



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Raquel Gomes Noronha

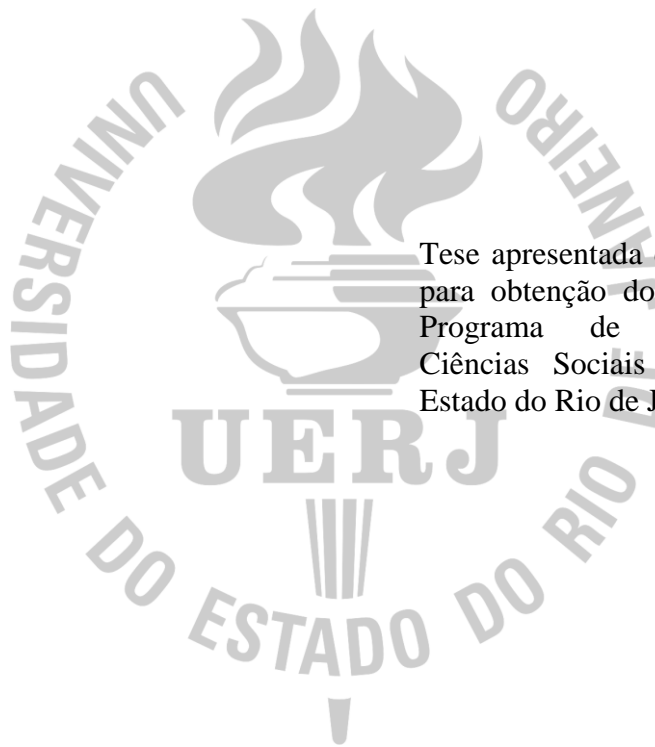
**Dos quintais às prateleiras:  
as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua –  
Alcântara – Maranhão**

Rio de Janeiro

2015

Raquel Gomes Noronha

**Dos quintais às prateleiras:  
imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatiua – Alcântara – Maranhão**



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

S852 Noronha, Raquel Gomes.  
Dos quintais às prateleiras: imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatuiua / Raquel Gomes Noronha .-- 2015.  
289 f.

Orientadora: Myrian Sepúlveda dos Santos.  
Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Faculdade de Serviço Social.  
Bibliografia.

1. Artesanato – Itamatatuiua (MA) – Teses. 2. Identidade cultural – Itamatatuiua (MA) – Teses. 3. Quilombos – Itamatatuiua (MA) – Aspectos sociais – Teses. I. Santos, Myrian Sepúlveda dos, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Serviço Social. III. Título.

CDU 745(812.1)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Raquel Gomes Noronha

**Dos quintais às prateleiras:  
imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua – Alcântara – Maranhão**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 18 de março de 2015.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos (Orientadora)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Clarice Ehlers Peixoto  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosane Manhães Prado  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof. Dr. Antonio Carlos Mota de Lima  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Zoy Anastassakis  
Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

Rio de Janeiro

2015

## DEDICATÓRIA

À Emília, Rosangela, Amélia, Glória (*in memorian*), Nini,  
Valéria, Flávia, Ângela, Canuta, Ceci, Domingas, Duca, Eloísa,  
Maria, Maria dos Santos, Maria dos Anjos, Nazaré,  
Neide, Pixirri e Rita.

Mulheres que me inspiram para a vida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela oportunidade de evolução, hoje e sempre.

A meus pais, Jaime e Rosangela, presentes em cada momento, me encorajando com amor para superar os desafios.

A Emília, por compreender as ausências e por esperar, com maturidade e amor.

Ao meu irmão Jaiminho, por sempre me fazer sorrir.

Aos meus avós Alberto, Amélia, Glória (*in memoriam*) e Nini, por adoçarem a minha vida.

À amiga e irmã de caminhada Flávia, nesse Maranhão que escolhemos para viver.

Ao Pedro, pelo incentivo e companheirismo, nos tempos difíceis da escrita.

Ao Hamilton, por cuidar tão bem da nossa pequena, liberando-me para a pesquisa.

Aos amigos que incentivaram, contribuíram e compreenderam a importância dessa conquista: Lisiane, Letícia, Alexandra, Allyson, Aline, Léo, Fabiano.

À Myrian Sepúlveda dos Santos, por muito mais que a orientação da tese, pela gentileza e carinho durante os quatro anos de convívio. Por compartilhar o seu conhecimento para que eu chegasse até aqui, de forma segura e precisa.

Aos professores do PPCIS que contribuíram para o sucesso da pesquisa e para o meu amadurecimento intelectual, especialmente Clara Mafra (*in memoriam*), Clarice Peixoto, Rosane Prado e Sandra Carneiro. Também ao professor Reginaldo Gonçalves, pelas expressivas contribuições na banca de qualificação.

Aos companheiros do “artesanato intelectual”, com quem pude trocar experiências e conhecimentos e que muito me ajudaram na pesquisa e na construção da tese: Carla Belas, GlaubaCestari, Luciana Caracas, Márcio Guimarães, Paulo Keller, Ricardo Gomes Lima, ZoyAnastassakis.

À Imaíra, Raiama, Junior, Marcella, Pablo, Milena, Franklin: em nome de vocês agradeço a todos os alunos, que tanto me ensinam nessa aventura de pensar o papel do *designer* fora dos grandes centros do país.

Aos professores e pesquisadores do Museu-Afro digital, com quem muito aprendi sobre o trabalho acadêmico e a pesquisa: Lívio Sansone, Jamile Borges, Sergio Ferretti, Antonio Motta, Mauricio Barros de Castro, Gabriel Cid, Maria Alice Gonçalves.

A todos que contribuíram para que o documentário *À mão e fogo* se concretizasse: Marilda Mascarenhas, Cláudio Farias, Francisco Colombo, Murilo Santos, Alberto Greciano, Joaquim Haickel, FAPEMA e PROEXT-2013 pelo apoio financeiro ao projeto.

Agradeço novamente à amiga-irmã Flávia e à minha mãe, agora pelas incansáveis leituras e correções no texto.

Ao Departamento de Desenho e Tecnologia, da Universidade Federal do Maranhão, por oferecer as condições propícias para a pesquisa e elaboração da tese.

À FAPEMA e à CAPES, pela concessão da bolsa durante o período do doutorado.

Agradeço a todos os moradores de Itamatatua que sempre me receberam de braços abertos e tornaram o meu trabalho de campo um imenso prazer. Especialmente, às mulheres que trabalham com o barro, que comigo compartilharam suas memórias, seus anseios e o seu saber-fazer. Meus eternos agradecimentos a Ângela, Canuta, Ceci, Domingas, Duca, Eloísa, Maria, Maria dos Santos, Maria dos Anjos, Nazaré, Neide, Pixirri e Rita.

Muito Obrigada!

Firme, de pé. Tão firme que não parece ter sido posto: é como se tivesse brotado ali mesmo. Ocre, da cor de mel queimado. A cor de um sol há mil anos enterrado, descoberto apenas ontem. Listras verdes e laranja percorrem o seu corpo ainda cálido. Círculos, padrões ornamentais: vestígios esparsos de um alfabeto perdido? A barriga de uma mulher prenhe, o pescoço de um pássaro. Se taparmos e destaparmos sua boca com a palma de nossa mão, ouviremos como resposta um murmúrio grave, o som de água em ebulição, erguendo-se do seu fundo; se batermos em suas laterais com nossos dedos, emitirá uma risada aguda, como moedas de prata caindo sobre uma pedra. Poliglota, conhece a linguagem do barro e dos minerais, do ar que corre por entre as paredes de um cânion, de lavadeiras esfregando roupa no rio, de céus tempestuosos, da chuva. Um pote de argila cozida: não o coloque numa vitrine, ao lado de objetos raros e preciosos. Pareceria fora do lugar. Sua beleza está relacionada ao líquido que ele contém e à sede que deve saciar. Sua beleza é corpórea: eu posso vê-lo, tocá-lo, sentir o seu cheiro, ouvi-lo. Se estiver vazio, deve ser enchido; se estiver cheio, deve ser esvaziado. Eu o tomo pela alça como a uma mulher pelo braço, ergo-o e derramo numa bacia o leite ou o pulque – líquidos lunares que abrem e fecham as portas da aurora e da escuridão, da vigília e do sono.

*Otávio Paz*



Olha, o que eu vejo, parece que os jovens não se interessam assim muito,  
mas é triste isso, eu tenho pena que esse trabalho não continue.

É, porque foi um trabalho passado pelos negros, né?

Nossos avós, pais e aí é uma tristeza.

*Eloísa, artesã, 65 anos*

## RESUMO

NORONHA, Raquel Gomes. **Dos quintais às prateleiras:** as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatiua – Alcântara – Maranhão. 289 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Esta pesquisa aborda os diversos sentidos atribuídos à produção de *louça* por mulheres que moram em Itamatatiua, uma comunidade remanescente de quilombo localizada em Alcântara, Maranhão. Em uma etnografia, a sua secular produção de louça é analisada à luz da categoria *zona de contato*, enquanto âmbito privilegiado para a observação dos discursos pelos quais as *fazedoras de louça* de Itamatatiua constituem-se não apenas como quilombolas, mas também como mulheres, pretas, e artesãs. Habitando um território considerado *terras de Santa Tereza*, as mulheres de Itamatatiua constroem suas narrativas em relação às suas percepções sobre os atores externos ao povoado, como os turistas, pesquisadores, consultores de design que buscam nas suas territorialidades uma forma de acessar o passado. O resultado compartilhado e percebido é o que denomino *imagens quilombolas*. Estas imagens, constituídas de narrativas, formas de agir e pensar e aqui assumidas também como imagens gráficas (fotografias, peças gráficas e material audiovisual) revelam camadas históricas e discursos hegemônicos que são ressemantizados nos constantes encontros com turistas e pesquisadores, incluindo a mim mesma como pesquisadora e designer. As narrativas das mulheres sobre o saber-fazer da louça, sobre o seu imaginário sobre os turistas, sobre o que os consultores buscam no quilombo são alguns entre outros componentes das *imagens quilombolas*.

Palavras-chave: Imagens quilombolas. Artesanato. Identidade. Narrativas.

## ABSTRACT

NORONHA, Raquel Gomes. **From the backyards onto the shelves: the quilomboish images and earthenware production in Itamatatua – Alcântara – Maranhão.** 289 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This research approaches the several meanings attributed to the production of *earthenware* women who live in Itamatatua, a quilombo remnant community located in Alcântara, Maranhão. Their secular production of earthenware is analyzed in an ethnography through the category of *contact zone* as a privileged scope for the observation of speeches through which earthenware makers from Itamatatua become not only Quilombo people, but also women, black, and artisans. Inhabiting a territory considered as *lands of Santa Tereza*, women from Itamatatua build their narratives with respect to their perceptions of outer actors to the village, such as the tourists, researchers, design consultants who seek in their territorialities a way to access the past. The shared and perceived result is what I call *Quilomboish images*. These images, made of narratives, ways of acting and thinking and here also assumed as graphic images (photographs, graphic pieces and audiovisual material) reveal historical layers and hegemonic discourses that are resignified in constant interactions with tourists and researchers, including myself as a researcher and designer. The narratives of the women on the know-how of the earthenware on their imaginary about the tourists, on what the consultants seek in the Quilombo are some among other components of the *Quilomboish images*.

