizado e a tradição não são lineares, mas circulares e infinitos, sempre carregados de novas histórias, sentimentos e descobertas. Acredito ainda, que elas

perceberam esse movimento de forma intuitiva, pois muitas delas fazem essas “experimentações” – como costumam chamar –, seja ao usar ferramentas e utensílios diferentes dos que as antigas usavam, ao testar novas curvaturas, encaixes de tampas ou mesmo na própria experimentação do barro, como mencionado diversas vezes no texto.

Em uma ocasião, Dona Marciana se referiu a Ocléia como “a experiente!” “Porquê?” – pergunto. “Vem na cabeça dela contar o que é pra ela fazer.” “Quem?” – insisto. “Os caboquinho dela!” – ela completa, provocando uma gargalhada geral. Dona Marciana se refere a algo que vai além do conhecimento aprendido com as loiceiras antigas, apontando para um saber espiritual, intuitivo ou emocional. Esse momento revela que a feitura das louças, embora ancorada na tradição, é também atravessada por um fluxo criativo que escapa à racionalidade. Trata-se de um diálogo contínuo entre o material, o corpo e algo que parece vir “de dentro”. No entanto, esse “de dentro” não é algo puramente interior ou escondido, mas uma abertura do corpo à sensibilidade, em constante devir.

O fazer artístico não é apenas a repetição de formas passadas, mas um território de experimentação contínua, onde materiais, gestos e ideias se conectam de maneiras inéditas e imprevisíveis. Nesse contexto, os termos “experiente”, “experimento”, “experimentação” tornam-se recorrentes quando as loiceiras falam das invenções que fogem das louças habitualmente feitas pelas antigas. Ocléia, chamada de “a experiente”, é reconhecida como aquela que mais gosta de inventar formas para as louças, sem se afastar da tradição. Não há ruptura, mas uma experimentação da tradição, que não é uma estrutura fixa, mas um espaço onde habitam toda sorte de formas que, longe dos contornos geométricos dos objetos, falam aos sentidos e ao corpo. O corpo, por sua vez, é tanto o lugar onde as intensidades e sensações se manifestam quanto o meio pelo qual elas encontram expressão (MERLEAU-PONTY, 1999).

É curioso que Ocléia reitera que não se sente fisicamente bem se não faz a peça que sonhou. Para ela, não expressar ou não experimentar parece gerar um mal-estar, uma “agonia”. Quase como se a criação – a feitura da louça – fosse uma maneira de organizar a experiência interna. Ao longo de minha vivência junto ao grupo, observei muitas experimentações, tanto das crianças quanto das mulheres, que ampliam o repertório criativo coletivo. Essas práticas nos mostram que a cartografia da arte, como proposta por Deleuze e Guattari (2000; 2007), não se trata de mapear o já conhecido, mas de abrir caminhos para a experimentação, encontrando, no barro e nos gestos, um território sempre em reinvenção.

4.2.1. Os gestos que se ampliam nas ferramentas e utensílios

A ideia da experimentação atravessa diversos momentos no processo criativo das louceiras, sendo o mais notável o uso das ferramentas e utensílios, que reflete a inventividade e diversidade de cada mulher. Retornando ao relato na casinha de tecer de Dona Marciana, ela alcança uma loucinha que parecia já firme o suficiente para alisar com a cuiapé ou cuiapel²³ – um pequeno pedaço retangular com bordas arredondadas, feito pelas mulheres a partir da casca da cuia, fruto da árvore popularmente conhecida como cuieira, encontrada em abundância na região. Na Figura 66 estão dois registros de Dona Marciana alisando uma loicinha por dentro e por fora com o auxílio da cuiapel.

Figura 66: Dona Marciana alisa uma loicinha



Fonte: Elaboração própria, 2024

Aqui, devemos fazer duas observações importantes. A primeira é que o alisamento não é uma etapa isolada, mas faz parte de todo o processo de tessitura das louças até a secagem. Essa prática é essencial para nivelar as superfícies, retirar impurezas e eliminar o excesso de barro. A segunda observação é sobre a variedade da cuiapel que as mulheres utilizam. Essa ferramenta apresenta diferentes tamanhos que são cuidadosamente escolhidos conforme a finalidade do gesto aplicado na louça. Ademais, é interessante notar que muitas louceiras utilizam ainda uma versão da cuiapel confeccionada em plástico, recortada em formatos similares aos tradicionais.

²³ A pronúncia de cada mulher apresenta variações consideráveis.

Segundo Dona Carmosina, a cuiapel de plástico “não se acaba logo”, respondendo às demandas de durabilidade e praticidade de seu cotidiano. A substituição do material original pela versão de plástico não altera a sua funcionalidade, mas se soma às tradicionais, ampliando o repertório de ferramentas para o seu fazer e potencializando os gestos em novas direções. Na Figura 67 Dona Carmosina exibe a cuiapel de plástico junto às demais ferramentas, todas dispostas em uma panela com água sobre sua mesa de trabalho.

Figura 67: Dona Carmosina mostra a cuiapel de plástico; logo abaixo, estão as originais



Fonte: Elaboração própria, 2024.

O tempo dedicado ao alisamento é significativo, pois é nesse momento que a louceira acerta os beijos da louça e refina a forma, cuidando para não afinar demais as paredes ou a base da loucinha, enquanto busca deixá-las o mais lisas possível, sem ranhuras ou irregularidades. Esse processo envolve uma avaliação minuciosa das proporções da peça: alças, cantos, beijos e a abertura são ajustados conforme as necessidades específicas de cada louça. Além da cuiapel, outras ferramentas, como a faca e a colher, também são utilizadas.

Durante uma de nossas oficinas, Dona Zezé demonstrava insatisfação com a louça que tecia, pois não conseguia endireitá-la enquanto alisava. “Deixa disso, que eu ajeito pra senhora rapidinho”, diz Dona Joaquina, pegando uma faca para ajudá-la. Ela observa ainda que o barro está com muito caripé, o que o torna mais resistente aos movimentos. O momento chama a atenção de todos, que param para observar a interação bem-humorada:

Dona Joaquina: Vou te dar um cascudo!

Dona Mariquinha: Ô Maria, quem é a mais velha?

Dona Zezé: Sou eu...é confiança dela. Confiança de moleca confiada!

Dona Joaquina: Só um cascudo não faz mal. Mas, olha como já tá ficando. É só ir acertando assim com a faca que tem jeito.

Dona Joaquina dedica um bom tempo acertando com a faca o beijo da louça. Enquanto isso, Dona Zezé, incapaz de se conter, intervém com as mãos, somando seus gestos aos da amiga. Não há um limite rígido entre quem faz e quem ajuda; a tessitura emerge como um processo compartilhado, acompanhada por improvisos e adaptações às circunstâncias. O momento em que Dona Zezé entrega sua louça às mãos de Dona Joaquina não é apenas um ato de delegar, mas uma expressão bem-humorada de confiança – um encontro entre sensibilidades. A Figura 68 captura o momento em que Dona Joaquina endireita os beijos da louça de Dona Zezé. Apesar de ralhar com a amiga, Dona Zezé sorri, agradecida por tudo aquilo. Acredito que todos ali estavam agradecidos, reconhecendo em um breve silêncio, o valor do trabalho mútuo e do suporte que se manifesta em cada gesto.

Figura 68: Dona Joaquina ajeitando a louça de Dona Zezé



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Antes de esbandalharem qualquer peça, as louceiras costumam ajeitá-la de todas as maneiras possíveis. Umedecem o barro para liberar seus movimentos, *atoram* superfícies quando a consistência exige maior firmeza ou *rapam* com precisão após o descanso. Ferramentas variadas entram em cena: a cuiapel, facas pequenas ou maiores, colheres e os

próprios dedos, numa coreografia improvisada, mas entendida como parte do processo. Castorina, por exemplo, recorre a uma folha de laranjeira, embora outras, como Dona Mariquinha, tenham encontrado limites: “Eu já tentei, mas é demais fina! Não consegui com a folha”, comenta. Persistem na incessante tarefa de ajeitação – um pensamento que revela sua habilidade em lidar com a imprevisibilidade inerentes ao ato criativo.

Além disso, o oreipel ou uiepel²⁴, também conhecida como *orelha de pau* – um fungo de madeira encontrado nos quintais – desempenha um papel essencial no alisamento das louças. Com ele, as louceiras suavizam a superfície das peças, conferindo-lhes um acabamento liso e delicado. A Figura 69 registra o oreipel ou uiepel na mesa de trabalho de Mundoca, onde seu brilho alaranjado se destaca ao lado das outras ferramentas.

Figura 69: À esquerda, registro próximo do oirepel ou uiepel. À direita, ele está enfileirado junto às outras ferramentas



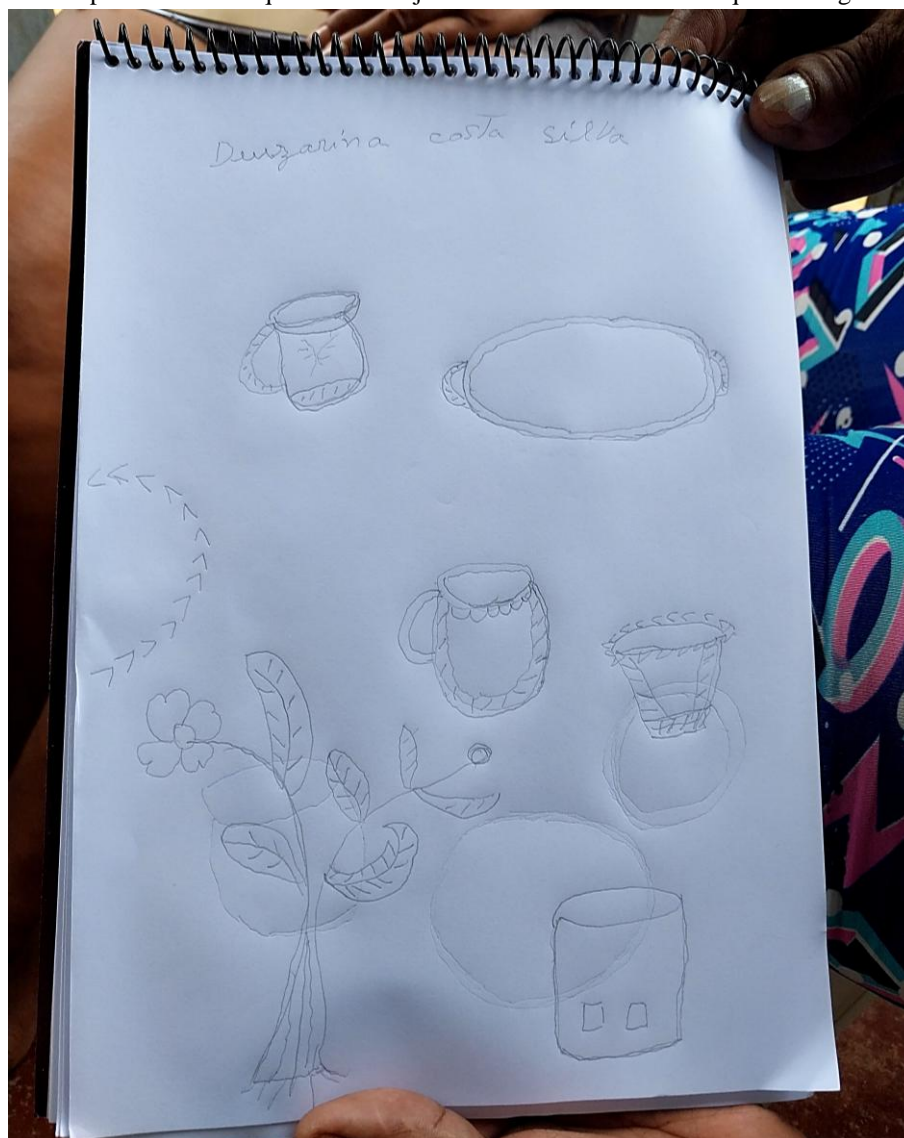
Fonte: Elaboração própria, 2024.

Com a louça na fase de secagem, mas ainda com o barro amolecido, as louceiras iniciam o traçado de suas marcas e desenhos. Esses traços incorporam não apenas os padrões de marcas deixadas pelas louceiras antigas, mas também desenhos inventados por elas e contribuições das filhas e netas, numa trama de continuidade que atravessa gerações e amplia o repertório do grupo. Em nossa primeira oficina, pedi que as mulheres desenhassem essas marcas e onde as colocavam nas louças. Dona Deuza, sempre arrancando boas risadas do grupo, pediu atenção para falar sobre os seus desenhos: “Eu desenhei um caneco de beijo torto, uma travessa. Fiz aqui este copo, este fogão lindo e esse desenho que eu coloco nas minhas panela. Esse aqui eu coloco nos beijo, esse outro no bojo, e o beliscão no alguidar!”

²⁴ A pronúncia de cada mulher apresenta variações consideráveis.

As palavras de Dona Deuza revelam como cada detalhe – o “beijo torto”, o “beliscão no alguidar” – expressa a singularidade de suas louças. Ela desenha três motivos principais: flores, dois “risquinhos” que ela chama de “enfeito” e o “beliscão”. A Figura 70 registra o caderno com os desenhos feitos por Dona Deuza, revelando como os seus traços não são apenas marcas gráficas ou registros visuais, mas uma continuidade do diálogo entre suas mãos, sua memória e o barro ainda maleáveis.

Figura 70: Dona Deuza mostra seus desenhos: canecos, travessa, copo, fogão e os motivos presentes nas louças – flores na parte inferior esquerda e o conjunto circular com os dois risquinhos logo acima



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Dona Deuza começa a circundar o desenho de um alguidar, reproduzindo com os dedos os gestos dos “beliscões” que costuma fazer no beijo de suas louças. “Esse eu não consigo desenhar, eu tenho que mostrar...é bem assim...”, explica enquanto demonstra o movimento.

Seus dedos sobem e descem com leveza, abrindo e fechando-se sutilmente para que apenas as unhas toquem a linha imaginária do beijo da loiça. A Figura 71 ilustra dois momentos dessa demonstração, revelando a precisão de um gesto que é ao mesmo tempo técnico e intuitivo.