Keywords: Quilomboish images. Handicraft. Identity. Narratives.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Maria de Lourdes de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	15
Figura 2	Mapa de localização de Itamatatiua (Alcântara, MA).....	31
Figura 3	Apresentação das pranchas temáticas.....	40
Figura 4	Maria dos Santos, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	58
Figura 5	Esquema de leitura do ensaio fotográfico <i>Produção: de louça, mulheres e identidades</i> .....	62
Figura 6	Ensaio fotográfico <i>Produção: de louça, mulheres e identidades</i> .....	63
Figura 7	Neide de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	67
Figura 8	Fotografia de Eurico de Jesus, com a pedra de fundação.....	77
Figura 9	Mapeamento do espaço em Itamatatiua: moradias, comércios e lugares.....	80
Figura 10	O pote e a imagem de Santa Tereza, na entrada do povoado.....	81
Figura 11	Prancha temática dois: Interação com o ambiente.....	84
Figura 12	Prancha temática três: A importância das mulheres.....	89
Figura 13	Eloísa de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> . ....	90
Figura 14	Ensaio fotográfico <i>As joias da santa</i> . ....	96
Figura 15	Maria dos Santos de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	97
Figura 16	Heidmar Marques, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	100
Figura 17	Domingas de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	106
Figura 18	Mapa genealógico das artesãs.....	118
Figura 19	Pirixi e Canuta, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	119
Figura 20	Eduarda Moraes, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	126
Figura 21	Maria de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	129
Figura 22	Prancha temática cinco: Antigas artesãs.....	131
Figura 23	Eloísa de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	134
Figura 24	Esquema da cadeia produtiva da cerâmica de Itamatatiua.....	138
Figura 25	Ensaio fotográfico <i>Campo e barreiro</i> .....	141
Figura 26	Ensaio fotográfico <i>A técnica da serpentina</i> .....	154
Figura 27	Ensaio fotográfico <i>Mãe e filha trabalhando</i> .....	156
Figura 28	Ensaio fotográfico <i>Força, corpo e movimento</i> .....	158
Figura 29	Ensaio fotográfico <i>Canuta e o alguidar</i> .....	159
Figura 30	Neide de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	160
Figura 31	Ensaio fotográfico <i>Arrumando o forno e desenforando</i> .....	164
Figura 32	Ensaio fotográfico <i>A contenção do material</i> .....	166
Figura 33	Neide de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	177
Figura 34	Eloísa de Jesus e Maria dos Santos de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	178
Figura 35	Artesanatos comercializados na loja de Alcântara.....	179
Figura 36	Ensaio fotográfico <i>Turistas conhecendo o artesanato do quilombo</i> .....	184
Figura 37	Ângela de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	186
Figura 38	A loja de artesanato Itamatatiua (Centro de Produção Cerâmica).....	187

Figura 39	Ensaio fotográfico <i>Imagens de Itamatatiua por Murilo Santos (déc. de 1970)</i> .....	189
Figura 40	Patrícia Nicholicchia, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	192
Figura 41	Prancha temática doze: Os guias turísticos.....	194
Figura 42	A chegada dos turistas, cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	197
Figura 43	Prancha temática onze: Apresentação de tambor.....	199
Figura 44	Prancha temática nove A: Turistas e apresentação.....	202
Figura 45	Prancha temática nove B: A fotografia.....	203
Figura 46	Prancha temática dez: Vivenciando o quilombo.....	207
Figura 47	Prancha temática catorze: A compra.....	209
Figura 48	Ângela de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	211
Figura 49	Ensaio fotográfico <i>As bonecas do quilombo</i> .....	219
Figura 50	Eloísa de Jesus, a boneca e Santa Tereza D'Ávilla.....	222
Figura 51	Prancha temática sete: Nós e vocês.....	228
Figura 52	Prancha temática oito: Pesquisadores em Itamatatiua.....	230
Figura 53	Placas antes e depois da intervenção proposta por Cestari (2014).....	233
Figura 54	O reposicionamento do designer.....	239
Figura 55	O carimbo das cerâmicas e a marca visual.....	242
Figura 56	Diagrama de referências estético-culturais da cerâmica de Itamatatiua.....	244
Figura 57	Diagrama de estudo cromático e definição de paleta de cores.....	244
Figura 58	Folheto informativo sobre Itamatatiua.....	246
Figura 59	Cartões de visita / Etiqueta de produto.....	247
Figura 60	Elementos complementares da identidade visual.....	248
Figura 61	Assinatura Boneca do Quilombo.....	249
Figura 62	Inspiração e testagem da embalagem para as bonecas do quilombo.....	249
Figura 63	Layouts preliminares da embalagem.....	250
Figura 64	Testes com os protótipos.....	251
Figura 65	Agrupamento das peças por tamanho.....	252
Figura 66	Ensaio fotográfico <i>Artesãs recebendo as embalagens e folheteria</i> .....	253
Figura 67	Ensaio fotográfico <i>A oficina de bonecas</i> .....	255
Figura 68	Ensaio fotográfico <i>As artesãs como bonecas</i> .....	257
Figura 69	Processo de estilização das formas.....	259
Figura 70	Infográfico resultante do projeto.....	260
Figura 71	Cartaz resultante do projeto.....	261
Figura 72	Canuta dos Santos, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	264
Figura 73	Ensaio fotográfico <i>A bilha da Copa</i> .....	266
Figura 74	Eloísa de Jesus, em cena do documentário <i>À mão e fogo</i> .....	269
Figura 75	Fotoelicitação com as pranchas temáticas: Duca, Pirixi, Eloísa e Neide.....	271
Quadro 1	Etapas da pesquisa de campo (2013) e devolução de resultados (2014/2015).	48
Áudio 1	Gravação do áudio da raspagem interna do pote.....	161

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABA	Associação Brasileira de Antropologia
ACONERUQ	Associação de Comunidades Negras Rurais Quilombolas do Maranhão
ADI	Ação de Direta de Inconstitucionalidade
CPC	Centro de Produção Cerâmica
APL	Arranjo Produtivo Local
ADCT	Atos das Disposições Constitucionais Transitórias
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNIRC	Centro Nacional de Informação e Referência da Cultura Negra
CLA	Centro de Lançamento de Alcântara
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CPC	Centro de Produção Cerâmica
CRQ	Comunidade Remanescente de quilombo
DPA	Departamento de Proteção do Patrimônio Afro-Brasileiro
DEP	Departamento de Fomento e Promoção da Cultura Afro-brasileira
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
FAPEMA	Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento do Maranhão
FCP	Fundação Cultural Palmares
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFMA	Instituto Federal do Maranhão
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MABE	Movimento dos Atingidos pela Base Espacial de Alcântara
MDA	Ministério do Desenvolvimento Agrário
MINC	Ministério da Cultura
ONG	Organização não-governamental
PAB	Programa do Artesanato Brasileiro
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
PET	Politereftalato de etileno
PFL	Partido Frente Liberal (hoje denominado Democratas)
PIBITI	Bolsas de Iniciação em Desenvolvimento Tecnológico e Inovação
PROMOART	Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SEBRAE-MA	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do Maranhão
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFMA	Universidade Federal do Maranhão

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
1	<b>AS IMAGENS QUILOMBOLAS: ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....</b>	<b>22</b>
1.1	<b>Chegando a Itamatatiua: meu lugar como pesquisadora.....</b>	<b>29</b>
1.2	<b>Resultados de pesquisa que embasaram o projeto da tese.....</b>	<b>33</b>
1.3	<b>A realização da pesquisa: no campo das imagens.....</b>	<b>36</b>
1.4	<b>Os sujeitos da pesquisa: quem são as <i>artesãs</i> e os <i>outros</i>.....</b>	<b>49</b>
2	<b>NARRATIVAS SOBRE AS ORIGENS DO QUILOMBO, PELAS MULHERES.....</b>	<b>54</b>
2.1	<b>Quando a “lei pega”.....</b>	<b>58</b>
2.2	<b>Identidade para se ver.....</b>	<b>59</b>
2.3	<b>Minha bisavó ainda era escrava.....</b>	<b>67</b>
2.4	<b>O território étnico de Alcântara e a decadência da lavoura.....</b>	<b>68</b>
2.5	<b>O mito da fundação de Itamatatiua.....</b>	<b>73</b>
2.6	<b>A organização espacial do povoado.....</b>	<b>79</b>
2.7	<b>A organização social de Itamatatiua.....</b>	<b>86</b>
2.8	<b>As terras da santa, e das mulheres.....</b>	<b>90</b>
2.9	<b>As joias da santa.....</b>	<b>93</b>
2.10	<b>A história dos <i>outros</i>.....</b>	<b>97</b>
2.11	<b>A noção de pobreza.....</b>	<b>98</b>
2.12	<b>E a escravidão, continua? .....</b>	<b>100</b>
2.13	<b>A construção das imagens quilombolas.....</b>	<b>101</b>
3	<b>A PRODUÇÃO DA LOUÇA EM ITAMATATIUA .....</b>	<b>105</b>
3.1	<b>A origem da produção e a genealogia: aqui somos todos “de Jesus” .....</b>	<b>114</b>
3.2	<b>Trabalho com o barro: de atividade familiar a <i>serviço de mulher</i>.....</b>	<b>119</b>
3.3	<b>As antigas artesãs: produção e consumo antes do plástico.....</b>	<b>129</b>
3.4	<b>Saber-fazer: aprendizado, corpo e material.....</b>	<b>134</b>
3.4.1	<b><u>Sazonalidade, produção e trabalho</u>.....</b>	<b>138</b>
3.4.2	<b><u>Seres encantados e interdições à feitura da louça</u>.....</b>	<b>141</b>
3.4.3	<b><u>O tratamento do barro</u>.....</b>	<b>145</b>
3.4.4	<b><u>Da cosmologia à política</u>.....</b>	<b>148</b>

3.4.5	<u>Corpos e louça: a transmissão do saber-fazer</u> .....	152
3.4.6	<u>À mão, fogo e água: a contenção do material pela experiência</u> .....	161
3.5	<b>Novos sentidos para a produção da louça</b> .....	167
4	<b>ERA UMA VEZ NO QUILOMBO: NARRATIVAS SOBRE TURISMO, DESIGN E ARTESANATO</b> .....	171
4.1	<b>A chegada dos turistas</b> .....	176
4.2	<b>Quilombo “para viagem”</b> .....	181
4.3	<b>A loja como cenário</b> .....	185
4.4	<b>O papel dos guias de turismo</b> .....	191
4.5	<b>Encenando o quilombo</b> .....	196
4.6	<b>Artesanato e turismo: algumas reflexões teóricas</b> .....	211
4.7	<b>Tradição, autenticidade e as bonecas do quilombo</b> .....	217
4.8	<b>Consultoria e a dispersão dos discursos</b> .....	222
4.9	<b>Praticando design em Itamatatua</b> .....	239
4.9.1	<u>A identidade visual dos produtos</u> .....	240
4.9.2	<u>Comunicando a cadeia produtiva: infográfico das bonecas</u> .....	253
4.10	<b>Ressignificando a presença do outro</b> .....	262
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	268
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	278
	<b>ANEXO A – Transcrição do documentário À mão e fogo</b> .....	285



## INTRODUÇÃO

Figura 1 – Maria de Lourdes de Jesus, a Pirixi, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013(vídeo pirixi1.mp4 no *pendrive* em anexo).

Esta é Maria de Lourdes de Jesus, conhecida em Itamatatua por Pirixi. A cena é do documentário *À mão e fogo* que apresenta a questão de que trata esta pesquisa: **os diversos sentidos atribuídos à produção de louça por mulheres que moram em Itamatatua**. Diversos visitantes chegam ao povoado, localizado no município de Alcântara, no estado do Maranhão, e dentre estes, incluo a mim mesma, que cheguei não apenas como visitante, mas como pesquisadora, professora da Universidade Federal do Maranhão, que mantém desde 2011 um projeto de pesquisa e extensão no lugar.

Quando pergunto à artesã se ela gosta de ser quilombola, ela diz que sim, que gosta muito e, por meio da imagem, é possível observar pelo seu gesto com a boca, torcendo o lábio, fazendo um “bico”, que a artesã está estabelecendo comigo, sua interlocutora, uma relação de cumplicidade.

Nos quatro últimos anos em que estive com maior frequência em Itamatatua, tive a oportunidade de presenciar diversos momentos da vida cotidiana, atividades de trabalho no galpão do Centro de Produção Cerâmica de Itamatatua, festejos, recepções a turistas. Acompanhei o trabalho de campo de outros pesquisadores, atuei como pesquisadora, filmei um documentário, coordenei uma equipe de alunos de design na comunidade e pude, durante conversas, fazer observações assistemáticas e entrevistas. Uma das experiências que me marcou

foi ouvir das artesãs que não escutaram de pais e avós que eram quilombolas. “Não havia essa história de quilombo!”, “Criança não escutava conversa de adulto”, disseram-me as artesãs Neide e Maria dos Santos. “A gente ficou sabendo que era quilombola pelo ACONERUQ<sup>1</sup>, quando fizeram uma lista das comunidades, para a gente se inscrever. Aqui a gente sempre foi *preto*. Somos os *pretos de Santa Tereza*”, revelou-me Eloísa, minha anfitriã, durante os períodos em que estive em Itamatatiua.

Na imagem de Pirixi, além do mexer da boca e na declaração de sua satisfação em ser quilombola, aparece a minha relação com a artesã: quando peço para ela cantar a música do quilombo, ela me pergunta: “A de Raquel?” E aí percebi, com surpresa, como a minha presença implicava uma forma específica de cantar a música, por parte de Pirixi. E ao entoar a música, ela substitui meu nome, que sempre colocava na letra da música, pela denominação genérica “minhas amigas”, incluindo a mim e às minhas alunas que acompanhavam a filmagem da cena. Perguntei a ela porque a música era minha, e ela respondeu que era minha porque era eu quem estava interessada no quilombo.

A negociação pelo quilombo, por ser quilombola, pelo artesanato do quilombo é o que constitui o ponto de partida desta pesquisa. As produtoras de louça de Itamatatiua são conhecidas por turistas, pesquisadores e gestores como quilombolas. Tornaram-se referência para os estudos sobre as territorialidades específicas de Alcântara. Meu interesse então responde a uma construção que já encontrei quando primeiro ouvi falar daquelas mulheres. A cena do filme que destaco aqui na introdução concentra os aspectos teóricos e metodológicos que busco aprofundar. Por meio da imagem, busco a tradução de narrativas sobre o quilombo na produção da cerâmica. Nos encontros entre os atores envolvidos na cena, as disputas discursivas constroem o quilombo de Itamatatiua. A produção, a circulação e o consumo da cerâmica é o âmbito que privilegio para a observação das diversas maneiras pelas quais as *fazedoras de louça* de Itamatatiua constituem-se não apenas em quilombolas, mas também mulheres, pretas, e artesãs.

Muitas são as questões que estão presentes na produção de louça: a identidade étnica; a territorialidade; a produção e o consumo do artesanato; a questão fundiária em Alcântara, com todas as suas peculiaridades; o turismo e sua “chegada” aos lugares distantes; e a questão patrimonial sobre os saberes e os fazeres tradicionais. Muitos estudos já se fizeram no campo da questão da identidade étnica e a sobre a peculiar questão fundiária em Alcântara. As terri-

---

<sup>1</sup>A artesã refere-se a um seminário promovido pela ACONERUQ (Associação de Comunidades Negras Rurais Quilombolas do Maranhão), para mobilização das comunidades remanescentes de quilombo. Houve um processo de cadastramento destas comunidades, em 1999.

torialidades específicas de Itamatatuiua – *terras da santa e terras de preto* – já foram estudadas sob diversos aspectos por Laís Mourão de Sá (2007), Regina Prado (2007), Alfredo Wagner Berno de Almeida (2002; 2006), Maristela da Paula Andrade (2003; 2006; 2009), Benedito Souza Filho (2006; 2008; 2009), entre outros, e terei a oportunidade de abordar estes estudos no segundo capítulo. Por meio da análise de imagens, das anotações de campo e entrevistas com as artesãs, o intuito é observar como estes temas que já se encontram amalgamados no senso comum do povoado e emergem na produção e na comercialização da cerâmica de Itamatatuiua.

Pesquisar a *produção da cerâmica* de Itamatatuiua, um povoado certificado como *comunidade remanescente de quilombo* pela Fundação Cultural Palmares (FCP), que busca a titulação de seu território ancestral, implica um percurso complexo que inclui todas estas questões. Categorias como *produção artesanal tradicional* e *comunidade remanescente de quilombo* precisam ser problematizadas e entendidas também como estratégias discursivas. Identificar os atores que participam das suas construções é fundamental para a tradução do processo de construção identitária destas mulheres, que se autodenominam pretas, filhas de Santa Tereza e, mais recentemente, artesãs e quilombolas. Tal exercício pressupõe um equilíbrio delicado entre uma abertura demasiada do escopo da pesquisa, o que acarretaria uma superficialidade na análise e um direcionamento para algumas destas múltiplas abordagens, tornando-o simplificado e restritivo.

Como estratégia teórico-metodológica, abordo a produção artesanal enquanto *zona de contato*, como James Clifford (1997) propõe sobre os museus. A produção material das artesãs é o mote para que narrativas sobre a sua constituição identitária aflorem. As imagens produzidas por mim também são operacionalizadas dessa forma, como pontes para acessar as narrativas produzidas pelas artesãs sobre o contato com os “outros”. Clifford afirma ter tomado emprestado o termo *zona de contato* de Mary Louise Pratt, que o define como

O espaço de encontros coloniais, o espaço no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações, geralmente em condições de coerção, desigualdade e conflitos (PRATT apud CLIFFORD, 1997, p.192, tradução minha).<sup>2</sup>

Para além da história oficial, escrita nos livros, nas escrituras de terras das Ordens Religiosas de Alcântara, nas cartas oficiais, considero como principal subsídio os discursos e a memória de um grupo de oito artesãs que continuam fazendo cerâmica como seus ancestrais,

---

<sup>2</sup> No original: The space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality and intractable conflict.

ainda escravos, faziam. Apesar desta continuidade, as formas de se relacionarem com a produção e com os novos atores desta cadeia produtiva mudaram, e produzir cerâmica passa a ter outros significados e traduzem o modo de viver destas mulheres especificamente, e do povoado, em geral.

As histórias sobre onde vivem e o que fazem são permeadas por ideias advindas da memória oral do povoado, do tempo da escravidão, por categorias antropológicas cunhadas durante inúmeras pesquisas sobre as terras de Santa Tereza D'Ávilla, das quais Itamatatiua é a sede. As narrativas e os registros históricos sobre os carmelitas, sobre os tempos da abundância da produção agrícola e a decadência da lavoura de Alcântara oferecem o leito sobre o qual as novas narrativas se deitam, em tempos de afirmação da identidade étnica na luta pelos seus direitos territoriais.

Pensar a produção artesanal como este *lugar* de encontros coloniais implica um processo de tradução mútua de seus significados: cada ator envolvido em sua produção, circulação e consumo constrói uma narrativa sobre a cerâmica, sobre Itamatatiua e sobre o quilombo. A proposta de trabalho volta-se para a compreensão das narrativas dos diversos atores – artesãos, turistas, designers, pesquisadores, guias de turismo – sobre a relação das mulheres de Itamatatiua e a cerâmica, isto é, sobre o fazer artesanal.

Dependendo do interesse e do posicionamento em relação à produção artesanal, as diferenças, os interesses variados dos atores emergem neste palco, onde relações assimétricas de poder se estabelecem, a partir do contato de pessoas geográfica e historicamente distantes (op.cit).

Entre o quilombo do passado e o de hoje, são quase três séculos de distância. Nesse período, as contingências pela manutenção do território implicaram o acionamento de diversas identidades que se entrelaçam e cujos traços estão presentes nas mulheres de hoje. A proposta aqui é apresentar o quão múltiplas são estas identidades e suas narrativas, interna e externamente à comunidade. No âmbito da produção, da circulação e do consumo do artesanato elas se entrelaçam.

Sempre presente nos relatos históricos, nas etnografias e nos transcritos de memória oral aos quais tive acesso durante a pesquisa, a louça possui importante papel na comunidade. No século XVII, primeiros tempos da Fazenda Tamatatiua, antiga propriedade da Ordem Carmelita, a dimensão utilitária da cerâmica foi privilegiada, com a produção de telhas e tijolos para uso doméstico da fazenda e comercialização local, para a manutenção da ordem religiosa. Já no século XX, até a década de 1970, o aspecto econômico foi enfatizado. A cerâmica foi a grande fonte de renda da comunidade, envolvendo homens e mulheres, com intenso flu-

xo produtivo para os povoados de Alcântara, municípios e localidades vizinhas. Hoje, com a produção bastante reduzida e um número de artesãs cada vez menor envolvido na atividade, a importância cultural, simbólica e patrimonial tem sido acionada por guias de turismo, pesquisadores, gestores dos projetos de fomento à produção artesanal, em seus laudos, estudos e etnografias que fazem por lá.

Considerada como um lugar característico para a análise da relação fundiária denominada *terra de santo*, Itamatatiua recebe muitos pesquisadores e curiosos pelas suas identidades específicas e é possível pensá-lo como um lugar limítrofe entre o passado e o presente, um misto de museu e festival, um lugar de múltiplos sentidos, que remete novamente tanto ao conceito de *zona de contato*, como ao de *heterotopias* (FOUCAULT, 2009).

Por *heterotopia*, Foucault caracteriza os contrapositionamentos, espécies de utopias realizadas. Estes lugares reais, localizáveis, “nos quais todos os outros posicionamentos reais poderiam ser representados, contestados e invertidos” (op.cit. p.415) espécies de lugares que estão fora de todos os outros lugares e são espaços que refletem todos os outros, por não sê-los. O quilombo – uma utopia realizada, portanto – é o lugar onde vários outros lugares se refletem e pela sobreposição podem contestarem-se: o lugar do mercado; o lugar do exótico; o lugar do artesanato tradicional; o lugar do turismo; o lugar da memória.

O autor alerta para a variação do significado e da função da heterotopia: “[...] cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura na qual ela se encontra, assumir uma outra função qualquer.” (op.cit. p.417). Com isso, há de se analisar o quilombo por meio de suas significações ao longo do tempo.

A metáfora da aldeia de férias, trazida pelo autor como uma forma de heterotopia, explícita o ponto de vista do turista e revela-se boa para pensar as temporalidades em Itamatatiua: observa-se a fugacidade do tempo na apreensão deste espaço em uma permanência de três, no máximo quatro horas na qual é possível, para o turista, “conhecer” e “vivenciar” um quilombo de verdade, como uma visitante disse-me certa vez. Aqui, o tempo é representado em uma dicotomia extrema: o acúmulo de tempo propiciado pelo quilombo-museu e a efemeridade, materializada pela ideia de um quilombo-festival. “É como se toda a história da humanidade pudesse rever as suas origens de uma maneira imediata, experienciada” (op.cit, p.419).

Itamatatiua, nesta abordagem, pode ser pensado como um lugar no qual passado e presente entrelaçam-se nas práticas sociais, na organização sacralizada do espaço, onde é possível encontrar o núcleo, denominado localmente por *sítio*, ao redor do qual se distribuem a igreja, o poço, o cemitério, as cabanas de taipa, a casa da festa. Tal abordagem relacional com

o espaço é frutífera para se pensar as permanências e continuidades da produção artesanal, a chegada dos turistas e pesquisadores, as ressemantizações do presente sobre a origem do lugar e as novas relações sociais que se estabelecem entre artesãs, turistas e pesquisadores.

Quando fundada pela Ordem Carmelita, a Fazenda Tamatatiua, posteriormente denominada Colônia Santa Tereza, remete à outra característica das heterotopias, à situação de *colônia*, especificamente as estabelecidas pelas ordens religiosas, como um microcosmo da metrópole no qual as relações sociais estabelecidas nesta última são reproduzidas na primeira. Foucault refere-se que, nestes lugares-outros, o papel da Igreja era o de regulação do cotidiano. A vida não era regida pelo apito – ou pelas chibatas dos prepostos, como nas fazendas de açúcar de Alcântara – mas pelo soar do sino da Igreja, e pelos desígnios de Santa Tereza.

Por fim, pode-se pensar as heterotopias como uma espécie de compensação, como um espaço que se contrapõe às realidades vivenciadas nas cidades, e representa, para quem é de fora, um lugar real, no qual o tempo e o espaço ainda não sofreram um deslocamento mais abrupto. Para as artesãs, por sua vez, e em contraposição ao que buscam os atores externos, a compensação se constitui na atenção do olhar externo, na busca pelo seu artesanato, como algo valioso e desejado. Para eles, elas podem contar a sua história e a partir deste contato, reproduzir o seu saber-fazer.

A apresentação dos capítulos a seguir justificam a organização da narrativa que ora apresento. A etnografia foi realizada a partir e por meio das imagens. Além de método, são também objetos de análise e é a partir das principais questões que surgiram durante a elaboração do roteiro e a filmagem do documentário *À mão e fogo* que proponho a estruturação dos capítulos da tese.

No primeiro capítulo, abordo as questões teórico-metodológicas que nortearam a pesquisa e qualifico a categoria analítica imagem quilombola, para caracterizar as narrativas produzidas pelos diversos atores que ressemantizam o lugar e a sua produção cerâmica; delinheiro as etapas da pesquisa, identifico os informantes e problematizo a minha chegada ao campo e o meu papel como pesquisadora.

Em seguida, no segundo capítulo, apresento as narrativas das artesãs e as referências oficiais sobre a construção do território de Itamatatiua; as relações sociais, as dinâmicas espaciais, as imagens que os atores de fora do povoado constroem sobre a constituição do quilombo e como isso se torna condição *sine-qua-non* para o reconhecimento do povoado como uma comunidade remanescente de quilombo. O processo de materialização da identidade étnica por meio de imagens começa a ser desvelado neste capítulo.

No terceiro capítulo, apresento as etapas da cadeia produtiva da louça em Itamatatua, as relações cosmológicas que caracterizam a louça tradicional do povoado. As relações com os materiais e a materialidade do produto e suas significações ampliam o escopo de significados das imagens quilombolas. Ao final do capítulo, problematizo o deslocamento e o trânsito intercultural da louça, que começa a constitui-se em artesanato.

No quarto capítulo, enfim, apresento o cenário no qual encontram-se os atores envolvidos no processo de ressemantização do quilombo e do próprio artesanato. Turistas, consultores de design, guias de turismo, pesquisadores, artesãs e outros moradores do povoado, e suas múltiplas narrativas que contam, cada um a seu modo, a história do quilombo e do seu artesanato. Tradição e autenticidade são categorias acionadas para caracterizar a produção artesanal de Itamatatua. Observa-se a operacionalização de imagens e traços diacríticos da identidade étnica para a construção discursiva coletiva que se estabelece nessa *zona de contato* que é o artesanato.

Nas considerações finais, além das sínteses conclusivas sobre cada capítulo, apresento as narrativas das artesãs quando assistiram ao documentário *À mão e fogo* pela primeira vez. As reflexões geradas por esse encontro final, quando houve a devolução das imagens produzidas por mim e por meus alunos durante o trabalho de campo às artesãs, estabelecem as bases para uma autorreflexão sobre as contribuições desta pesquisa para a construção da pesquisadora, enquanto designer e cientista social.