Figura 71: Mão direita de Dona Deuza se aproxima do desenho de um alguidar para mostrar como belisca o beijo das loiças com as unhas



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Destaco o diálogo a seguir:

Elloane: Quando a senhora está com seu pedacinho de barro, o que a senhora pensa? O que passa pela sua cabeça? O que a senhora sente?

Dona Deuza: O que é que vem? Eu digo assim: “Hoje eu vou fazer um fogão e duas panela!” É a peça melhor que eu acho de fazer: o fogão, uma travessa, um alguidar. Mas, eu gosto de fazer tudo, até escorredor de arroz eu faço!

Elloane: Mas, por que é melhor?

Dona Deuza: Porque é mais fácil pra fazer! Mesmo essa travessa que saiu a mais ajeitada (aponta para o desenho de um alguidar). Olha o fogão! Esses enfeito aqui é que boto nos beicho da panela, e são só. Tem um outro que faço, mas não dá pra fazer aqui, só mesmo na peça, é o beliscado com a unha.

Muitas mulheres continuam a reproduzir os beliscões, mas nem sempre utilizam as unhas. Lembro-me de quando Mundoca compartilhou que tentava fazer os beliscões como Dona Deuza, mas não conseguia, pois suas unhas eram muito curtas. Foi então que passou a usar a cuiapel, adaptando-a ao gesto. A Figura 72 registra Mundoca reproduzindo essas marcas em uma panelinha enquanto explica: “Tem que fazer quando o barro tiver mole ainda, mas é bem assim mesmo como tô fazendo, ele deixa essa marca aqui que parece beliscado de unha igual das outra loicera.” Seus gestos cuidadosos combinados com a improvisação, mostram como o fazer artístico é também a sensibilidade estética, no qual as ferramentas e materiais não são meros meios, mas parceiros no processo criativo.

Figura 72: Mundoca imitando o beliscão com a utilização da cuiapel



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Os beliscões são descritos como marcas das loiceras antigas, pois elas não desenhavam nas peças. Dona Marciana, por exemplo, relembra como essas marcas eram feitas: “A gente botava o beijo na panela e pinicava com a unha. Pegava a pena da galinha pra furar tudinho no bojo da panela. Era assim que as minhas tia fazia! Ninguém não tinha marca, mas aí mudou.” Mundoca complementa enquanto demonstra o gesto: “Era assim: só dois beliscadinho e furadinho. Era a marca de todo mundo. Dois modelinhos.”

Nessa época, não havia a preocupação em diferenciar as louças umas das outras com marcas específicas, mas em refletir uma visão coletiva da produção, orientada para a comunidade, onde o valor estava na técnica e identificação comuns das louceiras, mais do que na individualidade dos objetos. Essa prática revela um entendimento do fazer artístico como algo que transcende o indivíduo, e é integrada ao fluxo maior da tradição. O gesto repetido, ao invés de padronizar, fortalece um senso de pertencimento e continuidade. Como costuma dizer Dona Marciana: “As loiças são assim, porque as loiceras do Maruanum é quem faz.”

Na Figura 73 Dona Deuza mostra os beliscões em um alguidar antigo na sua casa, destacando os traços característicos. À direita, uma panela de Dona Joaquina, em processo de lixamento, exibindo os mesmos motivos.

Figura 73: À esquerda, Dona Deuza mostra as marcas em um alguidar antigo. À direita, uma panela de Dona Joaquina exibe os mesmos motivos.



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Essas marcas, preservadas pelas louceiras mais velhas, incorporam as transformações trazidas por suas filhas e netas, em uma interação contínua entre tradição e inovação. Dona Marciana e Rosa, por exemplo, frequentemente pedem que Giuliana e Keka desenhem em suas louças, admirando os traços criativos das mais jovens. Da mesma forma, Dona Joaquina confia aos netos ou as noras a tarefa de desenhar nas suas peças, justificando com simplicidade: “Prefiro fazer o feitio!” O termo “feitio” é bastante usado por elas e não se refere apenas aos atos técnicos de feitura das louças, mas assume um caráter identitário: ele engloba o conjunto de gestos, saberes e práticas que caracterizam o trabalho da louceira. É no feitio que elas reconhecem a sua autoria, mesmo quando as marcas ou desenhos são feitos por outras pessoas.

Essa relação entre o feitio – a tessitura das louças – e as marcas visuais revela que a identidade das louças está menos ligada aos desenhos específicos e mais profundamente enraizada nos atos técnicos e gestos que caracterizam o processo criativo. Assim, o barro, ao ser tocado e tecido registra a singularidade de cada gesto, criando uma conexão íntima e única entre a louceira e a peça, uma memória tátil e gestual que está impregnada em cada curva e superfície. Nas palavras de Dona Marciana: “A loicera tem que ter o seu barro e o caripé e fazer suas loiça com a cuiapel, fazer os prato, as alça...todo o processo celtinho.”

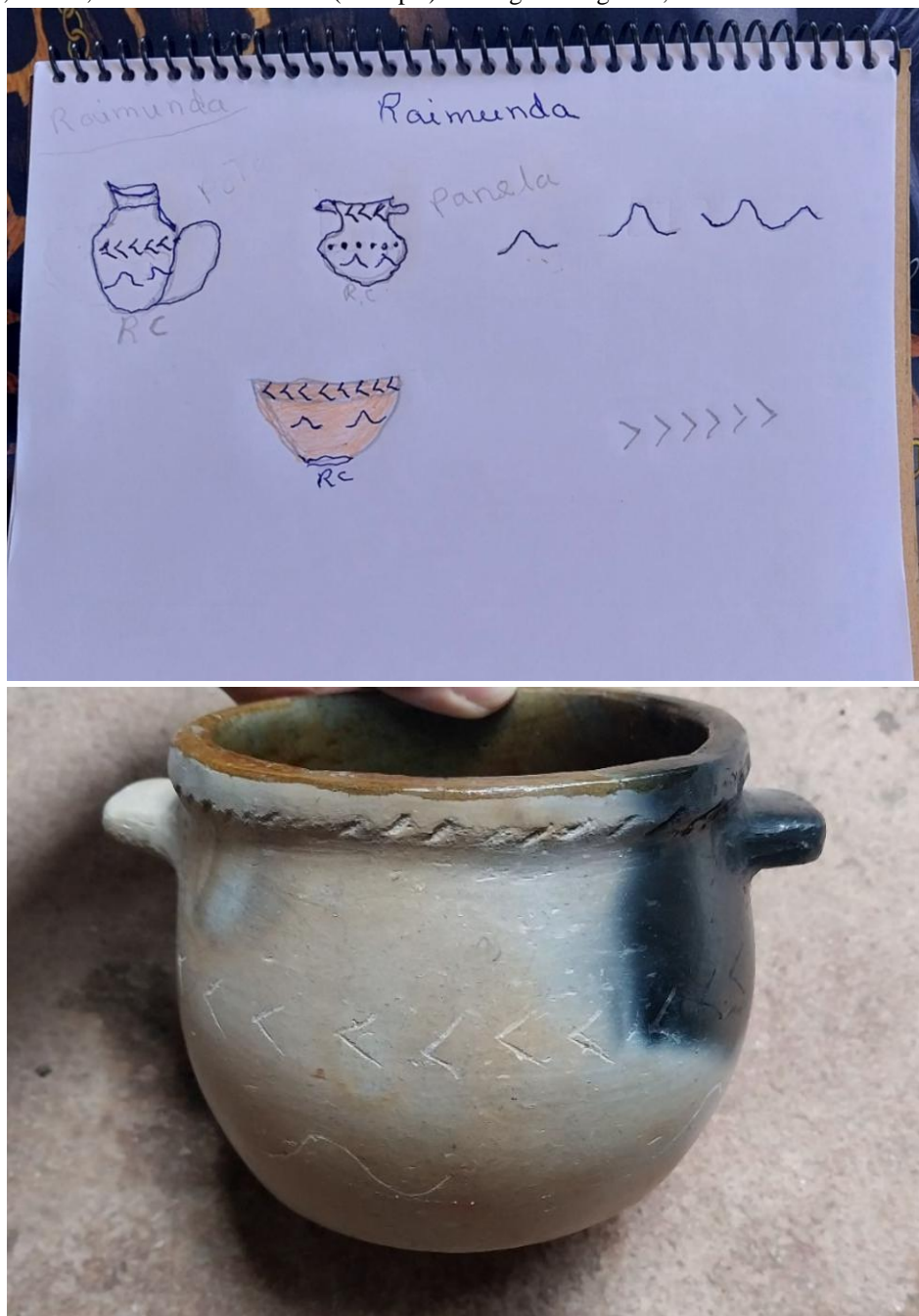
Essa afirmação simples revela que o barro, o caripé, a cuiapel e os outros elementos presentes na feitura das louças não são entidades separadas, mas partes de um processo integrado, em que o material responde ao gesto, e o gesto é tecido pelo material. Ambos se inscrevem nas louças. “Ah! Mas os desenho são bem bonitinhos também. Olha só a jarra, a panela e a tigela com os meus desenhinho”, declara Mundoca. Apontando para os desenhos, ela prossegue:

Esse daqui eu faço que nem as nuvem no céu e esse daqui eu tirei do livro de matemática, porque tem o maior e o menor. Aí foi de lá que eu tirei! Uma vez veio uma menina dizendo que a marca era de lá, do lugar dela, e eu disse: “Não! possa que seja parecido, mas não é!” Esse daqui eu tirei do meu livro de matemática. Eu achei bonito e coloquei.

A escolha de desenhos inspirados nas nuvens e nos sinais matemáticos mostra uma combinação de observação do entorno e da interação com os elementos da educação formal, indicando um repertório criativo que valoriza a clareza e a familiaridade com o mundo ao redor, bem como as experiências pessoais. A afirmação de Mundoca sobre a originalidade de seus desenhos, mesmo quando parecidos com marcas de outros lugares, destaca a importância da identidade individual dentro do contexto coletivo. A Figura 74 mostra os desenhos de

Mundoca, junto com as iniciais de seu nome: “RC”. Abaixo, uma de suas loicinhas que combina os beliscões, os sinais matemáticos e as nuvens.

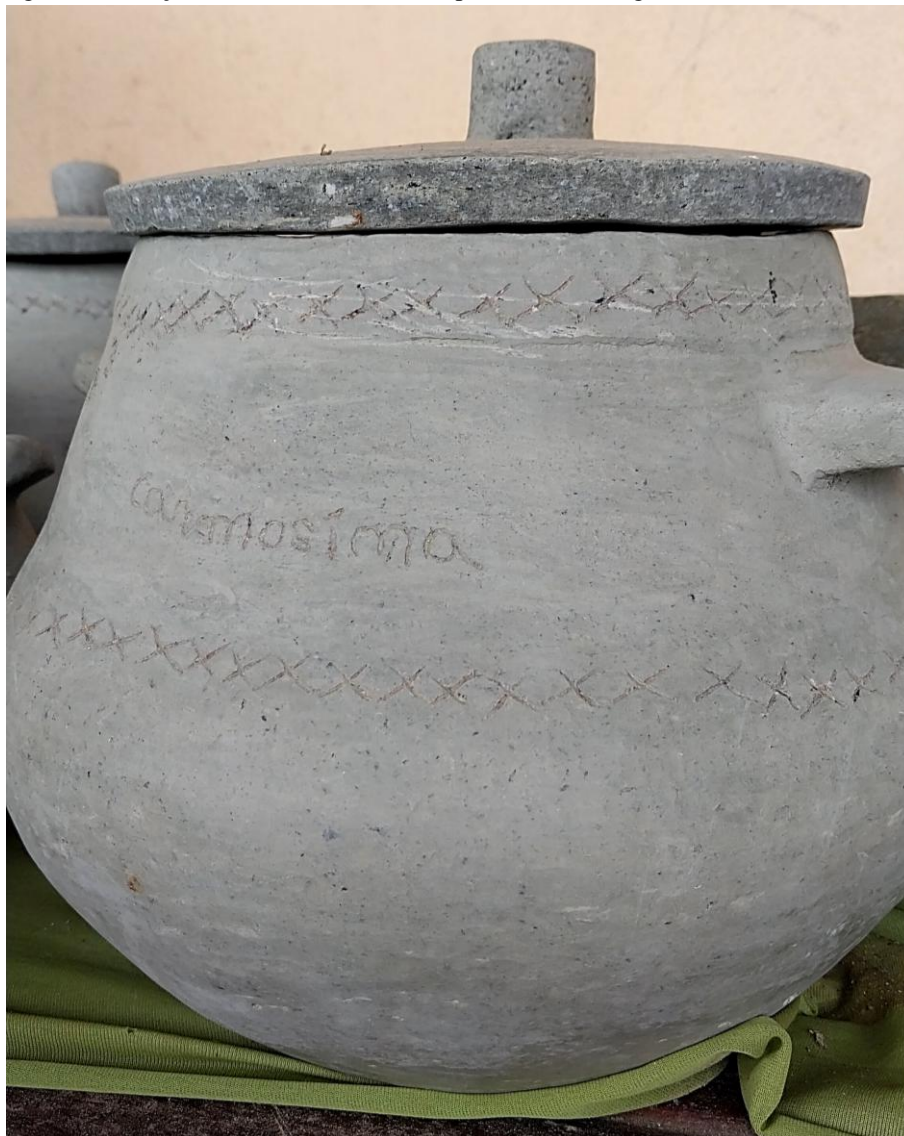
Figura 74: No primeiro registro, os desenhos do jarro, panela e tigela (em laranja); ao lado, o desenho das nuvens e, abaixo, os sinais matemáticos (em lápis). No registro seguinte, uma loicinha de Mundoca



Fonte: Elaboração própria, 2024

Em uma conversa com Dona Carmosina, ela menciona também que faz um símbolo matemático em sua louça, que se assemelha à letra “x”, mas que passou a incluir também o seu nome, conforme ilustra a Figura 75.