## 1 AS IMAGENS QUILOMBOLAS: ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Notadamente uma encruzilhada discursiva, a produção cerâmica tanto é moldada como molda a imagem de tais mulheres, *pretas*, *artesãs* e *quilombolas*. As imagens criadas constituem-se em textos, narrativas que refletem posicionamentos, em um processo contínuo de construção de *imagens* por aquelas que produzem a cerâmica, os moradores do povoado, em geral, e por aqueles “de fora”: pesquisadores que sobre lá escrevem, visitantes, agentes de turismo, *oficineiros*, cineastas, gestores do SEBRAE, advogados, antropólogos e militantes que por lá transitam.

Os papéis sociais desempenhados por cada um destes atores corroboram a construção discursiva de tal imagem. Por discurso, entendo muito mais do que a fala. Como indica Foucault (2010), o discurso vai além do seu sentido linguístico. É no seu sentido mais amplo, como construção de saberes, práticas, instituições, ações e reações, que utilizarei o conceito no decorrer deste trabalho. O que venho denominando por narrativas são as materializações de tais discursos, ou seja, como eles são operacionalizados no cotidiano, em diversas instâncias, para a construção identitária destas artesãs. Tais narrativas, por sua vez, constituem as *imagens quilombolas* que, no âmbito da abordagem teórico-metodológica aqui proposta, podem ser algumas vezes fixadas em imagens gráficas, como fotografias e filmes, e revelam traços identitários construídos a partir da relação entre as artesãs e os diversos atores com quem interagem. Desta forma, as *imagens quilombolas* são materializações dos discursos construídos a partir da relação entre as artesãs e os atores externos a Itamatatuiua.

Sylvia Caiuby Novaes, em seu livro *Jogo de espelhos* (1993), articula as categorias *identidade* e *autoimagem* a partir do contato entre os índios bororo e os diversos atores com quem se relacionam na luta pela defesa de seus direitos. Para a autora, identidade permite a criação de um *nós coletivo*, o qual leva a uma ação política eficaz, e aquela é um fenômeno que implica a constituição de uma *mesmice*, “forjada através da manipulação de sinais culturais diacríticos que, embora procedentes do contexto original de um destes grupos, não tem, enquanto sinal, o mesmo sentido que possuíam no seu nascedouro.” (CAIUBY NOVAES, 1993, p.26). “A autoimagem, por sua vez, é necessariamente um conceito relacional e se constitui, historicamente, a partir de relações concretas muito específicas que uma sociedade ou um grupo social estabelece com os outros.” (op.cit. p.27). A diferenciação proposta entre



*identidade e autoimagem* ajuda a perceber o caráter abstrato da primeira e o caráter mais prático da segunda.

A abordagem analítica que proponho traz as instâncias da *identidade* e da *autoimagem* como elementos que convivem nas imagens que produzi. A autoimagem, fruto deste contato especular com o outro, possibilita a visualização e a identificação dos sinais diacríticos que são acionados para a construção da identidade. As duas instâncias constituem-se mutuamente entre os atores envolvidos na produção cerâmica em Itamatatiua. A luta cotidiana das artesãs para produzirem e comercializarem seus artefatos e ao mesmo tempo garantir a sua reprodução material e simbólica, implica uma articulação entre poder e cultura, entre a vontade de manter o território e a autonomia do povoado e que para se chegar até ela, nas palavras de Caiuby Novaes, “passam necessariamente pelas trilhas da cultura” (op.cit).

Entendo que as narrativas produzidas pelas artesãs, sobre elas próprias para mim, como pesquisadora, envolvem a identidade e a autoimagem como elementos constituintes do próprio discurso, para além do seu sentido linguístico e no seu sentido mais amplo, como construção de saberes, práticas, instituições, ações e reações. Os elementos conceituais e simbólicos assim como a sua vivência cotidiana serão, nesta pesquisa, conduzidos lado a lado, no que denomino, a partir de agora, *imagens quilombolas*.

A articulação de conceitos muito próximos como *zona de contato* e *heterotopia* enfatiza a relação entre os atores e o lugar onde a pesquisa incide. Ciente desta aproximação e mesmo da sobreposição dos conceitos, teço algumas justificativas para a melhor compreensão do recorte teórico proposto. Pensar a produção cerâmica como *zona de contato* implica a noção de fronteira, delimitando as escolhas que se fazem sobre o que é quilombo e sobre o que pode caracterizá-lo. Assim como nas escolhas do que está ou não em uma coleção de um museu, o que está iluminado na estante e o que está oculto na reserva técnica, há uma relação assimétrica entre o que será apresentado para os turistas como “o quilombo” e o que é “coisa da gente mesmo”. Apresentar o quilombo aos turistas, em poucas horas, obedece a um esquema que inclui e exclui. E que discursos regem estas escolhas? Que imagens são produzidas a partir de tais discursos?

A escolha das roupas para a apresentação das danças, as bonecas do quilombo que são produzidas à imagem das artesãs, refletem esse direcionamento para a construção de uma imagem – coletiva, construída reciprocamente – do que é e o que se espera de um “autêntico quilombo”. No quarto capítulo, terei a oportunidade de exemplificar com alguns episódios, nos quais os turistas entram em cena e, em diálogo com as artesãs, acionam categorias como *autêntico* e *tradicional* para qualificar a produção artesanal de Itamatatiua.

A reciprocidade é também uma característica deste contato estabelecido. Existe, de fato, uma negociação entre os atores em cena. Lá, naquele palco – um lugar heterotópico por excelência – é que se estabelece o contato. A abordagem foucaultiana evidencia as dinâmicas de poder que determinam o posicionamento relativo de cada ator no palco engendrado pelas relações entre eles próprios. Também para Clifford, as *zonas de contato* se estabelecem por meio de negociações. No contato estabelecido pelas viagens e pelos encontros, as negociações refletem o etnocentrismo, o racismo, as coerções que residem no âmago das relações coloniais.

A subversão observada por Clifford nas relações estabelecidas entre os atores separados geograficamente e historicamente é a chave para se entender a construção identitária que proponho nesta pesquisa. Em Clifford, é permitido aos atores negociar, a partir da materialidade de seus artefatos – como no caso do Museu e suas coleções, que são acionadas e remetem às suas próprias narrativas, exibindo, nas zonas de contato, os marcos de sua identidade, em negociação nestes espaços fronteiriços.

Também no embate jurídico sobre a identidade dos Mashpee, (CLIFFORD, 1988), o autor apresenta as narrativas que delineiam o processo de sistematização da identidade étnica da tribo citada, que precisa ser organizada para ser exibida ao júri, em seus traços diacríticos para provar a ocupação e a continuidade da tribo em seu território, ao longo do tempo, e assim garantindo a sua permanência no lugar.

Desta forma, encaro a produção artesanal como este *locus* de subversão e negociação de discursos que escapam aos tempos fixos e às relações hierárquicas do poder colonial, que se transferiram há tempos dos senhores de terras à Ordem Carmelita, e da Ordem para os diversos “senhores” de Itamatatiua.

Nesta pesquisa, procuro considerar o poder de negociação dos atores envolvidos no conflito, assumindo que embora discursos etnocêntricos estejam presentes na *imagem quilombola*, as artesãs ressemantizam continuamente tais discursos. O contato com os atores externos à comunidade propicia a negociação da sua identidade e a imagem produzida é fruto dessa constituição identitária, de um lugar heterotópico. A busca do quilombo pelas pessoas de fora oferece às artesãs a possibilidade de estabelecer o que deve ser incluído e o que deve ser excluído da *imagem quilombola*. É certo que o que deve ser incluído é fruto de camadas históricas, de discursos hegemônicos. Mas esses discursos são ressemantizados e identidade e autoimagem fazem parte de tais processos.

Desde o tempo da escravidão, o *saber-fazer* cerâmico assume um papel em Itamatatiua, como *zona de contato*. Nesse cenário, atuam as autoridades da Igreja Católica, os senhores

de engenho, os consultores dos SEBRAE, os designers, os turistas, os antropólogos e intelectuais diversos que, cada um a seu tempo, constroem coletivamente as suas próprias narrativas sobre a cerâmica. Os discursos sobre a produção, a circulação e o consumo de tal artefato mudam de acordo com as contingências de cada época, assim como os interesses dos atores externos à comunidade sobre a sua louça e do interesse das produtoras em comercializá-la, sob determinado conceito ou motivação. Ainda referenciando-me em Caiuby Novais,

Estas imagens, que se formam a partir do modo como uma sociedade se vê refletida pelos olhos do outro não são, tampouco, imagens estáticas, imune às mudanças. São exatamente estas imagens refletidas a partir dos outros que permitem alterações, tanto na minha imagem como na minha conduta, e este termo deve ser aqui tomado em seu sentido literal, alter/ações – as ações que assumo em função do outro. (CAIUBY NOVAES, 1993, p.108)

O processo de construção identitária contemporâneo das artesãs, por esse prisma, aciona discursos reproduzidos há quase três séculos em Itamatatiua. A autora reforça que sua análise não recai sobre imagens em termos gráficos, mas sim em imagens enquanto representações, enquanto juízo de valor, “É dessas representações de si, provocadas pelo jogo especular que pretendemos falar.” (op.cit, p.111). Na proposta desta pesquisa, as *imagens quilombolas* não são apenas representações, no sentido dado pela autora. As imagens quilombolas são também materializadas; são imagens gráficas propriamente ditas: fotografias e filmes. Como uma contingência da construção identitária contemporânea, a identidade precisa materializar-se nas imagens. A partir da produção artesanal e das imagens produzidas sobre o seu saber-fazer é que os discursos são acionados e utilizados estrategicamente, incorporando-se o modelo do outro, para paradoxalmente, subverter a situação de submissão aos próprios discursos assimétricos, aos quais os pretos de Santa Tereza sempre foram submetidos.

Como disse anteriormente, a proposta é de compreender **os diversos sentidos atribuídos à produção de cerâmica por mulheres que moram em Itamatatiua**. Neste processo, analisarei especificamente, a partir de minha relação com os sujeitos da pesquisa, a construção e o compartilhamento das imagens constituídas, assinalando como discursos distantes, no tempo e no espaço, mas que reverberam nas práticas cotidianas de produção de cerâmica.

As *imagens quilombolas* que identifico, ao longo da tese, referenciam-se no que é proposto por James Clifford, no que tange à etnografia: perceber a diversidade da construção do texto etnográfico. Na verdade, estou apresentando uma narrativa, um possível texto, na forma de imagens, sobre essas artesãs. Para Clifford, um *texto* vai além do sentido estrito do termo, e é desta mesma maneira que proponho a utilização do termo *texto* também para designar a na-

tureza etnográfica das imagens que produzi. Gonçalves torna mais clara a proposta etnográfica de Clifford ao afirmar que:

Nessa proposta, vale salientar que não se trata de entender a etnografia apenas como “textos” no sentido estrito deste termo. Os textos etnográficos na verdade fazem parte, segundo James Clifford, de um sistema complexo de relações; eles são pensados simultaneamente como condições e efeitos de uma rede de relações vividas por etnógrafos, nativos e outros personagens situados no contexto de situações coloniais. (GONÇALVES apud CLIFFORD, 2008, p. 9)

Itamatatua é um lugar no qual se sobrepõem diversas formas de apropriação simbólica e física do espaço. De “fazenda dos Carmelitas” às “terras da santa”, “terras de pretos” e por fim, “quilombo”, as heranças históricas de um contexto colonial, que terei a oportunidade de aprofundar no capítulo dois, são refletidas nas narrativas contemporâneas sobre o lugar. A marca da subserviência e da escravidão está presente nas relações sociais estabelecidas entre os “filhos do lugar” entre si e com os outros.

Formada em desenho industrial e sendo professora dentro desse campo que se denomina “Design”, meu encontro com as Ciências Sociais se deu através de um olhar que é fortemente marcado por imagens; foi por meio delas que pude desenvolver uma pesquisa etnográfica. As imagens que produzi durante os meses em que realizei a pesquisa etnográfica em Itamatatua foram fruto da minha aproximação com as artesãs, que compartilharam seus significados comigo. Foram gradativamente olhando para a minha câmera, encarando-me e depois, já na segunda etapa da pesquisa, discutindo os significados das imagens – produzindo as suas próprias narrativas. As imagens foram compartilhadas com as artesãs. A dinâmica do processo de produção, circulação e consumo do artesanato é metaforicamente reproduzida nesta metodologia de produção, circulação e consumo de imagens. Todos somos produtores e consumidores, em uma alternância de papéis e posições.

Quando proponho que o processo de consumo das imagens seja um processo especular, refiro-me à possibilidade de “leitura” de diversos textos, individuais e ao mesmo tempo coletivos, narrativas sincrônicas e localizadas, construídas sobre discursos já sedimentados – visões fragmentadas de um saber mais amplo. Cada ator que se vê ou a algum par nas imagens, produz novos textos sobre elas, olhando-as a partir do seu próprio referencial sobre sua autoimagem. Percebi que o compartilhamento das fotografias com as próprias artesãs provoca um distanciamento reflexivo. Ao perceberem-se em suas imagens, elas reforçaram ou negaram determinados posicionamentos e narrativas; foram capazes de refletir sobre a própria identidade étnica a partir do reconhecimento ou negação de tais imagens. Na materialidade das

imagens construídas, podem ser expressos traços intangíveis da sua identidade étnica que, na ampliação do conceito de patrimônio, situam-se na sua dimensão imaterial.