Figura 75: Louça de Dona Carmosina, em processo de secagem, exibindo suas marcas



Fonte: Elaboração própria, 2024.

A inclusão dos nomes ou iniciais das louceiras na parte inferior de suas peças, representa uma das principais modificações introduzidas por influências externas. Essa prática começou a se consolidar após a realização de oficinas institucionais, exposições e no contato direto com clientes que encomendavam as louças, frequentemente sugerindo que as peças fossem identificadas. Inicialmente percebida como uma ideia externa à tradição, essa marcação passou a ser adotada pelas louceiras, que, com o tempo, reconheceram sua importância. Essa mudança reflete um diálogo entre a tradição coletiva e as demandas coetâneas por aquilo que é percebido como “autêntico” e “individual”. Enquanto as louceiras antigas priorizavam marcas comuns,

como beliscões e padrões herdados, a inscrição de nomes ou iniciais acrescenta uma camada de autoria que valoriza o reconhecimento individual para o mercado.

Essa inscrição, embora reafirme a autoria das louceiras, também se torna algo que dialoga diretamente com os sistemas de validação do mercado e da institucionalidade. Há uma complexidade em como essas mudanças podem, ao mesmo tempo, fortalecer a identidade das louceiras e tensionar o equilíbrio entre a tradição comunitária e a individualização imposta pelas demandas coetâneas. De toda forma, ela carrega consigo o risco de instrumentalizar as práticas, reconfigurando-as para atender a uma lógica mercantil que privilegia o consumo de objetos “únicos” e “personalizados”. Essa lógica, por vezes, pode tensionar as próprias relações internas das louceiras ao inserir novos critérios de valor que não necessariamente emergem de suas práticas comunitárias, mas de uma expectativa externa sobre o que as louças “devem ser”.

As inscrições nas louças, com nomes ou iniciais, não são percebidas pelas louceiras que conversei como parte intrínseca do processo de feitura. Elas raramente mencionam essas marcas como algo inerente aos gestos ou aos atos criativos que definem seu trabalho. Em vez disso, as inscrições são sempre justificadas como uma adaptação causada “pelos compradores”. Isso não significa que o processo criativo esteja completamente alheio a essas mudanças, mas as louceiras demonstram uma capacidade notável de discernir o que pertence à tradição de seus gestos e técnicas e o que é incorporado por suas necessidades materiais e econômicas. Para elas, o feitiço permanece intacto e não enxergam as inscrições como uma grande interferência em seu trabalho. Assim, as inscrições tornam-se apenas um complemento funcional, sem desarticular os atos criativos que definem a sua prática.

No entanto, é crucial manter a crítica atenta aos riscos desse processo. A assimilação de influências externas, como a identificação individualizada, deve ser entendida no contexto mais amplo das relações entre as comunidades tradicionais e os agentes de mercado e das políticas institucionais, que muitas vezes ao impor a autoria individual como critério de reconhecimento arrisca desarticular os saberes coletivos das louceiras, reduzindo-os a meras mercadorias culturais. Além disso, essas interferências podem despertar certos incômodos e sentimentos de exclusão, na qual as louceiras que não aderem a essa lógica correm o risco de verem seus saberes desvalorizados.

Ao mesmo tempo, vejo que a adoção das inscrições reforçou o movimento das marcas individuais que as mulheres já adotavam em suas louças como forma de criar seu próprio espaço de influência. Portanto, essa interferência evidencia que o grupo é capaz de se adaptar e reconfigurar suas práticas diante das imposições externas. As louceiras, ao apropriarem-se da

prática de assinar suas peças, reafirmam sua autonomia diante desse novo cenário, subvertendo a lógica de mercantilização ao combinarem o gesto individual com as tradições comunitárias. Essa é uma questão que será retomada mais adiante, ao tratarmos das louças tingidas feitas na comunidade de São João.

Retornando ao relato do processo de tessitura das louças, o passo seguinte consiste em lixar e burnir as peças. Durante a fase da secagem, as louceiras utilizam facas para raspar e ajustar as superfícies. Esse trabalho cuidadoso prepara as peças para os passos finais. Após a secagem completa, cujo tempo varia de acordo com as condições climáticas – podendo ultrapassar uma semana durante o inverno –, inicia-se o processo de lixar e burnir. Hoje, elas utilizam uma lixa industrial para refinar ainda mais o acabamento da louça. Ao visitar Dona Marciana em uma manhã, a vejo sentada em sua cadeira de embalo, com uma toalha no colo, lixando a tampa de uma panelinha. Ainda tinham muitas peças para lixar, pois eram destinadas a uma feira de exposição. Suas netas também iriam ajudá-la na tarefa.

A Figura 76 apresenta dois registros distintos que coexistem no momento descrito. No primeiro, Dona Marciana, coberta pela poeira cinzenta, me mostra a tampa da panelinha que lixava. Sobre a mesa, ao lado, algumas louças já lixadas, aguardando para serem burnidas.

Figura 76: As louças de Dona Marciana na fase de lixamento



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Para burnir a peça seca, as louceiras utilizam seixos²⁵ recolhidos das redondezas, realizando um novo tipo de alisamento que confere ainda mais uniformidade à superfície.

²⁵ Fragmentos de rochas com diversos formatos, predominantemente circulares ou ovais.

Mundoca me mostrou como burnia suas loicinhas: segurou firme um copo e começou a mover o seixo de um lado para o outro, de cima para baixo, com gestos rápidos e contínuos. Apenas pausava o movimento para umedecer a superfície, explicando: “Tem que ir molhando com água pra dar certo e vai continuando fazendo deste jeito.” A umidade, o toque e a pressão da mão são variáveis que emergem no próprio fluxo da ação, ajustadas a cada instante. A Figura 77 apresenta dois registros desse momento, capturando os ritmos que se desdobram.

Figura 77: Mundoca burnindo um copo



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Então, ela me mostra um pedacinho da superfície já burnida e explica: “Mas tem que fazer na peça toda assim. Tô só te amostrando como tem que ficar.” Ela complementa que se demora nessa etapa, pois acredita que o burnimento é essencial para dar brilho às suas peças, preservando sua luminosidade mesmo após a queima. O brilho, então, não é apenas um efeito, mas um vestígio do encontro entre gesto, superfície e tempo. Concordo com Mundoca. As loicinhas burnidas que observo costumam exibir um brilho sutil e gracioso, resultado do cuidado e da repetição dos gestos no processo de burnimento.

Na Figura 78, suas mãos revelam o pedacinho da loicinha burnida, onde o brilho incipiente anuncia a continuidade do processo.

Figura 78: Mundoca mostrando um pedacinho da loicinha burnida



Fonte: Elaboração própria, 2024.

A Figura 79 registra algumas loucinhas burnidas de Giuliana e Rosa, repousando à espera da queima, como se carregassem em sua superfície a memória do toque e do tempo dedicado a cada detalhe.

Figura 79: Loucinhas burnidas de Giuliana e Rosa



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Em certa ocasião, Dona Deuza me chama até a varanda de sua casa para mostrar um seixo alaranjado e duas cuiapel. Então, ela recorda com carinho: “Eu usava a pedra que era da mamãe, tava guardada a mesma pedra, mas sumiu. Fiquei muito triste.” A Figura 80 registra as mãos de Dona Deuza segurando o seixo à frente, enquanto as duas cuiapel repousam ao fundo.

Figura 80: As mãos de Dona Deuza exibindo suas ferramentas



Fonte: Elaboração própria, 2024.

É oportuno mencionar que era comum que os seixos utilizados no burnimento fossem passados de geração em geração, herdados por louceiras mais jovens de suas mães e avós. Atualmente, muitas louceiras recolhem seixos de diversos tamanhos, utilizando-os alternadamente conforme a necessidade de cada peça. Ao visitar a casinha de tecer de Valdete, fui surpreendida pela diversidade de ferramentas: seixos de diferentes formatos, muitas facas e colheres, lixas, suportes, régua, esponjas, tecidos e moldes, além de ferramentas que eu ainda não conhecia. Nesse espaço, deparei-me com uma série de elementos novos que ampliaram minha compreensão sobre o papel das ferramentas na feitura das louças de barro, conforme registra a Figura 81.

Figura 81: Mesa de trabalho na casinha de tecer de Valdete



Fonte: Elaboração própria, 2024.

O cartucho vazio, por exemplo, é utilizado por Valdete para perfurar a parte superior dos fogões ou fogareiros, como ilustram os dois registros da Figura 82. Atualmente, também existem versões dessa ferramenta feitas de plástico e utilizadas pelas mulheres.

Figura 82: O cartucho utilizado para perfurar o fogão



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Em muitos casos, a tradição parece ancorar-se nesses materiais do fazer, mas, ao observar as louceiras, percebo que a tradição não está presa a eles. Ela os atravessa e os reinventa. Assim, não é a ferramenta que define a continuidade do ofício, mas a execução do gesto. Valdete segue as etapas comuns descritas pelas louceiras, mas com ferramentas que, segundo ela, “facilitam o trabalho, porque tudo fica mais prático!” Essa demanda por praticidade em seu espaço não se justifica apenas pelo trabalho de feitura das louças, mas pela necessidade de ajustar a prática ao seu cotidiano.

Mãe de cinco filhos, Valdete estuda e trabalha fora, dessa forma, adapta ferramentas e processos e reorganiza seu tempo e espaço para que a feitura das louças possa coexistir com outras responsabilidades. As louças, nesse contexto, são expressões de um modo de existir que negocia continuamente entre tradição, necessidade e invenção. Na Figura 83, Valdete me mostra seu potinho com os oirepel. Ao fundo, suas casinhas antigas que ainda servem como depósitos para o barro e caripé.

Figura 83: Valdete mostra um potinho com os oirepel



Fonte: Elaboração própria, 2024.

A presença de réguas, esponjas e moldes de papelão confeccionados por ela mesma reflete novas possibilidades de existência e expressão dos gestos. A tradição, portanto, não se encerra na preservação de determinadas ferramentas, mas se manifesta na capacidade de recriar e ressignificar esses materiais de acordo com as condições e necessidades do presente. Assim, os gestos emergem como uma improvisação contínua dentro das condições do mundo vivido. A Figura 84 mostra uma perspectiva da casinha de tecer de Valdete, por ela também chamada de ateliê.

Figura 84: A casinha de tecer de Valdete



Fonte: Elaboração própria, 2024.

A casinha fica no mesmo quintal de Dona Joaquina e compartilha ainda o espaço com a casinha de Daliane, sua nora, estabelecendo uma continuidade espacial e afetiva entre as diferentes gerações de mulheres. Ali, a tradição e invenção se entrecruzam e se conectam às exigências do cotidiano e aos fluxos do fazer artístico. Percebo as crianças transitando ao redor da casinha, explorando, observando, participando intuitivamente daquele território. Elas fazem parte desse fluxo, tecendo, em suas presenças e brincadeiras, a sua continuidade. O quintal, assim, torna-se um espaço de transmissão sensível, onde a materialidade do barro e a corporeidade dos gestos se entrelaçam às histórias que ali se desenrolam. Inclusive, a chateação bem-humorada de Dona Joaquina ao mostrar uma louça com marcas imprevisíveis: “Foi a galinha atentada que subiu aqui. Ficou certinho a marca dela na louça, égua!”

4.2.2. Queimando as louças e rezando para não espocar

A etapa final do processo de feitura das louças é também aquela que desperta maior apreensão entre as mulheres: a queima. Esse momento é permeado por sensibilidades, rituais e relações com o ambiente. Atentas ao clima, elas escolhem dias ensolarados para fazer as fogueiras nos quintais de suas casas, ativando uma rede de ações que envolve a busca por lenha – seja armazenada, adquirida ou obtida com a ajuda de familiares próximos. A queima das peças pode acontecer de forma individual ou coletiva, mas sempre envolve rituais específicos. Entre eles, destaca-se o desenho de uma cruz no fundo das louças, além da necessidade de um

ambiente harmonioso: não pode haver pensamentos ruins, desordem ou mesmo a presença de mulher grávida. É um momento de bastante concentração.

É também nessa ocasião que algumas mulheres aproveitam para queimar o caripé, conforme descrito detalhadamente por Ferreira (2016). Quando presenciei a queima das louças de Dona Marciana, ela não viu necessidade de queimar o caripé, pois já tinha uma quantidade suficiente, devidamente queimada e peneirada. Assim, concentrou-se unicamente nas peças. No dia em questão, sua sobrinha Vaniza, também louceira, estava presente. Coube a ela e a Keka prepararem a lenha e montar a estrutura com paus de madeira e tijolos, onde as louças eram dispostas emborcadas e, aos poucos, cobertas para queimar por completo, conforme ilustra a Figura 85.

Figura 85: No primeiro registro, as louças aparecem emborcadas na fogueira.



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Na fogueira, também ardiam as louças de Vaniza, Keka e Giuliana, que costumam realizar essa etapa juntas. Enquanto as panelas queimavam, Dona Marciana começava a limpar a jutaicica, golpeando sua superfície com uma faca: “É ela que resina a loiça, mas só passa naquelas que vai a comida, que é pra panela não encharcar”, explica. A jutaicica é adquirida em outras localidades por um preço médio de vinte e cinco reais por quilo. Ela é extraída do tronco de árvores jutaí ou jatobá (*Hymenaea L. Fabaceaea*). Assim como o caripé, a jutaicica está cada vez mais difícil de encontrar e depende da colaboração comunitária. No entanto, o que mais

ouvi ao longo dos anos, em conversas com as mulheres, foi sobre a compra frequente do material em outras localidades, enfrentando não apenas o custo da matéria-prima, mas também o do transporte para buscá-la, além do fato de que não rende tanto quanto gostariam.

A jutaicica é obtida em formato de rocha e precisa ser testada para ver se é “da boa”. Assim, Dona Marciana acende um fósforo e o aproxima de um dos pedaços para ver a “linha que parece a de agulha”. Como ela mesma explica: “Tem que ver se tem essa linha, aí sim, a jutaicica presta. Olha só! Tá vendo a linha? Pega aqui!” Então, ela me entrega um pedacinho da linha de jutaicica que endurece rapidamente, conforme ilustra a Figura 86.

Figura 86: Registro do pedacinho queimado de jutaicica



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Percebo que, em minhas mãos, a linha que parece de agulha deixou de existir. Apenas quando a chama a atravessa novamente é que ressurge, como se o fogo a convocasse de volta ao plano visível. A resinação com a jutaicica não apenas impermeabiliza as peças, mas também lhes confere um brilho característico e um aspecto visual altamente valorizado. O gesto descrito por Dona Marciana revela, assim, um cuidado meticuloso na seleção e uso desse material. A Figura 87 ilustra a jutaicica na forma como elas a compram, e ao lado, após a limpeza com a faca, revelando tons variados de marrom, semelhantes a vitrais.

Figura 87: À esquerda, as pedras de jutaicica brutas. À direita, após a limpeza



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Com as panelas ainda quentes, Vaniza utiliza uma pá para retirar, uma a uma, as peças da fogueira, iniciando o processo da resinação. Sob o calor, a jutaicica adere à gravetos já impregnados com resquícios derretidos de usos anteriores. Na Figura 88, Dona Marciana mostra os gravetos, que funcionam como bastões e facilitam a aplicação da resina nas panelas quentes.

Figura 88: Gravetos com jutaicica derretida



Fonte: Elaboração própria, 2024.

O calor intensifica a fusão da resina com a superfície das louças, selando-as em um brilho sutil e vivo. Assim, a matéria se reinscreve, transformando-se a cada nova queima. Na Figura 89, Giuliana gruda um pedacinho de jutaicica no graveto e, no registro seguinte, desliza-o pelo interior da peça, conferindo-lhe o acabamento.

Figura 89: Dois registros de Giuliana resinando uma panela



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Quando a jutaicica toca a louça, uma fumaça esbranquiçada se eleva, dificultando a visão do interior da peça. “A gente segue o rumo”, explica Giuliana, orientando-se pelo que a jutaicica e a panela lhe indicam. A visibilidade limitada pela fumaça não impede a continuidade do trabalho, pois a orientação se dá por meio dos outros sentidos. O tato, o cheiro e a experiência direta com os materiais é o que faz ver. Os movimentos devem ser precisos e rápidos para evitar que a jutaicica queime antes de aderir completamente e para garantir o preenchimento completo da parte interna. Isso exige um domínio corporal que possibilite o ajuste contínuo dos gestos ao material, sem uma posição fixa, pois as mulheres alternam entre ficar em pé, curvadas ou agachadas, sempre concentradas nas peças maiores.

“Tia Marciana deixa a gente fazer!”, exclama Vaniza, evidenciando claramente sua preocupação com o esforço físico que Dona Marciana enfrenta na tarefa. No entanto, Dona Marciana ignora o apelo e, em silêncio, se dirige ao seu banquinho, onde, com gestos firmes e

precisos, resina as louças menores recém-tiradas da fogueira. Ela está plenamente consciente do corpo e da carga física do trabalho, mas percebo que a sensação de esforço parece ter sido subvertida pela habilidade corporal adquirida. Mesmo sentada, não permanece imóvel; pelo contrário: a flexibilidade e a adaptação àquela tarefa, após tantos anos, revelam como o corpo, quando bem treinado, manifesta sua plasticidade na arte.

Não consegui registrar uma fotografia de Dona Marciana no momento descrito, pois o calor intenso que dominava o ambiente, acompanhado pelo marcante odor da jutaica, foi insuportável para mim. Contudo, todas perseveraram até o final do processo. Fiquei atônita pela resistência corporal de todas elas. A resistência não é apenas física, mas envolve uma resistência mental e emocional. Percebo que as mulheres estão ao mesmo tempo criando e sendo criadas pelo processo, o que não é um simples trabalho de acabamento, mas uma forma de mapear os limites e desafios do corpo: a arte é visceral e sensorial. Na Figura 90, registrei Giuliana e Keka resinando as panelas maiores.

Figura 90: Giuliana e Keka resinam as panelas ainda quentes



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Às vezes, Vaniza se queixa da fumaça que irrita sua garganta; Giuliana e Keka brincam entre si, enquanto Dona Marciana mantém-se em silêncio. Então, pergunto sobre seus pensamentos naquele momento: “Fico comigo mesma, pedindo a Deus pras minhas peça queimare em paz. Continuo pedindo”, relata, sua voz entrelaçada ao movimento do fogo e da matéria, enquanto observa a louça e se recolhe ainda mais em seu silêncio. O resfriamento das

peças ocorre em um ritmo próprio. Logo, se vê que a jutaica era de fato da boa, pois um brilho marrom-caramelado intenso se manifesta assim que a última fumaça se dissipa no ar. Uma a uma, as louças, ressurgem com marcas, linhas e tonalidade únicas – gestos irrepetíveis inscritos na superfície do barro. A Figura 91 apresenta dois registros das panelas e suas tampas daquela ocasião.

Figura 91: Louças após a queima e resinação



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Naquela tarde, nenhuma peça se quebrou, todas “queimaram em paz”, e Dona Marciana se sentiu aliviada por isso. Ao mencionar com Dona Deuza o que testemunhei, recebi uma explicação:

O ruim mesmo, que a gente fica mais coisa é quando a gente vai queimar: faz com tanto carinho aquelas loiça, aí vai colocar no fogo, mana, e espoca! Passa toda a animação! Passa a vontade de fazer! Eu tinha três fogão, quando foi ontante a Lene foi queimar pra mim, pois olha, o fogão saiu benzinho aquele pezinho que eu fiz pra botar a grelha. Só que os outro espocou as duas bandas. Só saiu um direito. Aí dá uma tristeza! Tem que ter muita paciência! Porque quando não espoca eu me sinto muito feliz, porque eu sei que vou ganhar meu dinheiro.

O “espocar” da loiça não é apenas uma falha técnica, mas um evento que redistribui forças e sentimentos, afetando a motivação da loicera e seu envolvimento com o processo criativo. As dificuldades mencionadas por Dona Deuza mostram os desafios que se apresentam, mas justificados por todas elas com a expressão comum: “Se espocou é porque não era pra ser minha!” A decepção está essencialmente na perda de todo o trabalho e no prejuízo econômico, como as outras mulheres relatam:

Dona Marciana: Eu trabalho com muito prazer nas minha peça. A gente tem tanto sacrifício. Às vezes, quando chega na hora da queima e uma espoca eu sinto uma tristeza, porque trabalha com tanta dificuldade: compra o caripé, compra a jutaicica, pra no fim a gente tem prejuízo porque não presta mais.

Castorina: Tem que ter paciência! No caso, quando espoca tem que levar que: “Aquela peça não era minha, porque espocou, então não tinha que ser minha!” Mas, a gente fica triste quando espoca, porque a gente teve tanto serviço (...), quer ver quando espoca tudo. Às vezes, quando fica duas ou três ainda dá pra passar, mas quando espoca tudo a tristeza é maior. Mas quando queima tudo, a alegria é imensa porque sabe que vai vender, pelo menos quando é encomenda. Faz toda a diferença em casa.

Dona Joaquina: Olha, a gente passa três dias, quando tá chovendo, pra fazer uma única louça. Três dias mana já passei e pela infelicidade ainda quebrou! É muito triste você perder o seu tempo. Eu assim: eu tenho que deixar minha louça secar bastante porque eu uso pouca cuiapel pra alisar a louça, eu uso mais a faca. Então, eu tenho que raspar tudinho com a faca aí eu boto pra secar quando tá branco. Aí eu vou ter que lixar aquela louça pra poder burnir. Eu trabalho muito com a lixa fina e a grossa. Aí eu faço tudo isso. Aí quando acontece um problema desse é uma tristeza. Mas, quando eu faço a minha louça e queima tudo eu agradeço muito a Deus.

As falas das mulheres não simplesmente expressam tristeza diante dos fracassos, mas também indicam como essas emoções são forças que alimentam o processo criativo. A alegria e a satisfação, quando o sucesso é finalmente alcançado, são momentos de desbloqueio de intensidades, onde o fluxo criativo encontra uma certa estabilidade. Contudo, a “estabilidade” que as mulheres experienciam não é uma tranquilidade permanente, mas um ponto de conexão

entre os gestos, as emoções e os materiais. Isso se alinha com a ideia de que a arte é sempre um processo de devir, ou seja, um movimento contínuo de transformação, onde as intensidades se alternam e se alteram. A louça é apenas um momento congelado dessa contínua transformação.

O manejo dessas emoções é um aspecto técnico importante profundamente enraizado na mentalidade de uma louceira, assim o fazer artístico é sempre acompanhado por um envolvimento emocional constante que se transforma em atos de criar e fazer. O trabalho de feitura de uma única peça pode levar dias, especialmente em condições climáticas desfavoráveis, além de demandar um alto nível de detalhamento e esforço físico. O prejuízo econômico, frequentemente enfatizado, reflete a motivação econômica dessa prática, onde cada peça é um meio de sobrevivência e autonomia. A renda gerada pelas louças representa uma forma de valor econômico crucial para as mulheres, reforçando o caráter de “trabalho” da arte, que a inscreve nas condições materiais da vida cotidiana.

4.3. As louças de barro: “Mãos de quem?”

Na primeira oficina, optei por iniciar com uma atividade que, para mim, marcou o verdadeiro começo das discussões centrais da minha tese. Mostrei algumas louças de barro feitas por elas e lancei a pergunta: “De quem é esta louça?” Não imaginei que questionar a autoria de um único objeto seria como trilhar um percurso singular, que revelaria rastros de escolhas, gestos e até mesmo de emoções. Nesse contexto, a autoria, não é estritamente individual, mas relacional: uma louça pode ser reconhecida por uma delas, mas também pertence ao território artístico da tradição, onde saberes e influências são compartilhadas, onde os limites entre o “meu” e o “nosso” se tornam porosos.

O diálogo que se seguiu após a minha pergunta é rico em dados sensíveis. Escolhi um recorte de uma conversa inacabada, que se expande e ganha mais camadas com o tempo. Vamos nos ater a esse fragmento, no qual foram exibidas duas louças diferentes de Dona Marciana:

Elloane: De quem é essa louça?

Todas: “É da Castorina!”; “não é não dela!”; “da Carmosina?”, “acho que é da tia Joaquina!”; “é da vovó!”.

Marciana: Não é minha não!

Elloane: Giuliana, por que tu achas que é dela?

Giuliana: Porque eu acho que fui eu que fiz isso aqui! (Aponta para o desenho na peça). É da Marciana!

Marciana: Não é minha!

Keka: Então é uma panela bem antiga.

Giuliana: É eu que faço esses traços aqui. Eu acho que foi eu que fiz, mas não é minha a panela. É dela, da Marciana.

Myllena: É da vovó!

Mundoca: Eu não tenho a mínima ideia. Nem com os desenhos.

Castorina: Essa panela é da tia Marciana sim! Dos tempos antigos.

Elloane: Por que vocês acham que é dela?

Castorina: Pelo feito! Ela não tá reconhecendo a peça dela, mas é a marca dela!

Keka: Essas marcas...essas bolinhas aqui, ela sempre faz isso aqui!

Elloane: De quem é essa louça? (Mostrando uma segunda louça de barro também feita por Dona Marciana.)

Keka: Essa louça é da vovó! Olha aqui! Essas florzinhas fui eu que fiz. (Aponta para o desenho na peça).

Marciana: Essa é minha!

Deuza: É da Marciana! Agora ela já tá ajeitando mais bonitinho (risos). Por que você já viu o enfeito daquela que era do tempo do seu finado esposo? (Se dirigindo à Dona Marciana).

As louceiras têm um profundo conhecimento dos traços, linhas e detalhes umas das outras, permitindo-lhes identificar a autoria das peças, mesmo quando há dúvidas. O reconhecimento se baseia fortemente em características como o feito e os desenhos. Por exemplo, Rosa e Castorina mencionam o “feito”, Mundoca e Joaquina usam os termos “modelo” e “formato” e Keka e Giuliana ressaltam os desenhos específicos como indicadores de autoria. Aquelas que não costumam desenhar tanto em suas peças, como Joaquina, Marciana e Deuza, estão mais atentas aos detalhes das alças e tampas, que sempre recebe uma explicação sobre os gestos que o construíram, se repetiram ou se diferenciaram ao longo do tempo.

Esse reconhecimento é uma cartografia do gesto e ocorre em um campo de forças em que as lembranças individuais se entrelaçam com a história coletiva do grupo. O barro, o feito, as mãos que tecem, os desenhos e as histórias que acompanham cada percepção sobre as louças formam um campo de enunciação coletivo. Cada peça carrega um traço único, mas ao mesmo tempo, está imersa no estilo comum das louceiras, mostrando a fusão entre o corpo (a técnica) e o espírito (o estilo comunitário). A identificação pelo estilo da louça antiga de Dona Marciana e uma atual também revela a coesão do grupo ao sobrepor técnicas e estilos a partir de uma troca constante de ideias e influências.

Essa interação, horizontal e colaborativa, contribui para a riqueza e diversidade da produção coletiva, pois as mulheres criam o seu próprio espaço de influência pessoal enquanto

A busca de Mundoca pela beleza em suas peças e sua insatisfação com resultados imperfeitos podem ser vistas como um reflexo de sua sensibilidade estética e uma busca pela identidade de seu trabalho. Essa busca combinada pela perfeição é uma forma de expressão, onde cada peça deve refletir a ideia e o sentimento que originaram o seu processo criativo. A persistência com o barro é ressaltada por elas em diversos momentos, nos quais a técnica utilizada, a paciência e o esforço envolvidos comunicam seu compromisso com a arte e com a qualidade do trabalho. Compartilhando sentimentos semelhantes, na casinha de tecer de Castorina destacam-se suas louças grandes e imponentes, cujo feitio revela a força do gesto que as teceu. Os desenhos, simples e bem marcados, inscrevem na superfície das peças a sua identidade, conforme ilustrado na Figura 93.