Ao propor uma etnografia na qual a imagem tem a possibilidade de ser lida como um texto, aproximo os diversos atores que negociam a construção daquelas imagens: quem é fotografado, quem fotografa, quem visualiza a imagem – ambos produtores e consumidores destas mesmas imagens. Assim, as instâncias da produção e do consumo da imagem aproximam-se e fundem-se, e a imagem torna-se, enfim, espelho. Nos jogos de espelhos, como propõe Caiuby Novaes, “a imagem e a autoimagem se cruzam (...) levando a constantes autoavaliações que levam, por sua vez, a uma conseqüente reflexão sobre as atitudes a serem tomadas.” (CAIUBY NOVAES, 1993, p.115). Os espelhos propostos pela autora não são espelhos paralelamente posicionados, mas em ângulos, que refletem parte de outros espelhos, gerando imagens complexas pela sua fragmentação, como em um caleidoscópio. Cada um constrói a própria imagem, a partir das suas próprias narrativas e as dos outros, mas não em processo dicotômico de negação mútua de pontos de vista discordantes (como seria com espelhos paralelamente posicionados, em que um refletiria a imagem do outro, ao infinito).

A produção, a circulação e o consumo das *imagens-quilombolas* fazem parte de um processo de construção de significação que influencia e é influenciado pelas narrativas que se constroem dentro e fora da comunidade pesquisada, ao longo do tempo. Envolve as narrativas sobre serem um quilombo e serem quilombolas, as suas posições relativas aos discursos externos como o das políticas públicas que chegam até Alcântara na forma de projetos para o turismo, ou para a saúde pública quilombola, ou no discurso dos movimentos sociais e da academia. E mais ainda, como esses discursos se materializam nas práticas locais, precisamente na produção, na circulação e no consumo do artesanato.

Com essas imagens observei na prática o que James Clifford nomeia de autoridade etnográfica. Percebi que acabava de compartilhar com as artesãs a autoria das imagens e da própria construção de minhas futuras análises sobre o que presenciei naquele lugar. A ideia de passagem, de instância, acarretada pela rápida presença das turistas em Itamatatuiua, fez-me atentar para o caráter circunstancial e relacional da construção do texto etnográfico. Assim como apresenta Clifford, o texto (ou a *imagem*) se configura como um campo de análise das relações entre os nativos, o etnógrafo e todos os atores que se fazem presentes – suas disputas, suas concordâncias, seus discursos e suas experiências – em determinado contexto – e revela, em suma, as relações de poder que se estabelecem no próprio fazer etnográfico, na representação da alteridade. (CLIFFORD, 2008, p.20).

Ao assumir a análise compartilhada das imagens elaboradas no campo, estou afiliando-me a uma abordagem de pesquisa que valoriza a experiência empírica sem deixar de lado os ditos e os escritos da “história oficial”, e de todos os atores envolvidos na enunciação destes discursos. Para além das continuidades históricas, como Clifford reflete sobre a disputa jurídica envolvendo a etnia Mashpee (CLIFFORD, 1988), a identidade – e suas materializações – emerge quando as diferenças precisam ser delimitadas. Com isso, posiciono-me e afirmo que não estou em busca de um padrão de conduta ou de uma posição hierárquica de discursos, mas de um processo de construções identitárias que molda e ao mesmo tempo reflete uma ordem simbólica, através da experiência sobre as suas ações e as formas de saber e poder que as permeiam.

Posso adiantar que, concebida como categoria política ou como construção identitária, ser *quilombola* vai muito além de uma autoatribuição das comunidades, uma simples qualificação para atender às demandas das políticas públicas afirmativas contemporâneas. É preciso localizar no tempo e no espaço o que significa ser quilombola para tais mulheres e como isso é construído e ressemantizado, constituindo-se em diversas *imagens quilombolas*, em seu cotidiano. A essas imagens, e a outras, que serão produzidas e analisadas por mim e pelas artesãs, serão somados os dados etnográficos obtidos nos povoados pesquisados, partindo do pressuposto de que é na prática, no cotidiano, que tais discursos são construídos, em relação a outros atores que vivenciam o dia a dia de Itamatatiua.

Com o uso das imagens, que materializam os discursos, a percepção sobre a alteridade é exponencialmente aumentada, pois dá-se conta dos limites, das fragilidades, das próprias potencialidades e as dos *outros*, construindo uma relação sincrônica de contínuo aprendizado na construção das identidades.

Dessa forma, o uso da categoria *imagem* justifica-se, neste contexto, por caracterizar o que é percebido a partir da *identidade*. Trago, como chave para a análise da produção da louça, a discussão sobre a materialidade e a relação entre os materiais e o território (GONÇALVES, 2005; INGOLD, 2012, 2011a), para analisar os processos de aprendizado e transmissão da tradição por meio dos corpos das mulheres, e o papel dos atores externos em conter e controlar os resultados desta produção.

Ainda que não tenha encontrado nos discursos dos informantes a categoria *patrimônio*, literalmente, ela está presente, subliminarmente, entre as artesãs e explicitamente nas políticas públicas afirmativas, como na abordagem da Fundação Cultural Palmares, responsável pelo processo de certificação das comunidades remanescentes de quilombo, como discutirei adiante, no segundo capítulo.

Ao informarem a matéria bruta da argila, as artesãs constituem-se a si próprias, enquanto mulheres, enquanto pretas e quilombolas. Ao negociarem as encomendas com os clientes, com as instituições de fomento e com os mediadores de suas cadeias produtivas, as artesãs ressemantizam o que entendem por artesanato tradicional, negociam o significado de sua identidade a partir do olhar do outro e a partir das relações de poder que se estabelecem nesses contatos. A louça e o artesanato são ricos em gerar significados, que se inscrevem tanto no produto propriamente dito como nas práticas corporais de quem os produz. Ser quilombola e viver no quilombo refere-se a um modo específico de lidar com a própria imagem e a sua negociação nos espaços de disputas.

### **1.1 Chegando a Itamatatiua: meu lugar como pesquisadora**

Minha primeira visita a Itamatatiua aconteceu em 2008. Cheguei até lá muito instigada pela possibilidade de conhecer uma comunidade artesã que praticamente produzia cerâmica como há mais de duzentos anos. Levei minha câmera fotográfica e não perdi a oportunidade. Fiz dezenas de imagens das artesãs e da sua cerâmica. Era um dia de bastante trabalho, muitas artesãs no galpão do Centro de Produção Cerâmica, em atividade. Hoje eu vejo que aquele era um momento raro. Elas sabiam naquela ocasião que receberiam visita e por isso estavam todas trabalhando – era uma apresentação.

Fui a Itamatatiua a convite de uma amiga e colega de departamento na Universidade Federal do Maranhão. Luciana Caracas, professora de Design, levava um grupo de alunos de Design de Produtos para conhecer o método produtivo das artesãs. O grupo de alunos deveria projetar produtos cerâmicos, a partir da metodologia de design específica, e buscava naquele povoado referências sobre o processo produtivo, a composição do material, o processo criativo e as formas esculpidas por aquelas artesãs. Era uma visita técnica ao lugar. Passei o dia observando aquele trabalho e o cuidado daquelas mulheres em mostrar como trabalhavam em uma demonstração para os visitantes, que perguntavam, fotografavam e anotavam tudo que era dito.

Retornando a São Luís, percebi, ao olhar as imagens, que as cores daquela cerâmica eram muito diferentes de todas as outras que já havia visto, era escura, quase cinzenta. A técnica utilizada pelas artesãs para construir os potes também era diferente e chamada por elas de

*serpentina* e apenas vi fazer daquela mesma forma em Peria, um povoado do leste Maranhense, próximo ao município de Humberto de Campos.

Manipulei estas imagens durante algum tempo, amadurecendo a ideia de pesquisar aquela produção artesanal. Sabia que aquele lugar era um quilombo, que aquela produção artesanal era ancestral, mas precisava aprofundar-me naquele universo para construir o objeto da pesquisa. Minha aproximação com a questão artesanal se deu por meio de visitas frequentes a Alcântara, conhecendo as peculiaridades daquela produção de Itamatatiua e de outras comunidades do município.

Em 2009, escrevi uma nova etapa do projeto de *Iconografias do Maranhão*<sup>3</sup>, que coordeno na Universidade Federal do Maranhão. O objetivo específico da etapa era o mapeamento das cadeias produtivas do artesanato tradicional em Alcântara – MA.

Iniciado em meados de 2010, com o financiamento do Programa Banco do Nordeste de Cultura, o projeto tinha como objetivo inventariar, registrar fotograficamente e descrever as cadeias produtivas do artesanato tradicional de Alcântara. Baseei-me no relatório do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), realizado pelos antropólogos Maristela de Paula Andrade e Benedito Sousa Filho para o IPHAN, que fora concluído em 2010. Gentilmente cedido pelos autores, o relatório (no prelo) aprofundava-se nas referências sobre a festa do Divino de Alcântara, e indicava a tipologia do artesanato encontrado, recomendando o aprofundamento na descrição daqueles bens culturais. Segundo o INRC, diversas comunidades atuam na confecção artesanal de doces, licores, cofos<sup>4</sup>, abanos e meaçabas<sup>5</sup>, assim como se utilizam das técnicas construtivas da taipa<sup>6</sup> e do adobe<sup>7</sup> e da cobertura de casas com a palha de

---

<sup>3</sup> O projeto, que tem como objetivo inventariar a produção cultural do estado através de imagens. Está inserido, nos editais de fomento, no eixo de preservação patrimonial e mais especificamente trata da comunicação do patrimônio. Vinculado ao curso de design da UFMA, do qual faço parte do corpo docente, o projeto encontra-se atualmente em sua quinta etapa e funciona institucionalmente desde 2008.

<sup>4</sup>“Cofó é o nome dado, no Maranhão, à cestaria de natureza utilitária, confeccionada manualmente com as folhas de palmeiras nativas. No dia a dia do maranhense, o cofó é um instrumento já “tradicional” e mesmo indispensável.” (GONÇALVES et ali, 2009, p.11)

<sup>5</sup> Meaçaba é um tipo de esteira trançada, confeccionada com a palha de palmeiras regionais.

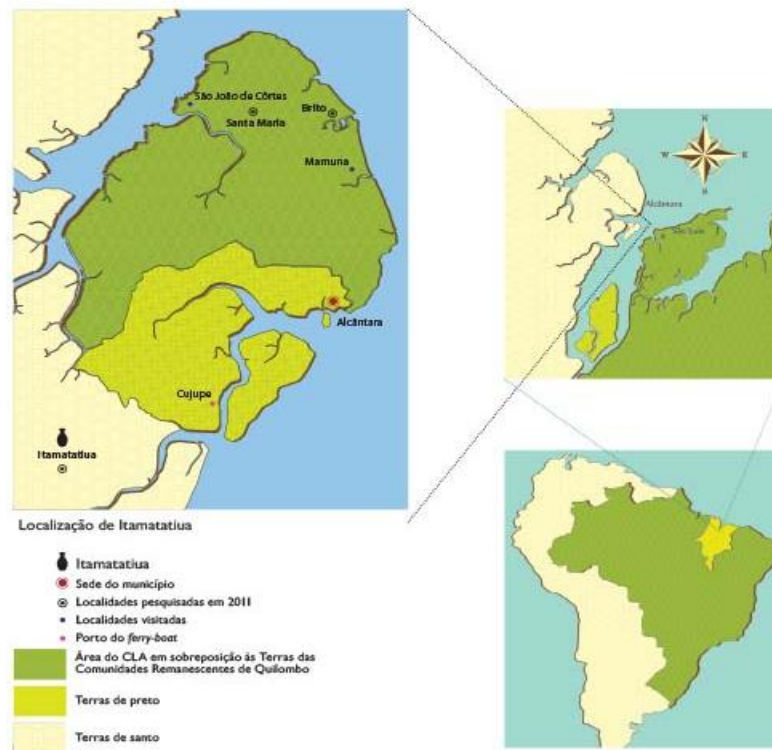
<sup>6</sup> A taipa é uma técnica herdada das culturas árabes e berberes. Constitui-se de paredes feitas de barro amassado e calcado, por vezes misturado com cal para controlar a acidez da mistura que vem a ser comprimida entre taipais de madeira desmontáveis, removidas logo após estar completamente seca, formando assim uma parede de um material incombustível e isotérmico natural e particularmente barato. Disponível em : <[http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos\\_2004-1/arq\\_terra/taipadepilao.htm](http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2004-1/arq_terra/taipadepilao.htm)> Acessado em 07 de maio de 2011.