Figura 93: Castorina exhibe uma de suas panelas



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Mundoca me fala sobre as louceiras da comunidade de São João: “As meninas de lá também fazem. Algumas até pintam! A gente, da nossa geração não pinta não, nós continua as mesma loiça!” A introdução da pintura não é apenas uma mudança técnica, mas também perceptiva, pois abre um campo de experimentação onde a comunidade de São João se reinscreve no território artístico. Novas práticas conectam-se, tensionam e reinventam o fluxo criativo. A Figura 94 apresenta três loucinhas desenhadas e pintadas com motivos florais, expostas na Casa de Exposição das Louceiras do Maruanum, na comunidade do Carmo.

Figura 94: Loucinhas de barro desenhadas e tingidas



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Em uma visita à casa de Dona Joaquina, conheci Daliani, sua nora, que pinta as louças de barro com diversos motivos. Ao questioná-la sobre essa prática, ela me detalhou como essa transformação começou: “Comecei a pintar num curso que veio lá pra casa das louceiras, na Vila do Carmo. Ensinaaram a técnica de pintar a louça de barro. Aí, desde o dia que eles vieram ensinar, eu peguei gosto e não parei mais!” Além disso, Daliani ouviu de algumas pessoas – agentes institucionais e clientes – que “reclamavam das peças que não eram pintadas”. Depois, voltaram atrás, dizendo que não queriam mais pintadas e, em seguida, “não queriam nem burnidas, só secas”. No fim, as próprias mulheres perceberam que, na verdade, as pessoas gostavam das peças burnidas e queimadas, tão comumente feitas por elas. Uma confusão só!

A experiência de Daliani não pode ser vista apenas como a adoção de uma técnica nova, mas desperta uma inquietação semelhante à que surgiu com a inscrição dos nomes e iniciais das louceiras nas peças, mencionada anteriormente. Até que ponto as influências externas interferem no feito das louças e atravessam o território artístico que as mulheres habitam? A resposta é bem simples quando observamos como o grupo entende a tradição e a inovação. Ao perceber a recepção das peças, Daliani nota que as pessoas apreciam tanto as louças pintadas quanto as só burnidas e queimadas. Isso confirma que o feito pode se abrir a novas práticas conforme as necessidades. Foi assim que ela tomou gosto pela pintura: é uma ampliação da experimentação artística e uma forma de aumentar a rentabilidade do trabalho.

Ao falar especificamente sobre o retorno financeiro, Daliani explica: “Primeiro, eu achei bonito e decorativo. Eu desenho também no barro. Sai mais do que as panelas. Vai pra casa do artesão e quando o pessoal vem aqui fazer pesquisa, a gente vende bastante.” A relação entre o ato criativo e o retorno financeiro é dialética. No entanto, a pressão por inovação pode gerar tensões dentro da própria comunidade. Por exemplo, ao pintar, a louceira sabe que aquela louça não é mais utilitária: “Não vai dar pra ir pro fogo, pra usar as panela”, explica Mundoca. Essa preocupação mostra que a integração harmoniosa entre função e forma é central para a feitura das peças de algumas louceiras.

Por outro lado, ao pintarem as louças, elas atendem exclusivamente à demanda de um público que as consome como mercadorias culturais. Neste momento, minha intenção não é discutir o que é arte tradicional ou arte comercial, mas sim conectar a ideia de que, mesmo sob pressões externas, o território artístico das louceiras continua sendo reconfigurado por elas mesmas. Uma fala de Daliani corrobora essa ideia, ao mencionar que, quando começou a fazer as louças de barro, “não era pra usar, eu gostava muito, eu via minha sogra fazendo e dizia: ‘Eu vou fazer também que eu quero pra mim!’” Isso demonstra que não há uma ruptura radical em seu fazer artístico, mas sim uma expansão natural e progressiva desse território, nutrido tanto das tradições quanto pelas novas possibilidades de experimentação surgidas de suas necessidades materiais e econômicas.

A Arte, nesse contexto, não se define pela dicotomia entre o tradicional e o comercial, mas pela contínua reconfiguração do território artístico, que segue sendo, antes de tudo, um espaço de autossignificação e autonomia das mulheres. Encontrei nas palavras de Valdete essa ideia de reconfiguração: a “vocação”. Como ela diz: “Cada uma tem uma forma de trabalhar. As peças não são padronizadas, a minha é dum jeito, a mamãe de outro, a Samara de outro, da Conce de outro. Eu já não tenho vocação de tá desenhando, tá pintando, mas elas sim!” As influências externas, não necessariamente se tornam parte do repertório de todas, mas são apropriadas apenas por aquelas que sentem afinidade ou percebem um benefício econômico.

Assim, a inovação emerge no processo criativo como uma expressão pessoal, resultado da vocação de cada uma para lidar com tudo aquilo que atravessa o fazer artístico. Percebo que cada nova geração que aprende insere algo de si no fazer artístico. Ainda que as bases do aprendizado sejam transmitidas de forma similar, os traços individuais e contextuais de cada aprendiz garantem a continuidade. A experiência da casinha de tecer revela, assim, um espaço de experimentação onde o pensamento se movimenta de maneiras não lineares, explorando novas combinações e potências criativas e criadoras.

5. CONCLUSÕES

Penso que não quero terminar este trabalho, pois está inacabado. Mas, tudo bem. Este processo de investigação não deve ser compreendido como um caminho reto, com início, meio e fim claramente definidos, pois sua vivência não sucedeu assim. Ele pode ser visto como algo que se expande e se transforma, refletindo a própria dinâmica da experiência humana. A pesquisa, assim como a percepção proposta por Merleau-Ponty (1999), não é uma busca por respostas definitivas, mas uma exploração contínua, onde cada descoberta abre novas possibilidades e questionamentos. Portanto, mesmo inacabado, este trabalho revela-se como um ponto de partida para novas inquietações e reflexões, mais do que um destino a ser alcançado.

O movimento empreendido ao longo da pesquisa de doutorado buscou, em algum ponto do caminho, perceber como os atos criativos emergem e se expressam no fazer artístico das Louceiras do Maruanum, e de que maneira contribuem para a construção da identidade cultural e social de sua comunidade. Os gestos de tecer o barro, em sua materialidade e expressividade, são sensíveis às texturas, à umidade e à resistência – um diálogo silencioso que evoca a paciência, a dedicação e o cuidado. Eles permitem que essas mulheres compartilhem, dentro de um território artístico, uma experiência profundamente sensorial e colaborativa.

Esse território assemelha-se a um campo de várzea – mutável e fértil, ritmado pelo fluxo das águas, onde a terra se renova a cada cheia e a cada vazante. Nele, os gestos são como sementes lançadas ao solo úmido, prontas para brotar em distintas formas, enfrentando as intempéries de toda sorte de influências externas, mas transbordando sentidos em cada uma delas. Os achados desta investigação revelam que a tradição das Louceiras do Maruanum não se limita à repetição de um repertório herdado; ela envolve adaptação, improviso e a habilidade em responder às forças que a atravessam.

Constata-se que a coesão de uma tradição não está em sua rigidez, mas, sim na sua capacidade de se renovar sem perder o vínculo com a comunidade. Esse vínculo é tecido pela criatividade, a partir de necessidades identitárias, espirituais, econômicas, sociais, culturais e ambientais coetâneas. Embora a feitura das louças tenha surgido como uma prática utilitária, em um momento histórico específico daquela comunidade que necessitava de utensílios para seu cotidiano, ela se desdobrou em uma cosmopoética – tão importante para a tradição quanto para a ocupação ativa do território.

Desde a retirada do barro até a queima das peças, respeitam-se as estações do ano e as características das matérias, em seus ritmos próprios. O que se observa hoje na tiração do barro,

por exemplo, é o uso conscientemente controlado do corpo para a retirada de um recurso comum, evitando ferramentas, práticas e comportamentos que possam ferir ou machucar o espaço. Além disso, há um receio silencioso de que o barro demore demais a reaparecer – não se deve cavar no mesmo local.

A *mudança do tempo* descrita por Dona Marciana sinaliza as alterações climáticas já percebidas por elas. Antes a tiração ocorria de setembro a novembro; hoje, acontece quando veem que o solo está seco, pois a chuva chega “antes do tempo”. Para o senhor Matias, “até o rio tá diferente por conta do fogo que o pessoal coloca na mata. Aí, muito tronco cai pra dentro dele”. A extração do caripé e jutaica, que antes respeitava o tempo das árvores, hoje é substituída pela compra do material – um reflexo do que elas relatam há anos: o avanço desenfreado das roças, as queimadas e o crescimento da população de búfalos no Maruanum.

O uso de ferramentas variadas e a maior participação dos netos, sobrinhas e noras nos desenhos e experimentações das louças também são formas de reduzir o esforço físico nas peças. Elas se ajudam, pois dá muito serviço mesmo! Dona Deuza e Mundoca lidam com as mãos trêmulas, enquanto Dona Zezé e Dona Marciana enfrentam dores nas cadeiras. Percebo que a “tradição das louças de barro” – como elas mesmas enunciam – não é apenas a história de um ofício, mas a reafirmação de uma escolha diária diante dos desafios. O próprio processo de *ajeitação* das louças – alisar, rapar, lixar, burnir, atorar e alisar de novo, arranjar outra ferramenta e endireitar –, e quando uma peça espoca?!

Mas, longe de serem meros desafios técnicos, esses momentos são indagações copiosas do mundo dirigidas a elas, levando-as a questionar se escolhem continuar. E, a cada amassar do pedacinho de barro, a resposta vem: se for preciso esbandalhar tudo para começar de novo, elas o fazem, reafirmando sua identidade como louceiras do Quilombo do Maruanum. Além disso, a tradição também significa a autonomia econômica das mulheres. Elas têm custos financeiros e físicos para responder às encomendas e às necessidades dentro de suas casas, enxergando a tradição como trabalho.

A tradição também é a forma como elas nutrem os afetos familiares e a relação com os pesquisadores. Elas se comunicam por meio da tradição, constroem versos, sonhos, sentimentos, preocupações e conselhos, fortalecendo sua conexão com a comunidade. A comunidade, por sua vez, habita esse território ao ativar, na interação com as mulheres, a cumplicidade gerada pelo entrelaçamento de suas vidas cotidianas e o fazer artístico. A participação na tiração do barro, a preocupação do senhor Osvaldo e de Carmo em aprender e compartilhar as histórias das mulheres, a disposição em avisá-las sobre onde tem caripé ou

jutaica e até quando alguém experimenta e avisa que pode haver *barro do bom* em algum outro *furim* do Maruanum – tudo isso, somado às encomendas da própria comunidade e dos arredores, revela a tradição como um mapa de afetos que se expande a partir de suas próprias necessidades e desejos.

É curioso como o desenvolvimento deste estudo explorou uma profusão de palavras e conceitos que revelam a natureza não codificada e orgânica do saber, além de evidenciar o papel fundamental da arte na construção das identidades culturais em territórios tradicionalmente ocupados. A arte é uma afirmação do ser criativo. Ela não só enriquece a vida cultural, mas também se configura como um território onde se percebem as identidades, a resistência às forças externas e a construção de uma visão de mundo que valoriza muitas histórias, saberes e vínculos com o ambiente.

Sempre com o olhar voltado para compreender cada um dos objetivos propostos, a interação com as mulheres é um exemplo de cumplicidade e de relações rizomáticas, onde o aprendizado não se dá apenas por meio de uma transmissão direta de informações, mas por meio da observação, imersão, roubando um pedacinho de barro e pelos diversos jeitos de aprender. Acredito que esta tese contribui, sobretudo, para reforçar a importância de um olhar sensível e atento às práticas culturais, que não devem ser tratadas como vestígios de um passado, mas como instantes do mundo.

Como toda obra inacabada, este estudo possui limitações, e acredito que a principal reside na necessidade de continuar o trabalho com as oficinas de cartografia social da arte. Essas oficinas, que constituem uma das práticas centrais deste estudo, são apenas um ponto de partida para um aprofundamento que ainda se faz necessário. Reconheço que essa direção é, por si só, uma proposta em constante evolução; não é uma barreira definitiva, mas um convite à continuidade das reflexões, pois o fazer artístico – longe de ser um objeto de análise – torna-se um campo de experiência, onde cada peça carrega consigo as marcas de um corpo em movimento.

Contribuições à Nova Cartografia Social da Amazônia

A cartografia aplicada à pesquisa sobre o território artístico das mulheres louceiras do Quilombo do Maruanum reflete a proposição de uma “pluralidade de entradas a uma descrição aberta, conectável em todas as suas dimensões, e voltada para múltiplas ‘experimentações’ fundadas, sobretudo, num conhecimento mais detido de realidades localizadas” (ALMEIDA, 2013, p. 157). Isso significa que, esse processo cartográfico cria condições para que cada mulher

louceira se reconheça na outra, fortalecendo os laços de solidariedade e delineando uma relação política baseada na coletividade. Ao mesmo tempo, estabelece um acordo explícito em torno de uma forma de associação, de uma pauta reivindicatória e da afirmação de seu território comum.

Reconhecer o “feito” da louça de cada uma revela que cada mulher reconhece no gesto da outra a sua própria luta. Esse reconhecimento reconstrói trajetórias, ressignifica o que pensam sobre origens e fortalece as bases para a coesão necessária a uma ação política concreta. Essas agentes sociais conscientes de si mesmas e unidas em uma ação transformadora, ao representarem suas histórias, percebem-se como parte de um todo, mobilizadas por um propósito comum.

Elas se investem na condição de narradoras das trajetórias coletivas, reunindo atributos que transitam entre passado, presente e futuro. São profundas conhecedoras das particularidades ecológicas do quilombo, verdadeiras artífices da paisagem. Explorando realidades locais, traçam caminhos por entre acidentes naturais e artificiais que, à primeira vista, poderiam parecer intransponíveis. Ao fazê-lo, refletem a toda prova essa “nova descrição” (ALMEIDA, 2013). Na Figura 95, Dona Marciana mostra como teceu o buraco que fazem no barreiro “pro pessoal entrar lá dentro e pegar o barro”.

Figura 95: Dona Marciana tece o buraco que se abre no barreiro, inspirando-se em uma fotografia de seu álbum



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Na ocasião dessa tessitura ilustrada na Figura 97, eu explicava: “Vamos fazer os desenhos... vamos fazer os desenhos e um mapa dos barreiros!” Todas responderam: “Ah não!”. Dona Deuza resmungava: “Eu me viro melhor com o barro!” Dona Joaquina completou: “Pois é... a gente entende do barro” Pois bem... será uma cartografia de barro. O que eu tinha lido de cartografia envolvia desenhos que se transformavam em *mockups* ou maquetes, seguidos de georreferenciamentos. No entanto, sabia que o território, aqui, seria narrado com o barro, não há como ser diferente.

Nesse contexto, eu imaginava estar cartografando – registrando caminhos, falas e imagens de um território invisível aos olhos dos mapas convencionais. No entanto fui inquirida sobre estar fazendo, na verdade, uma grafia – uma escrita sensível do território, atravessada por afetos, gestos e escutas. Essa provocação foi de grande valor para mim, longe de deslegitimar o processo, ampliou minha compreensão sobre o que estava em curso: uma escrita do território. Reconheço, hoje, que se trata sim de uma cartografia – ainda que incipiente, alinhada às estratégias propostas pelo projeto da Nova cartografia Social da Amazônia.

Almeida (2013) destaca a cartografia como um objeto de reflexão crítica, que foi repensado por filósofos, antropólogos e sociólogos, rompendo com a visão técnica restrita à geografia e às disciplinas militares. A ruptura com o cartografismo histórico permite a reinterpretação de fontes documentais e arquivísticas, apontando a Nova cartografia Social da Amazônia, que observa os princípios científicos, mas também incorpora as formas organizativas e representações do território feitas pelos agentes sociais, considerando a dinâmica do processo de produção cartográfico.

Esse movimento de reflexão crítica tem levado à redefinição das noções básicas de cartografia, questionando e relativizando conceitos que antes eram tomados como evidentes, como as “relações espaciais” e o próprio conceito de território. As mudanças são recentes e complexas, abrangendo até teorias sobre o espaço e o papel do sujeito da ação cartográfica. Sob essa pressão multidisciplinar, a produção cartográfica adota uma perspectiva mais reflexiva. Há ainda muitos outros literatos, filósofos, historiadores e poetas, que utilizam a cartografia de forma metafórica, sendo constantemente recuperados, relidos e amplamente citados (ALMEIDA, 2013).

Nesse sentido, a relação entre o design e a Nova Cartografia Social da Amazônia propõe uma perspectiva inovadora ao conectar a prática das mulheres louceiras do Quilombo do Maruanum com o território narrado pelo barro. A matéria, como elemento primordial na feitura das louças, cria um “mapa cognitivo” no qual as mulheres cartografam o espaço físico com o

seu *feito*. Assim, o design se insere como uma valiosa contribuição ao oferecer uma leitura sensível e subjetiva do território. Ele possibilita a elaboração de mapas repletos de significados e narrativas, transformando a cartografia em uma ferramenta flexível e inclusiva, capaz de refletir as complexidades de um território vivido com a arte.

Lembrando as minhas indagações na introdução deste trabalho, há sempre um limite entre o olhar de quem observa e a vivência de quem é observado. O que é possível é uma aproximação, uma troca, um compartilhamento de percepções que enriquece ambos os lados. Na academia, frequentemente reforçamos a experiência de compartilhamento contínuo e a importância da interlocução entre saberes como algo fundamental para a construção de uma pesquisa como esta – e de fato é. No entanto, é curioso como as mulheres nos ensinam os próprios comportamentos éticos de pesquisa. Elas se preocupam com a gente, querem que façamos as coisas da maneira certa!

Neste último parágrafo, renova-se a esperança de que este estudo seja como os feixes de luminosidade do céu, orientando os caminhos, infinitos e acolhedores, das margens do rio, aguardando por aqueles que se dispõem a percorrê-los. O saber não é algo externo, mas algo que se vivencia diretamente, pelo corpo e percepção, na experiência do(de) ser. É nesse sentido que a tradição das Louceiras do Maruanum *acontece*: não como um saber abstrato e distante, mas como uma maneira de habitar o mundo, de perceber e ser percebido nele.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Terras de quilombo, terras indígenas, “babaçuais livre”, “castanhais do povo”, faxinais e fundos de pasto:** terras tradicionalmente ocupada. 2 ed. Manaus: PGSA-UFAM, 2008.

_____. **Os Quilombos e as Novas Etnias.** In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Quilombos e as Novas Etnias.** Manaus: UEA Edições, 2011.

_____. Nova cartografia Social: territorialidades específicas e politização da consciência das fronteiras. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de; JÚNIOR, Emmanuel de Almeida Farias (Org.). **Povos e comunidades tradicionais:** nova cartografia social. Manaus: UEA Edições, 2013.

_____. Nova Cartografia Social da Amazônia: Prof. Alfredo Wagner. **Youtube**, 15 out. 2020. Disponível em: [Nova Cartografia Social da Amazônia - Prof. Alfredo Wagner](#). Acesso em: 09 set. 2024.

ALMEIDA, Carlídia Pereira de. Sementes crioulas, da ancestralidade para a atualidade: o protagonismo dos saberes tradicionais do povo quilombola de Lagoa do Peixe. In: DEALDINA, Selma dos Santos (Org.). **Mulheres quilombolas:** territórios de existências negras femininas. São Paulo: Jandaíra, 2020, p. 145-156.

ALMEIDA, Flávia Leme de. No princípio era a cerâmica: a volta às origens. In: ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes:** recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais. São Paulo: Editora UNESP/ Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/mqk8h/pdf/almeida-9788579831188-04.pdf>. Acesso em: 07 maio de 2022.

ALMEIDA, Mariléa de. **Devir Quilomba:** antirracismo, afeto e política nas práticas de mulheres quilombolas. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

ACEVEDO, Rosa; CASTRO, Edna. **Negros de Trombetas:** guardiões de matas e rios. 2 ed. Belém: Cejup/UFPA-NAEA, 1998.

ANASTASSAKIS, Zoy. Design e o novo paradigma antropológico das políticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil. In: TAMAZO, Isabela; FILHO, Manuel Ferreira Lima (Org.). **Antropologia e Patrimônio Cultural:** trajetórias e conceitos. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012. p. 129-154.

ANDRADE, Sandra M. da Silva; FERNANDES, Ana C. Araújo. “Eu sempre fui atrevida”: alguns movimentos de uma filha Xangô na luta quilombola. In: DEALDINA, Selma dos Santos (Org.). **Mulheres quilombolas:** territórios de existências negras femininas. São Paulo: Jandaíra, 2020, p. 109-127.

BARABAS, Alicia M. La territorialidad simbólica y los derechos territoriales indígenas: reflexiones para el estado pluriétnico. **Alteridades**, v.14, n.27, p. 105-119, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702706>. Acesso em: 24 fev. 2024.

BRAZ, Denise. Encruzilhadas, Trincheiras e Assentamentos: a noção de quilombismo na produção das Geografias Negras. **Revista Humanidades & Educação**, v. 6, p. 1-17, set. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.18764/2675-0805v6.2024.1>. Acesso em: 23 abr. 2025.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Trad. Milena P. Duchiede. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BECHELANY, Fabiano Campelo. HAUDRICOURT, André-Georges. Des gestes aux techniques: Essai sur les techniques dans les sociétés pré-machinistes. **Anuário Antropológico**, v. 37, n. 2, p. 246-251, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/aa.233>. Acesso em: 22 mar. 2024.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Penso, 2009.

BARDET, Marie. Hacer mundos com gestos. In: HAUDRICOURT, André-Georges; BARDET, Marie. **El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos**. (compilado por Marie Bardet). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019. p. 81-111.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CASTRO, Fábio Fonseca de. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 431-475, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2013.82538>. Acesso em: 5 abr. 2025.

CASTRO, Marina R. N. de; CASTRO, Fábio F. de. Banalidade e intersubjetividade na arte. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.]**, v. 22, n. 36, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/42960>. Acesso em: 5 set. 2024.

COIROLO, Alicia Durán. Atividades e tradições dos grupos ceramistas do Maruanum (AP). Notas preliminares. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Série Antropologia, Belém, v.7, n. 1, p. 71-95, 1991. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/426>. Acesso em: 06 jun. 2023.

COSTA, Célia S.; SANTOS, Walkyria C. da Silva. A crença na Mãe do Barro das Louceiras do Maruanum (Amapá/Brasil): releituras a partir das religiões afro-brasileiras. In: Anais do II Congresso Internacional Online de Estudos sobre Culturas. **Centro Latino Americano de Estudos em Cultura – CLAEC**, 22 a 26 de junho de 2020. Disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/culturas/2020/schedConf/presentations>. Acesso em: 01 mar. 2024.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas – uma metafísica da mistura**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DE CARLI, Anelise Angeli. Imagem, forma e função: considerações fenomenológicas sobre a fotografia. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40, 2017, Curitiba. *Anais...São Paulo: Intercom, 2017.* Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0517-1.pdf>. Acesso: 01 mar. 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

_____. **O que é Filosofia?** 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45, 2008.

DEALDINA, Selma dos Santos (org.). **Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ESPINOSA, Benedictus de. **Ética**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FERREIRA, Fabrício Costa. “Desde que me entendi”: Tecendo saberes e fazeres relativos à louça da Comunidade Quilombola do Maruanum. 2016. 199 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: <https://www.ppga.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/disc2016/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Fabr%C3%ADcio%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2022.

FRÉMONT, Armand. **A região, espaço vivido**. Portugal: Livraria Almedina, 1980.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. **Revista Isis Internacional**, Santiago, v.9, p. 133-141, 1988.

GOOGLE. **Google Maps**. Comunidade de Santa Luzia do Maruanum. Disponível em: [Comunidade de Santa Luzia do Maruanum - Google Maps](#). Acesso em: 03 maio 2025.

HAUDRICOURT, André-Georges. Domesticação de animais, cultivo de plantas e tratamento do outro. **Série Tradução – 07**. Departamento de Antropologia. Universidade de Brasília, 2013. Disponível em: https://www.dan2.unb.br/images/pdf/serie-traducao/Serie_Traducao07.pdf. Acesso em 25 mar. 2024.

_____. **El cultivo de los gestos**: entre plantas, animales y humanos (compilado por Marie Bardet). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2019.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HENRIQUES, Giuliana C. César. “**Tudo é remédio**”: estudos e práticas curativas em Maruanum-AP. 213 f. Dissertação (Mestrado em Biodiversidade Tropical). Universidade Federal do Amapá, 2011.

HUYGUE, René. **O poder da imagem**. Lisbon: Edições 70, 1998.

INGOLD, Tim. The Temporality of the Landscape. **World Archaeology**, v. 25, n. 2, p. 152-174, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/124811?origin=JSTOR-pdf>. Acesso: 28 out. 2024.

_____. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Trad. Fábio Creder. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

INSTITUTO DE MULHERES NEGRAS DO AMAPÁ (IMENA). **Abra os Olhos, Você é Sujeito de Dieritos**. Macapá: IMENA, s.d.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Cartas e Mapas**. Mapas para fins de levantamentos estatístico. Censo demográfico, 2022. Disponível em: https://geoftp.ibge.gov.br/cartas_e_mapas/mapas_para_fins_de_levantamentos_estatisticos/censo_demografico_2022/mapas_municipais_estatisticos/AP/santana_1600600/santana_1600600_mme_a0.pdf. Acesso em: 03 maio 2025.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LABOU TANSI, Sonny. Carta fechada às pessoas do norte e companhia (1992). **EuroPhilosophie Éditions**, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.europhilosophie.2013>. Acesso em: 03 maio 2025.

- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz do. Por uma história do homem negro. **Revista de Cultura Vozes**, v. 01, n. 68, p. 44, 1974.
- PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.
- PROT, Bernard. Leer o releer “El origen de las técnicas” de André-Georges Haudricourt, para interrogar nuestra manera de considerar las técnicas, hoy. **Laboreal**, v.19, n.1, p. 1-11, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/laboreal/20626>. Acesso em 13 fev. 2024.
- SILVA, Elloane C. G. e. As Louceiras do Maruanum e o Turismo Cultural na Região Amazônica. 2019. 147f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Turismo e Hotelaria, Universidade do Vale do Itajaí, Balneário Camboriú, 2019.
- _____. Arte Cerâmica na Amazônia: um relato sobre o saber fazer das louceiras do Maruanum, no Amapá. **Amazônica – Revista de Antropologia**, v. 13, n. 2, p. 793-814, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/amazonica.v13i2.9574>. Acesso em: 13 maio 2022.
- SILVA, Elloane C. G. e; ROSSINI, Diva de Mello. Dádiva e hospitalidade: o encontro com as louceiras do Maruanum, no Amapá. **Revista Hospitalidade**, v. 17, n. 1, p. 37-53, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21714/2179-9164.2020.v17n1.003>. Acesso em: 06 jun. 2023.
- SUPERTI, Eliane; SILVA, Gutemberg de V. Comunidades quilombolas na Amazônia. **Confins**, n. 23, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/confins.10021>. Acesso em: 04 maio 2025.
- SILVA, Givânia Maria da. Mulheres quilombolas: afirmando o território na luta, resistência e insurgência negra feminina. In: DEALDINA, Selma dos Santos (org.). **Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas**. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- SILVANI, Juliana Morilhas. O valor da cultura: Um estudo de caso sobre a inserção da Louça do Maruanum/AP no mercado e sua relação com a preservação do patrimônio cultural. 2012. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/465>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- SANTOS, Kátia Paulino dos. Associação de Mulheres Louceiras do Maruanum (ALOMA): tradição e economia solidária no Estado do Amapá-Amazônia-Brasil. **Revista Gestão em Análise**, v. 5, n. 2, p. 47-63. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12662/2359-618xregea.v5i2.p47-63.2016>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

APÊNDICE A

Projeto – Oficinas de Cartografia da Arte

Título do Projeto: Entre gestos e pensamentos das Louceiras do Maruanum

Proponente: Elloane Carinie Gomes e Silva, pesquisadora de doutorado do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará

Contato: elloane.carinie@gmail.com | (96)9****6103

1. Contextualização e Justificativa

A proposta das oficinas de cartografia com as Louceiras do Maruanum, organização social pertencente ao território quilombola do Maruanum, no Amapá, emerge da necessidade de compreender e representar os fluxos de criação, sensibilidades, pertencimento e resistência que estruturam seu fazer artístico. Esta iniciativa se ancora nas contribuições teóricas e práticas da Nova Cartografia Social da Amazônia (ALMEIDA, 2013), bem como na perspectiva rizomática de Deleuze e Guattari (2000) e tem como propósito mapear as dinâmicas sensíveis e criativas que (re)configuram seu território artístico, sem fixá-las em categorias estagnadas, mas sim compreendendo-as como formas vivas de experimentação da identidade.