<sup>7</sup> O adobe é uma técnica tradicional executada em terra cura. O processo de fabricação do tijolo de adobe consiste em amassar o barro, deixá-lo descansar por alguns dias e, ainda úmido, colocá-lo em fôrmas (geralmente de



buriti, babaçu, entre outras. Porém, o que eu buscava não era este artesanato de subsistência, para o próprio consumo, mas o que visasse à comercialização do produto final. Assim, identifiquei algumas possibilidades de artefatos, de comunidades ou de grupos que produziam para esta finalidade. Eram elas: o doce de espécie e os altares e os adereços da festa do Divino; as embarcações tradicionais de São João de Côrtes; os azeites de babaçu e de mamona, de Mamuna; a cerâmica de Itamatatuiua; as redes de dormir de Brito; a tecelagem com fibra de Buriti em Santa Maria.<sup>8</sup> Os lugares onde incidiriam a pesquisa podem ser observados no mapa a seguir.

Figura 2 – Mapa de localização de Itamatatuiua (Alcântara, MA)



Fonte: Mapa desenhado pela autora a partir do fascículo 10 da Nova Cartografia Social da Amazônia<sup>9</sup>

madeira de formato retangular), deixando-o secar ao sol (Vivas, s.d.). Disponível em: <[http://e-groups.unb.br/fau/pos\\_graduacao/paranoa/edicao2005/adobe.pdf](http://e-groups.unb.br/fau/pos_graduacao/paranoa/edicao2005/adobe.pdf)> Acessado em 07 de maio de 2011.

<sup>8</sup> Logo na primeira visita em São João de Côrtes, o artesão com o qual conversamos não demonstrou interesse em participar do projeto, alegando que estava parando com as atividades, e que não eram lucrativas. Em Mamuna, chegamos a retornar para a reunião, mas as artesãs não puderam, naquele momento, nos mostrar as etapas do processo produtivo. Devido às condições climáticas, a estrada de acesso à Mamuna foi interdita, e as artesãs não compareceram ao seminário de trabalho organizado em Alcântara, momento fundamental para a continuidade da ação, e foi impossível dar continuidade ao projeto neste povoado.

<sup>9</sup> NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA. Fascículo 10. **Quilombolas atingidos pela Base Espacial – Alcântara**. UEA, 2007.

Minha opção pelo recorte de pesquisar o artesanato produzido para o *outro* teve o intuito de focalizar as três instâncias das cadeias produtivas e os atores nelas envolvidos. Queria observar o trânsito do produto cultural e não apenas a etapa da produção. A circulação e o consumo externo do artesanato interessam-me pela oportunidade de observar a relação entre os atores das cadeias produtivas e como os consumidores influenciam e alimentam a produção. Nesta primeira abordagem às comunidades, concentrei-me na percepção das artesãs sobre os consumidores e sobre o seu imaginário.

A abordagem metodológica desenvolvida no *Iconografias do Maranhão* enfatiza o entendimento dos processos e do mapeamento das cadeias produtivas a partir da convivência e da troca de experiências entre nós, os pesquisadores e os sujeitos da pesquisa, que nessa etapa descrita são as artesãs dos povoados de Itamatatiua, Santa Maria e Brito, garantindo resultado rico e representativo, em um processo dialógico de trabalho, possibilitando o compartilhamento de saberes. Esta metodologia, que vem sendo desenvolvida ao mesmo tempo em que é aplicada, há seis anos, reflete minha condição acadêmica e o trânsito interdisciplinar a que me propus, vindo de uma graduação em Design e Pós-Graduação em Ciências Sociais. Terei a oportunidade de aprofundar-me nestas questões ao longo da tese. Posiciono-me aqui apenas para elucidar os leitores a propósito de alguns caminhos metodológicos assumidos durante este processo. Nesta etapa, percorri seis comunidades, até a escolha das três – Brito, Santa Maria e Itamatatiua – acompanhada de quatro alunos bolsistas (PIBITI/CAPES).

Destes quatro, duas alunas, Imaíra Medeiros e Raiama Portela, defenderam monografias em janeiro de 2014, cujos temas são respectivamente a percepção do consumidor sobre o artesanato vendido na loja de Alcântara e o desenvolvimento de identidade visual e embalagens para a produção cerâmica de Itamatatiua. Esta informação é fundamental para justificar um posicionamento metodológico na pesquisa etnográfica para esta tese, que privilegiou minha atuação mais como cientista social, e menos como designer. O olhar propositivo adquirido com a prática projetual, como designer, fora associado à capacidade de problematização das relações sociais que pude analisar em campo. Contudo, perante às artesãs, os “designers” foram os alunos vinculados ao projeto. A presença dos alunos, portanto, permitiu o meu deslocamento das atividades projetuais em Itamatatiua para manter-me como interlocutora das artesãs e livre para construir as narrativas visuais através da fotografia e do vídeo.

## 1.2 Resultados de pesquisa que embasaram o projeto da tese

Como cadeia produtiva nomeio o conjunto de procedimentos, etapas, atores, processos e produtos envolvidos em alguma atividade cujo resultado seja um produto, desde a sua pré-produção até o seu consumo final (KRUCKEN, 2009). Na cadeia produtiva estão envolvidos os sujeitos que produzem e os que consomem o produto. Na pesquisa realizada entre 2010 e 2011, o intuito era investigar o universo da produção do artesanato de Alcântara, entender o modo como estes artefatos são produzidos e conduzidos à venda; como os sujeitos que os produzem percebem e atribuem valor a este artesanato e também sua percepção sobre a atividade artesanal como geração de trabalho e renda, os entraves e as dificuldades sobre a sua produção. Para tal, analisei discursos e práticas, na medida em que os sujeitos, nos momentos de suas falas, transitam por diversos posicionamentos acerca da sua identidade, nos discursos sobre a tradição do seu saber, as motivações que os fazem permanecer na atividade artesanal e a produção ligada ao território. Pude observar os pontos fortes e as fragilidades das cadeias produtivas de Santa Maria, Brito e Itamatatiua.

Ao longo dessa pesquisa, percebi que os valores identificados e analisados eram inerentes às próprias cadeias produtivas e que só os atores diretamente ligados a elas poderiam identificá-los, hierarquizá-los e classificá-los. Esses valores podem ser de diversas naturezas: a valorização da identidade, a valorização da cultura, a geração de trabalho e renda, a preservação da tradição, a manutenção do território, entre outros que pude identificar durante a pesquisa.

Como método, priorizei a pesquisa de campo como instrumento privilegiado de entendimento das realidades locais; a realização de seminários e grupos de trabalho como forma de agregar e de compartilhar experiências locais, no âmbito coletivo. Para isso, realizei duas visitas preparatórias às comunidades. Permaneci uma curta temporada de três ou quatro dias em cada um dos povoados. Foi organizado um seminário na sede do município, com representantes de todos os três grupos. Nessa oportunidade, aprofundei o desenho das cadeias e detalhei os procedimentos de cada etapa.

Depois retornei às comunidades, permanecendo mais alguns dias em cada uma, para o registro fotográfico de cada etapa do trabalho de produção. Ao final, realizei mais um seminário em Alcântara, para analisar coletivamente as questões que emergiram com a pesquisa, como algumas sugestões de melhorias mais pontuais na produção, e questões mais amplas que precisariam de intervenções maiores nas cadeias produtivas.

O resultado dessa pesquisa foi um livro, intitulado *Identidade é valor: as cadeias produtivas do artesanato em Alcântara* (NORONHA, 2011). Durante o percurso foi possível identificar representações que relacionam o produto ao território, às tradições do lugar e às práticas sociais estabelecidas perante os ciclos da natureza.

Os saberes e fazeres que mapeei estão ligados ao território no qual eles são produzidos. Dessa forma, mais do que uma prática artesanal, é uma manifestação da territorialidade, ou seja, uma materialização – na forma de artefatos – da identidade local. A questão da identidade étnica como amálgama da produção artesanal parecia-me um fio condutor, um traço comum entre todos os grupos. Assim, pensando conforme Almeida (2002, p.12), etnicidade abrange também uma interação com uma certa maneira de produzir e de se relacionar com a natureza, é possível afirmar que o artesanato da rede, do linho e do barro possui uma ancoragem no território no qual são produzidos e desta forma, associam-se à categoria *territorialidade*.

Observei que há a incidência de práticas artesanais dos mesmos produtos em outras regiões do Maranhão, o que inicialmente poderia parecer contraditório com o que acabei de afirmar, porém a designação da origem da produção é um fator diacrítico quando as artesãs identificam os valores dos seus produtos, de forma a positivar ou mesmo desqualificar a sua produção.

Quando convidei as artesãs a simularem uma venda de seus produtos, em atividade realizada no seminário de trabalho em 2010, uma das estratégias de valorização dos produtos foi a comparação com outras comunidades produtoras:

Pirixi: A nossa cerâmica é mais escura, porque o nosso barro é preto. Fica bem mais bonito do que as de outros lugares. A cerâmica de Itamatatiua é conhecida por ser mais escura.<sup>10</sup>

A mesma referência ao lugar também é observada quando são apontados alguns problemas dos produtos:

Raquel: Porque que vocês colocam areia no barro?

Eloísa: Porque a nossa cerâmica quebra muito, quando queima. A de Rosário não quebra assim não.

Raquel: E quem disse pra vocês que tem que colocar areia? Assim quebra menos?

Eloísa: Ah, isso foi a avó da minha avó que disse. Os antigos... A cerâmica de Itamatatiua quebra porque tem pouca areia no barro, por isso que a gente coloca... Porque se não, a gente abre o forno e perde o trabalho, tá tudo rachado...<sup>11</sup>

<sup>10</sup>Entrevista concedida por Maria de Lourdes de Jesus à autora, em 11 de dezembro de 2010.

<sup>11</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 11 de dezembro de 2010.

Assim, é possível compreender a construção da identidade do artesanato destas comunidades a partir de sua relação com o lugar onde são produzidos. Ainda nos referenciando em Almeida (2002), o território étnico de Alcântara é construído a partir das múltiplas e específicas formas de apropriação e uso da natureza.

Outra característica importante na construção desta identidade é a interferência do clima sobre a produção. Os ciclos da natureza ordenam a produção artesanal em função dos tempos da roça, possibilitando a construção de um calendário que norteia a produção rural e artesanal em função do clima. A demanda externa à comunidade pelo artesanato não considera os limites e o tempo da produção artesanal, causando uma profunda frustração nas artesãs pelo sentimento de perda da *encomenda*.

A expansão ou contração do território de Itamatatua, com a possibilidade de sair de barco pelos igarapés, e a impossibilidade de acessar o campo pela sua inundação remete aos importantes estudos de Marcel Mauss sobre a morfologia social e sazonal dos Esquimós. A pesquisa é inspiradora para pensar o uso do campo como um ambiente coletivo, a extração e acumulação do barro no período da estiagem, o acesso ao Poço do Chora, que serão analisados no capítulo dois como um reflexo da sazonalidade. Como informa Mauss, tal “movimento é sincrônico aos da vida ambiental” (MAUSS, 2003, p. 473).

A baixa produtividade nesses períodos de chuva obriga as artesãs a buscarem novas formas de sustento, e o mesmo acontece também de forma geral com as novas gerações, que não se interessam pela atividade artesanal porque não percebem o retorno financeiro. As jovens deixam suas comunidades para buscar emprego na capital.

Nessas alternâncias, dois valores são acionados quase em um par dicotômico: o dinheiro e a subsistência. Um e outra não são interdependentes, se tratados a partir da perspectiva do local. Contudo, em uma abordagem externa ao povoado, a lógica da escassez de recursos prevalece, e a subsistência passa a ser significado de pobreza, mais uma vez inserindo as artesãs na lógica de outro tipo de produção, que não o artesanal. Processo análogo é apresentado por Sahlins (2007), quando analisa o modo de produção dos povos caçadores e coletores, considerando-os como uma verdadeira sociedade afluenta. A noção de fartura ou escassez é uma construção de uma visão sobre a forma de produção do outro e, portanto, uma forma de exercício de poder, como se as necessidades fossem as mesmas em ambos os modos de produção.

A partir das reflexões das artesãs sobre a variação da produção em relação à sazonalidade, a principal síntese daquela etapa da pesquisa reside no fato de que a produção está intimamente relacionada ao clima e ao tempo demandado para esta produção nas duas principais

estações aludidas: o *verão* e o *inverno*, categorias locais que se referem ao período seco e ao período das chuvas, respectivamente.

A lógica da produção está associada a essas variações climáticas, assim como a uma série de outras atividades desempenhadas pelas artesãs, além da própria produção artesanal, como o cultivo da horta, as atividades domésticas, e o próprio artesanato de subsistência. Uma das principais características do que é chamado artesanato reside exatamente nesse tempo de espera, de reclusão, de respeito às condições naturais que normatizam a produção. Ricardo Gomes de Lima afirma que o artesanato tradicional se caracteriza pelo lastro cultural que subjaz a sua forma. Crenças, valores e costumes são impressos singularmente na “sua forma irregular, perfeitamente irregular” (LIMA, 2010, p. 42).

O que denomino nesta pesquisa por *artesanato tradicional* é um produto que está relacionado a essa forma específica de produção ritualizada que só quem conhece as dinâmicas do lugar tem condições de observar e respeitar, pois sabem que é uma condição *sine-qua-non* para sua realização. No terceiro capítulo da tese aprofundarei esta discussão.