Desde os primeiros encontros com as louceiras, ficou evidente que sua relação com a feitura de louças de barro é conformada por um conhecimento sensível e fenomenológico, onde ver, tatear, brincar, imaginar e tecer estruturam não apenas a corporeidade do saber, mas também o modo de existir e interagir com o mundo. Seus gestos cotidianos, profundamente sensoriais, refletem uma compreensão do barro como um material vivo, cuja transformação em louça não representa um rompimento, mas uma continuidade da vida no e com o ambiente. As narrativas das mulheres evidenciam essa relação, ao se referirem às “louças de barro”, preservando a dimensão ecológica e afetiva de seu feito.

Assim, esse processo de mapeamento participativo não apenas registra os saberes, mas os atualiza e os potencializa, promovendo uma cartografia que se faz junto, no tempo e no ritmo das louceiras. A realização das oficinas de Cartografia Social da Arte visa alcançar uma compreensão aprofundada dos atos criativos que envolvem a feitura das louças de barro. Espera-se também fomentar uma reflexão sobre as experiências individuais e coletivas no processo criativo, além de registrar depoimentos valiosos que contribuam para a construção da identidade cultural e social da comunidade. Um dos principais resultados será a criação de um

mapa do território artístico do Maruanum utilizando barro, que servirá como uma representação tangível da cartografia social da comunidade e suas interações com e no território artístico.

2. Objetivos

- Mapear visual e verbalmente os processos criativos das Louceiras do Maruanum, por meio de desenhos, tessitura de louças e registros fotográficos que expressem suas experiências e relações com o barro e o território.
- Promover o diálogo e a troca de saberes entre as participantes, incentivando narrativas sobre o fazer artístico e a tradição, transformando o encontro em um espaço de expressão coletiva.
- Compreender os gestos e materiais utilizados na feitura das louças de barro, evidenciando a relação entre corporeidade e a experiência sensível e intersubjetiva.
- Criar uma cartografia participativa do território artístico das louceiras, registrando suas trajetórias, inspirações e conexões com a natureza e identidade cultural do quilombo.

3. Público-Alvo

- a) Mulheres que se reconhecem como louceiras do território quilombola do Maruanum.
- b) Colaboradores que se conectam com o grupo de mulheres de distintas formas (familiares e/ou vínculo de amizade e de pesquisa).

4. Metodologia

As oficinas de cartografia se apresentam como uma metodologia adequada para acompanhar o fazer artístico das Louceiras do Maruanum, pois permitem que o conhecimento se revele na própria vivência, propondo um olhar que valoriza os percursos, os deslocamentos e as transformações. Por sugestão da proponente, foram elencadas atividades diversas, que incluem: apresentação de fotografias e louças de barro pertencentes ao grupo; desenhos e pinturas em cadernos; demonstração das técnicas de preparo e tessitura do barro, uso das ferramentas e materiais de suporte; discussão sobre os processos criativos, relacionando com as experiências pessoais e coletivas. Durante as oficinas também há espaço para a experimentação e improviso: diálogos, versos e interações abertas e plurais se conectam da forma como o grupo se sentir mais à vontade em compartilhar sua história.

5. Resultados parciais

A primeira oficina teve como propósito nos aproximarmos dos atos criativos das louceiras. Ela ocorreu no dia 06 de julho de 2024, na casa de Dona Marciana, em Santa Luzia do Maruanum. Ao todo, reuniu-se um grupo de dez mulheres: Marciana, Deuza, Joaquina,

Mundoca, Castorina, Keka, Giuliana, Maria e Myllena. Cada uma ficou responsável por trazer uma de suas louças como parte das atividades propostas. A Figura 96 mostra a fotografia em grupo das mulheres e, no banco, algumas louças.

Figura 96: Grupo da primeira oficina de cartografia. Da esquerda para a direita em pé: Rosa, Marciana, Joaquina, Castorina, Deuzarina; à frente: Myllena; e Giuliana; embaixo: Mundoca, Keka; e, sentada no banco, Maria



Fonte: Elaboração própria, 2024.

Muitos desafios se apresentaram nessa primeira oficina da pesquisa. O primeiro deles foi a ausência de algumas mulheres em razão de problemas logísticos e pessoais. O segundo problema estava em descobrir os materiais mais adequados para elas trabalharem; optei por levar cadernos de desenho e lápis de cor. Embora tenham conseguido explorar os desenhos, percebi que havia resistência em trabalhar unicamente com eles, pois não capturam plenamente a natureza gestual e tátil do seu trabalho. Por isso, o passo seguinte foi solicitar que cada uma trouxesse um pedacinho de barro para a oficina seguinte, o que satisfez a vontade delas: “Prefiro o barro mesmo! Vai ser melhor”, expressa Dona Deuza.

Um terceiro desafio que surgiu foi a própria condução da oficina. Sabendo que a descrição que buscava seria aberta e plural, preocupava-me a dinâmica das atividades e se daria conta de capturar as experiências individuais e coletivas, assim como motivar as mulheres a interagir e responder às solicitações. Optei pela experimentação de perguntas e tarefas de forma que elas tivessem abertura para serem redefinidas ou reorientadas naquele, e para os próximos,

encontros. Assim, centramo-nos nas dinâmicas que responderiam perguntas específicas relacionadas ao pensamento e à imaginação das louceiras.

A segunda oficina ocorreu no dia 10 de novembro de 2024, novamente na casa de Dona Marciana, em Santa Luzia do Maruanum. Ao todo, reuniu-se um grupo de 13 pessoas: Marciana, Carmosina, Joaquina, Zezé, Castorina, Mariquinha, Mundoca, Ocléia, Deuza, Edilene, Isabelly, Renan e Ian. Cada um ficou responsável por trazer fotografias pessoais, o barro e suas ferramentas. A Figura 97 mostra o grupo na varanda da casa de Dona Marciana.

Figura 97: Grupo da segunda oficina de cartografia. Da esquerda para a direita: Carmosina, Joaquina, Marciana, Zezé, Castorina, Mariquinha, Mundoca, Ocléia, Deuza, Edilene, Isabelly, Renan, Ian



Elaboração própria, 2024.

Novas estratégias foram adotadas para a segunda oficina, como o uso do barro e ferramentas de trabalho das louceiras. Ainda estava insegura em relação a como construiríamos um mapa com barro. E, depois, a resposta parecia bem óbvia: Elas tecem. Assim, o mapa também deveria ser tecido com as mãos, tal como fazem em seu cotidiano. Nas próximas oficinas, busca-se aprofundar essa abordagem. A intenção é compreender as invenções simbólicas dentro do território artístico. Ao explorar essas relações, pretende-se ampliar os horizontes da pesquisa.

APÊNDICE B – ATA DE AUTORIZAÇÃO DA PESQUISA PELA ASSOCIAÇÃO DE JOVENS, MORADORES E PRODUTORES RURAIS DE SANTA LUZIA DO MARUANUM I - AJOMPROM



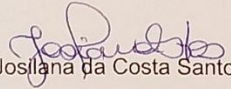
Associação de Jovens, Moradores e Produtores Rurais de Santa Luzia do Maruanum I
CNPJ: 08547577000120
Instituição de Utilidade Pública LEI Nº 1.309/2009
Fundada em 25 de Agosto de 2005

DECLARAÇÃO QUILOMBOLA

A Associação de Jovens, Moradores e Produtores Rurais de Santa Luzia do Maruanum I / AJOMPROM, declaro para os devidos fins que se fizerem necessários que a senhora **ELLOANE CARINIE GOMES E SILVA**, CPF: [REDACTED], Doutoranda em Desenvolvimento Socioambiental pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - NAEA. Universidade Federal do Pará – UFPA tem autorização deste território quilombola através de sua associação para a realizar a referida pesquisa: Louceiras do Maruanum: gestos e pensamentos no território artístico da identidade.

Eu, Josilana da Costa Santos, quilombola e Professora, Presidente da Associação de Jovens, Moradores e Produtores Rurais de Santa Luzia do Maruanum I- AJOMPROM, CPF nº [REDACTED], residente na [REDACTED] Congós. Com mandato do período de agosto de 2023 a 2026. Declaro serem verdadeiras todas as informações.

Macapá, 17 de março de 2025.


Josilana da Costa Santos
Presidente/AJOMPROM

APÊNDICE C - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA AS
MULHERES LOUCEIRAS DO MARUANUM



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DO
TRÓPICO ÚMIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A senhora está convidada a participar, como voluntária, da pesquisa que trabalha com o tema “Louceiras do Maruanum: Gestos e Pensamentos no território artístico da identidade”. Caso a senhora não queira participar, não há problema algum. A senhora não precisa me explicar o motivo, e não haverá nenhum tipo de punição por isso. Está tudo bem, pois o que importa é a sua vontade. Caso a senhora queira participar, eu irei informar os objetivos da pesquisa e todos os procedimentos envolvidos. Depois que a senhora estiver informada, será necessário que assine todas as folhas deste documento, assim como eu também irei assiná-las. Este documento está em duas vias. Uma delas é sua, e a outra é minha.

Sou doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, da Universidade Federal do Pará, em Belém (PA). Neste momento, estou realizando uma pesquisa sob orientação dos professores Rosa Acevedo Marin e Fábio Fonseca de Castro, ambos da mesma instituição. A seguir, explico com mais detalhes como a senhora estará envolvida na pesquisa.

▪ O objetivo geral é investigar como os atos criativos emergem e se expressam no fazer artístico das Louceiras do Maruanum, e de que maneira contribuem para a construção da identidade cultural e social de sua comunidade. Assim, propomos uma experiência de compartilhamento com as mulheres louceiras da comunidade por meio de diálogos, oficinas de arte e outras atividades que surgirem. Temos a intenção ainda de acompanhar e registrar, por

meio de fotografias e vídeos, o processo de confecção das louças desde a retirada do barro, mas apenas se, e somente se, formos autorizados por elas. Entendemos que a participação direta das Louceiras do Maruanum em nosso estudo é fundamental para a compreensão correta e respeitosa de suas tradições. Desse modo, as próprias mulheres comunicam e reconhecem os significados e sentidos de sua arte. A seguir, explicarei a importância da sua participação na pesquisa e como ela se realizará.

- a) Sua participação na pesquisa é importante, pois a senhora é uma das ceramistas que produz as louças de barro na comunidade. Assim, seu olhar e sua fala nos ajudam a construir uma compreensão sobre as tradições criativas e produtivas das Louceiras do Maruanum e a sua abrangência.
- b) Conduzirei entrevistas/diálogos nos quais a senhora escolherá o lugar e o momento de concedê-los. Sinta-se livre para responder ou não a cada uma das perguntas, sem necessidade de explicação. Eu preciso gravar em áudio as perguntas que farei e as respostas que a senhora me fornecer, pois, eu preciso escrever tudo o que foi dito para depois incluir no texto da pesquisa. Sinta-se livre para escolher o horário para a entrevista e nossas conversas, pois o tempo utilizado pode atrapalhar as suas atividades domésticas ou qualquer outro compromisso que tenha.
- c) Sua participação nesta pesquisa e nas atividades envolvidas é voluntária, ou seja, não há dinheiro em troca, apenas o desejo de participar ou não.
- d) Como benefício, entendemos que a pesquisa pode ajudar a documentar e valorizar as práticas artísticas das Louceiras do Maruanum e destacar a sua importância como agentes culturais e sociais. Isso pode incentivar políticas públicas e iniciativas de apoio específicas para o grupo. A pesquisa pode ser utilizada como recurso educacional para sensibilizar a sociedade sobre a importância das práticas culturais tradicionais e da diversidade cultural brasileira. Pode ser um ponto de partida para discussões sobre patrimônio cultural e identidade nas escolas e universidades. Além disso, a pesquisa permite que as pessoas narrem as suas histórias e experiências individuais e coletivas. Tudo isso pode contribuir de diferentes formas, como, por exemplo: as pessoas terão os seus próprios materiais de pesquisa sobre o Quilombo do Maruanum e poderão utilizá-los para distintas finalidades. Será possível explorar reflexões abrangentes sobre os modos de vida na comunidade e trazer visibilidade para os anseios, problemáticas e desafios que se apresentam. Também será importante ter acesso ao conhecimento construído sobre o quilombo por meio dos

textos escritos e dos registros audiovisuais e usá-los de maneira que beneficie a autoestima da comunidade e potencialize o seu campo de ação política em defesa de seu território.

- e) Os resultados dessa pesquisa serão apresentados na Universidade Federal do Pará, em Belém, para professores, pesquisadores e alunos que assistirem à apresentação. Além disso, vou trazer para a comunidade uma cópia do trabalho completo.
- f) Em qualquer momento da pesquisa, a senhora pode retirar a sua autorização para uso da sua gravação de voz na entrevista e o uso de sua imagem nos registros fotográficos e de vídeos, sem necessidade de explicar suas razões.
- g) Os registros de voz, fotografias e vídeos feitos durante as entrevistas/diálogos e em outros momentos serão usados apenas na tese de doutorado, no documentário e nos trabalhos científicos originados da pesquisa em questão.
- h) Por fim, solicito sua autorização para usar o seu nome no texto da pesquisa, destacando suas falas e suas ações ao longo do estudo. Essa é uma forma de mostrar cada pessoa que colaborou para a construção da pesquisa.
- i) Eu garanto seu acesso à informação do andamento da pesquisa a qualquer momento; e posso disponibilizar meu contato direto pelo celular, *****-*****, e pelos e-mails elloane.carinie@gmail.com ou ello_ane@hotmail.com. Estou à disposição para dar informações a qualquer momento e para solucionar dúvidas ou qualquer outra coisa que a senhora queira informar.

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, _____, concordo em colaborar com a pesquisa como participante. A pesquisadora me informou sobre tudo o que vai acontecer no estudo, o que terei que fazer, inclusive sobre os possíveis riscos e benefícios envolvidos na minha participação. A pesquisadora me garantiu que eu poderei sair da pesquisa a qualquer momento, sem dar nenhuma explicação, e que esta decisão não me trará nenhum tipo de penalidade.

Local e data: _____

Nome: _____

Assinatura do Participante: _____

Nome da Pesquisadora: Elloane Carinie Gomes e Silva

Instituição: Universidade Federal do Pará

Matrícula: *****

Orientadores: Profa. Dra. Rosa Acevedo Marín e Profe. Dr. Fábio Fonseca de Castro

Assinatura da Pesquisadora: _____

APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA OS
DEMAIS PARTICIPANTES DA PESQUISA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DO
TRÓPICO ÚMIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O senhor está convidado a participar, como voluntário, da pesquisa que trabalha com o tema “Louceiras do Maruanum: Gestos e Pensamentos no território artístico da identidade”. Caso o senhor não queira participar, não há problema algum. O senhor não precisa me explicar o motivo, e não haverá nenhum tipo de punição por isso. Está tudo bem, pois o que importa é a sua vontade. Caso o senhor queira participar, eu irei informar os objetivos da pesquisa e todos os procedimentos envolvidos. Depois que o senhor estiver informado, será necessário que assine todas as folhas deste documento, assim como eu também irei assiná-las. Este documento está em duas vias. Uma delas é sua, e a outra é minha.

Sou doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, da Universidade Federal do Pará, em Belém (PA). Neste momento, estou realizando uma pesquisa sob orientação dos professores Rosa Acevedo Marin e Fábio Fonseca de Castro, ambos da mesma instituição. A seguir, explico com mais detalhes como o senhor estará envolvido na pesquisa.

▪ O objetivo geral é investigar como os atos criativos emergem e se expressam no fazer artístico das Louceiras do Maruanum, e de que maneira contribuem para a construção da identidade cultural e social de sua comunidade. Assim, propomos uma experiência de compartilhamento com as mulheres louceiras da comunidade por meio de diálogos, oficinas de arte e outras atividades que surgirem. Temos a intenção ainda de acompanhar e registrar, por meio de fotografias e vídeos, o processo de confecção das louças desde a retirada do barro, mas

apenas se, e somente se, formos autorizados por elas. Entendemos que a participação direta das Louceiras do Maruanum em nosso estudo é fundamental para a compreensão correta e respeitosa de suas tradições. Desse modo, as próprias mulheres comunicam e reconhecem os significados e sentidos de sua arte. A seguir, explicarei a importância da sua participação na pesquisa e como ela se realizará.

- j) Sua participação na pesquisa é importante, uma vez que o senhor reside no Território Quilombola do Maruanum e tem uma participação ativa na tarefa de extração do barro. Assim, seu olhar e sua fala nos ajudam a percorrer um caminho de compreensão acerca das tradições criativas e produtivas das Louceiras do Maruanum e de sua abrangência.
- k) Conduzirei entrevistas/diálogos nos quais o senhor escolherá o lugar e o momento de concedê-los. Sinta-se livre para responder ou não a cada uma das perguntas, sem necessidade de explicação. Eu preciso gravar em áudio as perguntas que farei e as respostas que o senhor me fornecer, pois, eu preciso escrever tudo o que foi dito para depois incluir no texto da pesquisa. Sinta-se livre para escolher o horário para a entrevista e nossas conversas, pois o tempo utilizado pode atrapalhar as suas atividades domésticas ou qualquer outro compromisso que tenha.
- l) Sua participação nesta pesquisa e nas atividades envolvidas é voluntária, ou seja, não há dinheiro em troca, apenas o desejo de participar ou não.
- m) Como benefício, entendemos que a pesquisa pode ajudar a documentar e valorizar as práticas artísticas das Louceiras do Maruanum e destacar a sua importância como agentes culturais e sociais. Isso pode incentivar políticas públicas e iniciativas de apoio específicas para o grupo. A pesquisa pode ser utilizada como recurso educacional para sensibilizar a sociedade sobre a importância das práticas culturais tradicionais e da diversidade cultural brasileira. Pode ser um ponto de partida para discussões sobre patrimônio cultural e identidade nas escolas e universidades. Além disso, a pesquisa permite que as pessoas narrem as suas histórias e experiências individuais e coletivas. Tudo isso pode contribuir de diferentes formas, como, por exemplo: as pessoas terão os seus próprios materiais de pesquisa sobre o Território Quilombola do Maruanum e poderão utilizá-los para distintas finalidades. Será possível explorar reflexões abrangentes sobre os modos de vida na comunidade e trazer visibilidade para os anseios, problemáticas e desafios que se apresentam. Também será importante ter acesso ao conhecimento construído sobre o quilombo

por meio dos textos escritos e dos registros audiovisuais e usá-los de maneira que beneficie a autoestima da comunidade e potencialize o seu campo de ação política em defesa de seu território.

- n) Os resultados dessa pesquisa serão apresentados na Universidade Federal do Pará, em Belém, para professores, pesquisadores e alunos que assistirem à apresentação. Além disso, vou trazer para a comunidade uma cópia do trabalho completo.
- o) Em qualquer momento da pesquisa, o senhor pode retirar a sua autorização para uso da sua gravação de voz na entrevista e o uso de sua imagem nos registros fotográficos e de vídeos, sem necessidade de explicar suas razões.
- p) Os registros de voz, fotografias e vídeos feitos durante as entrevistas/diálogos e em outros momentos serão usados apenas na tese de doutorado, no documentário e nos trabalhos científicos originados da pesquisa em questão.
- q) Por fim, solicito sua autorização para usar o seu nome no texto da pesquisa, destacando suas falas e suas ações ao longo do estudo. Essa é uma forma de mostrar cada pessoa que colaborou para a construção da pesquisa.
- r) Eu garanto seu acesso à informação sobre a pesquisa a qualquer momento; e posso disponibilizar meu contato direto pelo celular: *****-*****; e pelos e-mails elloane.carinie@gmail.com ou ello_ane@hotmail.com. Estou à disposição para dar informações a qualquer momento e para solucionar dúvidas ou outras questões que o senhor queira informar.

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, _____, concordo em colaborar com a pesquisa como participante. A pesquisadora me informou sobre tudo o que vai acontecer no estudo, o que terei que fazer, inclusive sobre os possíveis riscos e benefícios envolvidos na minha participação. A pesquisadora me garantiu que eu poderei sair da pesquisa a qualquer momento, sem dar nenhuma explicação, e que esta decisão não me trará nenhum tipo de penalidade.

Local e data: _____

Nome: _____

Assinatura do Participante: _____

Nome da Pesquisadora: Elloane Carinie Gomes e Silva

Instituição: Universidade Federal do Pará

Matrícula: *****

Orientadores: Profa. Dra. Rosa Acevedo Marín e Profe. Dr. Fábio Fonseca de Castro

Assinatura da Pesquisadora: _____

APÊNDICE E – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA OS
PAIS OU RESPONSÁVEIS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DO
TRÓPICO ÚMIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O/A seu/sua filho/filha está convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa que trabalha com o tema “Louceiras do Maruanum: Gestos e Pensamentos no território artístico da identidade”. Caso o/a seu/sua filho/filha não queira participar, não há problema algum. O/A seu/sua filho/filha não precisa me explicar o motivo, e não haverá nenhum tipo de punição por isso. Está tudo bem, pois o que importa é a vontade dele(a). Caso o/a seu/sua filho/filha queira participar, e a senhora concordar, eu irei informar os objetivos da pesquisa e todos os procedimentos envolvidos. Depois que a senhora estiver informada, será necessário que assine todas as folhas deste documento, assim como eu também irei assiná-las. Este documento está em duas vias. Uma delas é sua, e a outra é minha.

Sou doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, da Universidade Federal do Pará, em Belém (PA). Neste momento, estou realizando uma pesquisa sob orientação dos professores Rosa Acevedo Marin e Fábio Fonseca de Castro, ambos da mesma instituição. A seguir, explico com mais detalhes como a senhora estará envolvida na pesquisa.

- O objetivo geral é investigar como os atos criativos emergem e se expressam no fazer artístico das Louceiras do Maruanum, e de que maneira contribuem para a construção da identidade cultural e social de sua comunidade. Assim, propomos uma experiência de compartilhamento com as mulheres louceiras da comunidade por meio de diálogos, oficinas de arte e outras atividades que surgirem. Temos a intenção ainda de acompanhar e registrar, por meio de fotografias e vídeos, o processo de confecção das louças desde a retirada do barro, mas

apenas se, e somente se, formos autorizados por elas. Entendemos que a participação direta das Louceiras do Maruanum em nosso estudo é fundamental para a compreensão correta e respeitosa de suas tradições. Desse modo, as próprias mulheres comunicam e reconhecem os significados e sentidos de sua arte. A seguir, explicarei a importância da participação de seu/sua filho/filha na pesquisa e como ela se realizará.

- s) A participação de seu/sua filho/filha na pesquisa é importante, pois o/a seu/sua filho/filha também faz as louças de barro na comunidade. Assim, o olhar dele(a) e sua fala nos ajudam a construir uma compreensão sobre as tradições criativas e produtivas das Louceiras do Maruanum e a sua abrangência.
- t) Conduzirei entrevistas/diálogos nos quais a senhora escolherá o lugar e o momento de concedê-los. Sinta-se livre para autorizar seu/sua filho/filha a responder ou não a cada uma das perguntas, sem necessidade de explicação. Eu preciso gravar em áudio as perguntas que farei e as respostas que ele(a) me fornecer, pois, eu preciso escrever tudo o que foi dito para depois incluir no texto da pesquisa. Sinta-se livre para escolher o horário para a entrevista e nossas conversas, pois o tempo utilizado pode atrapalhar as suas atividades domésticas ou qualquer outro compromisso que tenha.
- u) A participação de seu/sua filho/filha nesta pesquisa e nas atividades envolvidas é voluntária, ou seja, não há dinheiro em troca, apenas o desejo de participar ou não.
- v) Como benefício, entendemos que a pesquisa pode ajudar a documentar e valorizar as práticas artísticas das Louceiras do Maruanum e destacar a sua importância como agentes culturais e sociais. Isso pode incentivar políticas públicas e iniciativas de apoio específicas para o grupo. A pesquisa pode ser utilizada como recurso educacional para sensibilizar a sociedade sobre a importância das práticas culturais tradicionais e da diversidade cultural brasileira. Pode ser um ponto de partida para discussões sobre patrimônio cultural e identidade nas escolas e universidades. Além disso, a pesquisa permite que as pessoas narrem as suas histórias e experiências individuais e coletivas. Tudo isso pode contribuir de diferentes formas, como, por exemplo: as pessoas terão os seus próprios materiais de pesquisa sobre o Quilombo do Maruanum e poderão utilizá-los para distintas finalidades. Será possível explorar reflexões abrangentes sobre os modos de vida na comunidade e trazer visibilidade para os anseios, problemáticas e desafios que se apresentam. Também será importante ter acesso ao conhecimento construído sobre o quilombo por meio dos textos escritos e dos registros audiovisuais e usá-los de maneira que beneficie a

autoestima da comunidade e potencialize o seu campo de ação política em defesa de seu território.

- w) Os resultados dessa pesquisa serão apresentados na Universidade Federal do Pará, em Belém, para professores, pesquisadores e alunos que assistirem à apresentação. Além disso, vou trazer para a comunidade uma cópia do trabalho completo.
- x) Em qualquer momento da pesquisa, a senhora pode retirar a sua autorização para uso da sua gravação de voz na entrevista e o uso de sua imagem nos registros fotográficos e de vídeos, sem necessidade de explicar suas razões.
- y) Os registros de voz, fotografias e vídeos feitos durante as entrevistas/diálogos e em outros momentos serão usados apenas na tese de doutorado, no documentário e nos trabalhos científicos originados da pesquisa em questão.
- z) Por fim, solicito sua autorização para usar o nome de seu/sua filho/filha no texto da pesquisa, destacando suas falas e suas ações ao longo do estudo. Essa é uma forma de mostrar cada pessoa que colaborou para a construção da pesquisa.
- aa) Eu garanto seu acesso à informação do andamento da pesquisa a qualquer momento; e posso disponibilizar meu contato direto pelo celular, *****-*****, e pelos e-mails elloane.carinie@gmail.com ou ello_ane@hotmail.com. Estou à disposição para dar informações a qualquer momento e para solucionar dúvidas ou qualquer outra coisa que a senhora queira informar.

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, _____, concordo que meu/minha filho/filha colabore com a pesquisa como participante. A pesquisadora me informou sobre tudo o que vai acontecer no estudo, o que ele/ela terá que fazer, inclusive sobre os possíveis riscos e benefícios envolvidos na sua participação. A pesquisadora me garantiu que meu/minha filho/filha poderá sair da pesquisa a qualquer momento, sem que eu precise fornecer alguma explicação, e que esta decisão não me trará nenhum tipo de penalidade.

Local e data: _____

Nome: _____

Assinatura do Responsável: _____

Nome da Pesquisadora: Elloane Carinie Gomes e Silva

Instituição: Universidade Federal do Pará

Matrícula: *****

Orientadores: Profa. Dra. Rosa Acevedo Marín e Profe. Dr. Fábio Fonseca de Castro

Assinatura da Pesquisadora: _____