### 1.3 A realização da pesquisa: no campo das imagens

A pesquisa de campo para a realização desta tese iniciou-se em janeiro de 2013 e encerrou-se em janeiro de 2014. As informações do período anterior, já mencionadas no item 1.2, serão utilizadas porque, além de embasarem o próprio projeto submetido ao processo seletivo para o doutorado, provocaram resultados acadêmicos e pessoais na minha relação com as artesãs. Neste ínterim, desenvolvi dois projetos de pesquisa vinculados ao meu departamento, na Universidade Federal do Maranhão, sobre os quais discorrerei mais adiante, que me ajudam no processo de autorreflexão como professora, pesquisadora e designer. Transitando entre estes três papéis, construí minha relação com as artesãs de Itamatatua.

Clifford (1997, p. 58) apresenta uma reflexão sobre o fazer etnográfico, deslocando a ideia de um habitar prolongado no lugar da pesquisa para a ideia de que a etnografia contemporânea pode se constituir em uma série de encontros. Eu não morei efetivamente em Itamatatua, mas para lá viajei regularmente no período de um ano. Quando havia algum evento no lugar, Eloísa, minha anfitriã, telefonava-me para avisar. Aos poucos, começou a pesquisar comigo. Ligava também para pedir alguma encomenda: alguns quilos de gesso ou cds vir-

gens, ou para transportar algum dinheiro enviado de algum familiar que mora em São Luís para algum morador do povoado.

Na chegada, sempre fui recebida com carinho. Chegava à casa de Eloísa, e logo vinha Eduarda, a Duca, para receber-me. Sentávamos, ofereciam-me café com beiju, e colocávamos as novidades em dia. Elas contavam sobre o que aconteceu na minha ausência, sobre o que produziram, quem as visitou. A prática da visita é constante. E refletindo sobre estas idas e vindas, a partir do que apresenta Clifford, eu nunca saía do campo. Eu ia e retornava, e elas me esperavam. Sempre, nas despedidas, elas perguntavam quando eu voltaria. Mesmo agora, já afastada há alguns meses desde o final da pesquisa, em janeiro de 2014, Eloísa me telefona para ter notícias e perguntar quando retornarei. Já retornei a Itamatatiua por três vezes, como visitante, desde então.

A percepção da temporalidade também ficava bem demarcada para mim. Ir a Itamatatiua exigia uma organização para a viagem. Comprar as passagens de *ferryboat* com antecedência, levar a rede de dormir, o mosquiteiro, levar legumes e frutas, itens raros em Itamatatiua. A viagem de *ferryboat* entre a Ponta da Espera, em São Luís, e o Cujupe, em Alcântara, leva uma hora e vinte minutos e depois, para chegar a Itamatatiua, são mais 21 km de estrada na rodovia MA 106, aumentando em 15 minutos o tempo total de viagem. Sempre fui de carro, levando alimentos, minha rede, a câmera fotográfica e o *notebook*.

No *ferryboat*, com a mudança da paisagem urbana para a rural, eu já ia entrando no ritmo de Alcântara, mais lento, regido pela sazonalidade. Nos meses de vento, o percurso era mais tenso, por conta das ondas da Baía de São Marcos. Nos meses de chuva era mais tranquilo, não havia o *banzeiro*, como se diz por aqui. Geralmente, encontrava alguém de Itamatatiua no *ferry* e dava carona até lá.

Todos sabiam quando eu chegava, porque já identificavam meu carro entrando pela porteira do *sítio*. Se fosse sozinha, direcionava-me para a casa de Eloísa. Se acompanhada de meus alunos, parava o carro na pousada, logo na entrada do povoado, onde um quarto limpo, com duas camas e banheiro interno já nos aguardava.

Foucault qualifica as heterotopias a partir de sua relação com a temporalidade. Esse movimento de idas e vindas me faz refletir sobre essa condição do quilombo, localizado no tempo e no espaço, e a minha própria, fugaz. Entre a permanência e a fugacidade, construí minha relação com as artesãs. Para mim é um lugar que sempre estará lá. Para elas, a minha presença é efêmera, assemelhando-se ao movimento dos próprios turistas. Idas e vindas, chegadas e partidas. O tempo de viagem e a estada em Itamatatiua eram períodos de concentra-

ção, quando deixava as preocupações cotidianas de lado, a pressa, as atribulações, e mergulhava naquele *espaço outro*, próximo e distante ao mesmo tempo.

No período de um ano de pesquisa (2013/2014), fotografei, filmei um documentário etnográfico, participei de visitas de turistas, participei do cotidiano das artesãs no Centro de Produção Cerâmica, orientei duas monografias de alunos sobre o povoado, acompanhei o Festejo de Santa Tereza, entrevistei as artesãs. Este período de tempo pode ser dividido em três etapas.

A primeira delas, de janeiro a abril de 2013, foi uma reaproximação com as artesãs, quando expliquei a elas como seria minha atuação como pesquisadora. Apresentei as etapas do projeto de pesquisa que seria implantado, fruto das solicitações que me fizeram anteriormente, visando à construção da identidade visual da produção cerâmica, à introdução de alunos-bolsistas no campo, à visita em momentos festivos e em momentos de visitas de turistas ao lugar. Nesse período, realizei a pesquisa na companhia de alguns alunos e fotografei eventos cotidianos. Identifiquei as principais informantes, promovi um mapeamento do lugar, inventário das moradias, um mapa genealógico das famílias das artesãs. Apresentei a proposta de realizar o documentário sobre a produção cerâmica que foi bem acolhida pelas artesãs.

No segundo período, de maio a julho do mesmo ano, permaneci por temporadas maiores, sozinha, chegando a permanecer por três semanas consecutivas no povoado. Lá, me hospedava na casa de Eloísa, uma das principais informantes da pesquisa, com quem pude compartilhar de forma mais aprofundada a experiência etnográfica. Nesse período, realizei entrevistas semiestruturadas com as artesãs individualmente e convidei-as a dar a mesma entrevista para o documentário só que, dessa vez, filmando-as. O convite foi aceito pela maioria, apenas declinado por duas artesãs mais antigas e duas em atuação. O motivo foi o mesmo, a vergonha perante a câmera.

A observação participante, vivenciando o cotidiano das artesãs no Centro de Produção Cerâmica, na casa de Eloísa, nos momentos de descontração e trabalho, como a ida ao poço para tirar água, proporcionaram-me uma visão aprofundada e mais ampla sobre as relações sociais que são estabelecidas e sobre o contato que é estabelecido com os consumidores da cerâmica. Nesses primeiros seis meses da pesquisa, percebi a presença de apenas dois grupos de turistas e três visitas individuais.

Entre os dias 18 a 21 de junho de 2013, foram realizadas as filmagens para o documentário etnográfico que intitulei *À mão e fogo*. Um roteiro rudimentar fora elaborado durante minha permanência nos meses anteriores e refletiu a minha visão em relação ao que era dito pelas artesãs e experienciado coletivamente. Nestes quatro dias de trabalho, além de cinco a-



lunos do projeto que coordeno, cada um exercendo uma função na equipe de filmagem, a pesquisadora Glauba Alves Cestari, do Mestrado em Design da UFMA, acompanhou a equipe, com o intuito de registrar também, em imagens, as etapas da cadeia produtiva que filmaríamos.

A terceira etapa, iniciou-se em agosto e estendeu-se até dezembro de 2013. Tendo decupado as imagens do filme e transcrito os depoimentos coletados anteriormente, retornei com frequência à Itamatatiua, para aprofundar questões e dirimir dúvidas. Naquele momento, dei forma ao roteiro final do filme, após a difícil decisão de incorporar a minha própria voz ao filme, dispensando, assim, um narrador externo à produção das imagens. A questão é importante para a abordagem metodológica que assumo, com o compartilhamento da produção e do consumo de imagens.

Naquele estágio da pesquisa, organizei uma seleção de imagens que tratavam das principais questões abordadas no roteiro do filme e que considerei relevantes para o desenvolvimento da tese. Elaborei 15 pranchas temáticas, contendo de uma a seis imagens, que foram apresentadas e discutidas individualmente, com quatro informantes, entre os dias oito e dez de agosto de 2013. A cada prancha estão associadas algumas questões principais, com as quais eu iniciava a conversa sobre as imagens. As fotografias que compõem as pranchas foram tiradas durante a pesquisa de campo, de janeiro a julho de 2013.

Todas as imagens das pranchas foram produzidas por mim, excetuando-se as da prancha sete, que são as imagens em que eu apareço, e estas foram produzidas pelos alunos que me acompanhavam na pesquisa. Tais fotografias foram escolhidas dentro de um universo de cerca de cinco mil imagens. A escolha destas imagens que compõem as quinze pranchas parte da ideia de que cada imagem é um recorte, é um conjunto de escolhas do fotógrafo-etnógrafo para se abordar determinados temas do seu interesse<sup>12</sup>. Sarah Pink (2006) alerta que os significados das fotografias são arbitrários e subjetivos: eles dependem de quem está olhando as imagens.

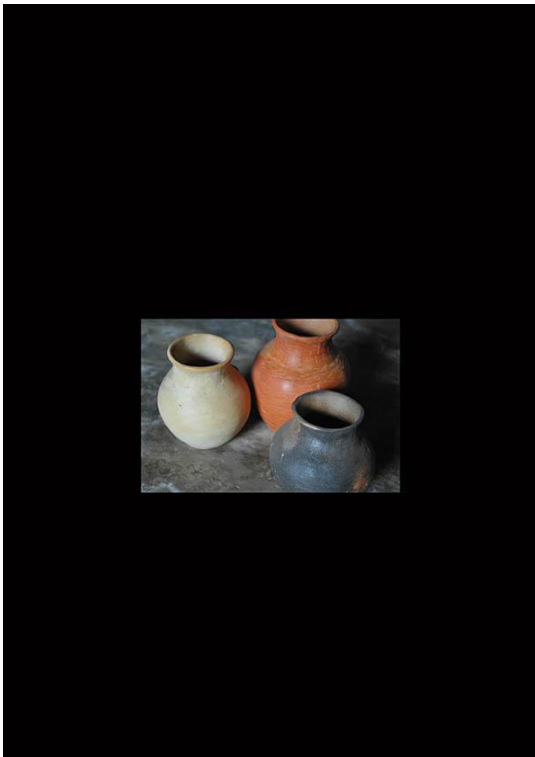
Desta forma, a entrevista com o uso de imagens, conhecido por fotoelicitação, não é, a meu ver, apenas uma ferramenta para a construção do conhecimento, mas uma forma de se entender a reflexividade e a experiência etnográfica por meio de materiais visuais. Ainda conforme Pink (2006), as imagens não apenas auxiliam no processo de construção de conhecimento, mas propiciam a produção de conhecimentos diferentes dos que as palavras provocam.

---

<sup>12</sup> Durante a elaboração da tese, nem todas as pranchas foram incluídas na análise apresentada mas, ainda assim, serviram para mostrar as opiniões e imagens sobre assuntos que tratei na pesquisa.

A partir dos temas e assuntos elencados por mim, em cada prancha, as mulheres aprofundavam o que lhes parecia mais significativo, ou conduziam para assuntos que lhes eram mais relevantes. Cada imagem ou grupo delas geraram narrativas, reflexões, novas ideias e abordagens para os temas propostos. A seguir, apresento as quinze pranchas com seus temas e perguntas associadas.

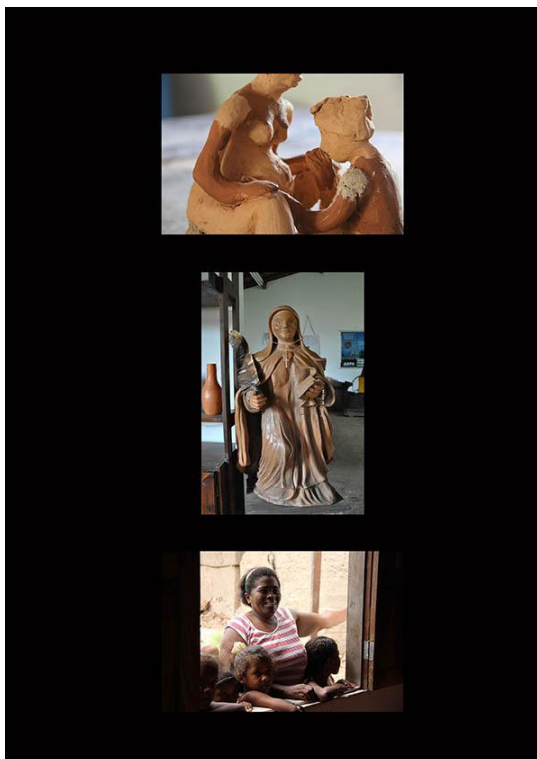
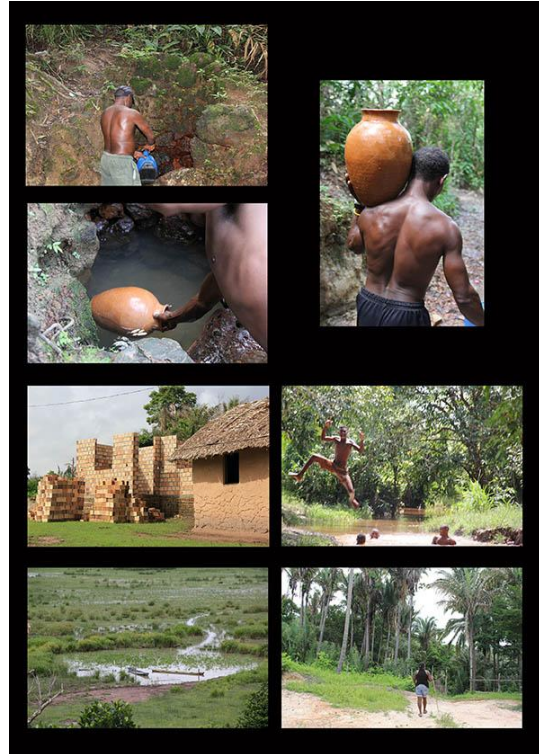
Figura 3 – Apresentação das pranchas temáticas



Prancha um – O artesanato de Itamatatiua  
Como é o artesanato de Itamatatiua?  
Por que ele é importante para você?

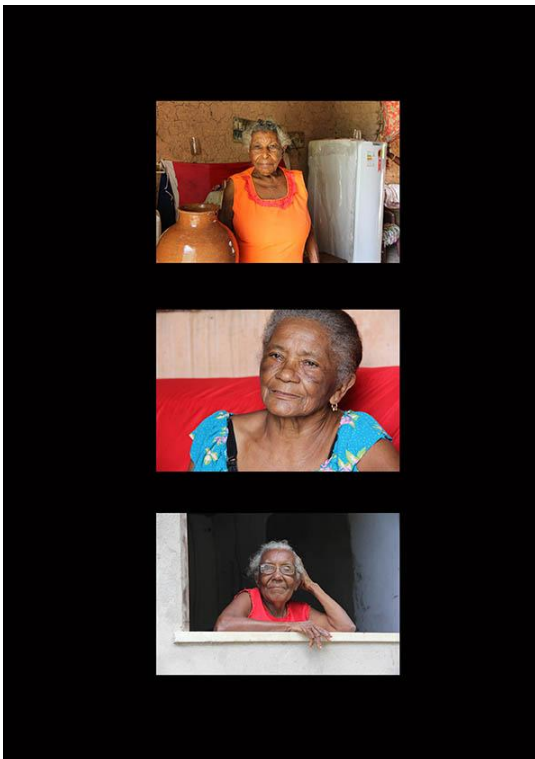
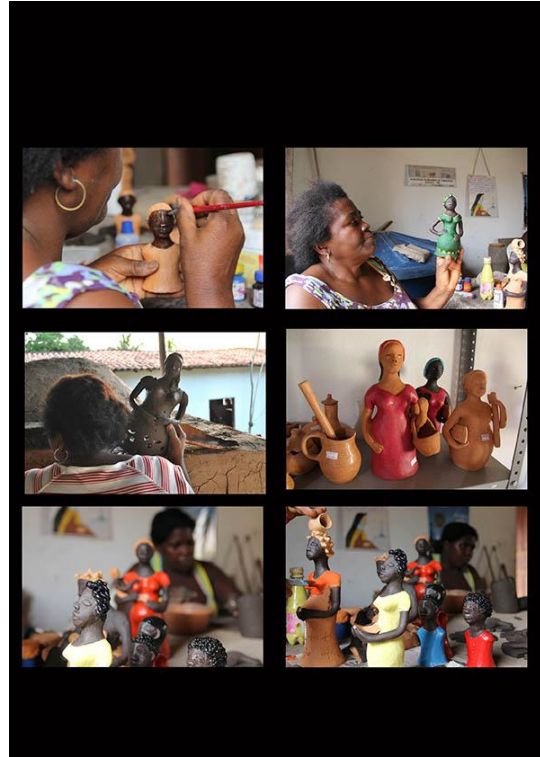
Prancha dois – Interação com o ambiente  
 Como você vê o lugar onde mora?  
 Por que o *Chora*\* é um lugar especial?  
 Por que o *campo* é importante?

\* Poço do Chora



Prancha três – A importância das mulheres  
 Quem são elas?  
 Por que são importantes?

Prancha quatro – A boneca do quilombo  
 Com quem se parece a boneca?  
 É um retrato?  
 Como você se vê?



Prancha cinco – Antigas artesãs  
 Como era no tempo delas?  
 O que elas te contavam sobre o passado?  
 Você se orgulha do passado?

Prancha seis – O processo criativo  
 Como você cria?  
 O que você mais gosta de fazer?



Prancha sete – Nós e vocês  
 Por que acha que eu venho aqui pesquisar?  
 Como vocês me veem?  
 Como você acha que é meu trabalho?

Prancha oito – Pesquisadores em Itamatatiua  
 Por que eles querem pesquisar aqui?  
 É bom ou ruim que eles venham?



Prancha nove A – Turistas e apresentação  
 O que gostam de apresentar para os turistas?  
 Por que eles fotografam tanto?  
 Por que eles passam tão pouco tempo por aqui?  
 Do que eles gostam?

Prancha nove B – A fotografia  
 Por que eles fotografam tanto?  
 Vocês gostam de tirar foto?  
 Para onde acham que estas imagens vão?



Prancha dez – Vivenciando o quilombo  
 Por que os turistas gostam de mexer no barro?  
 Vocês acham que eles gostam de estar aqui?  
 Por que isso é importante para eles?

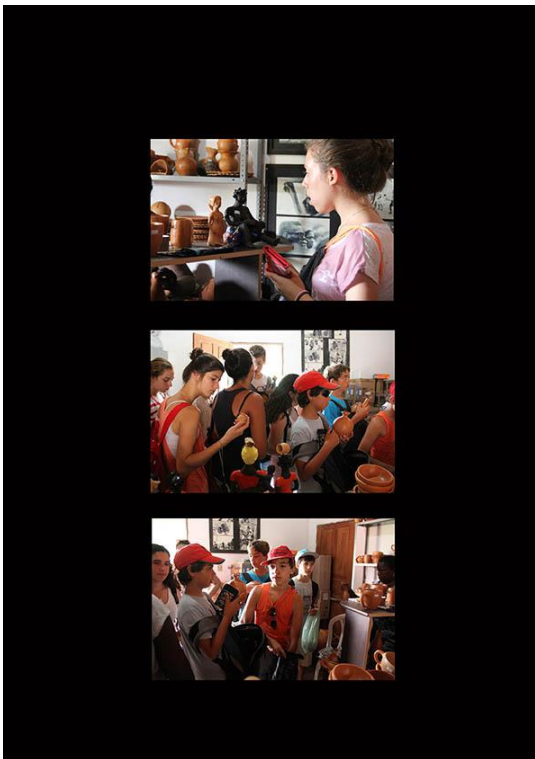
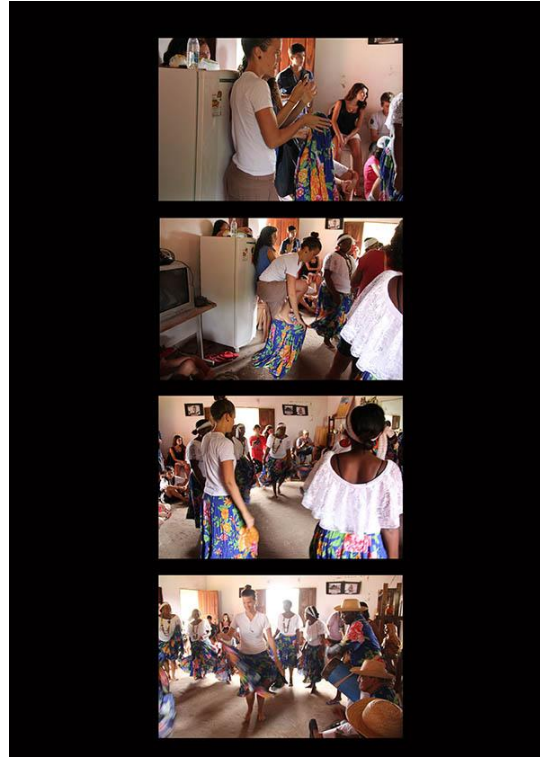
Prancha onze – Apresentação de tambor  
 Para que estão se vestindo?  
 Para ter tambor, precisa de farda?  
 Por que tanta foto?



Prancha doze – Os guias turísticos  
 Por que se interessam pelo quilombo?  
 Por que trazem os turistas aqui?  
 Por que vocês deram lembranças a eles?



Prancha treze – Turista na roda de tambor  
 Por que vocês acham que ela quis dançar?  
 Vocês gostam que as pessoas de fora dancem?



Fonte: A autora, 2013.

Prancha catorze – A compra  
 Por que os jovens estão comprando?  
 Onde eles moram tem artesanato?  
 Para quem eles compram?  
 Será que eles gostam?

E finalmente a pesquisa encerrou-se com a apresentação do documentário às artesãs. Foi a primeira exibição pública do documentário. Em fevereiro de 2014, estavam lá presentes as artesãs, a equipe que filmou o documentário, o editor do filme e mais quatro pessoas entre

amigos e familiares. Após a sessão do filme, uma reflexão coletiva aconteceu, embalada por muita emoção, após a visualização da “minha própria imagem, tão grande, na tela”, como refletiu, emocionada, Eloísa. Foi um momento simbólico de devolução da pesquisa, ainda que de uma etapa intermediária. Neste momento, minhas duas orientandas também apresentaram o projeto de identidade visual que fora desenvolvido para a produção cerâmica. O quadro 1, a seguir, sintetiza as atividades e o período de cada etapa da pesquisa.

Quadro 1 – Etapas da pesquisa de campo (2013) e devolução de resultados (2014/2015).

<b>Período</b>	<b>Atividades</b>	<b>Integrantes</b>
Janeiro a abril de 2013	Reaproximação com as artesãs; Apresentação do projeto de pesquisa; Identificação de informantes; Mapeamento do lugar; Elaboração do mapa genealógico das artesãs; Acompanhamento/filmagem de visitas de turistas ao lugar; Produção de fotografias.	A autora e alunos
Maio e junho de 2013	Realização de entrevistas individuais com as artesãs; Acompanhamento do trabalho no CPC; Vivência mais demorada no povoado; Produção de fotografias.	A autora
	Filmagem do documentário À mão e fogo; Produção de fotografias.	A autora e alunos
Agosto a dezembro de 2013	Elaboração de pranchas de fotoelicitação; Entrevistas com fotoelicitação; Edição do documentário;	A autora
	Filmagem do Festejo de Santa Tereza D'Ávilla	A autora e alunos
Fevereiro de 2014	Apresentação e debate sobre o documentário À mão e fogo; Apresentação das duas monografias desenvolvidas até janeiro de 2014.	A autora e alunos
Março de 2014	Entrega do material de identidade visual desenvolvido durante o projeto de pesquisa: embalagens, folheto, adesivos, cartão de visita.	A autora e alunos
Fevereiro de 2015	Apresentação da monografia e tese desenvolvidas até janeiro de 2015.	A autora e alunos

Fonte: Elaborado pela autora.

#### 1.4 Os sujeitos da pesquisa: quem são as *artesãs* e os *outros*

As mulheres que vivem da louça e da roça em Itamatatiua não se autodenominam *artesãs* desde sempre. Nem tampouco denominam *artesanato* o produto de seu trabalho, quando falam do passado: chamam-no *pote* ou *louça*. Antes, segundo Dona Maria de Januário, a mais antiga louceira com quem conversei, aos 85 anos, ninguém as chamava de *artesãs*. “A gente fazia louça, só isso mesmo! Quase todas as mulheres trabalhavam com a louça.”

Os termos *artesã* e *artesanato* foram introduzidos há menos de quinze anos em Itamatatiua, com os projetos de *revitalização* e *qualificação* do artesanato promovidos pelo SEBRAE, pelo ACONERUQ e pelo MABE, Movimento dos Atingidos pela Base Espacial. Duca, em uma das muitas conversas que tivemos, relata:

Duca: Eu aprendi a ser artesã num projeto... Eu não sou filha da terra, sou casada com homem daqui. Aprendi há seis anos atrás, e hoje esse é o meu trabalho, meu ganha pão. Mas do curso (mostrando o diploma na mão), só eu e mais uma que ficou. Mas aí ela morreu e só fiquei eu mesma, de vinte e cinco que participou do curso.<sup>13</sup>

Hoje, em Itamatatiua, há apenas um homem trabalhando na produção cerâmica. Filmei o seu processo produtivo, e conversamos algumas vezes. Falou-me sobre o trabalho dos homens do lugar, e não me autorizou a usar sua imagem no documentário, alegando que ficaria mal com as pessoas do lugar, pelo que havia me relatado.

Ele possui uma olaria e produz em pequenas quantidades, geralmente sob encomenda, telhas e tijolos de barro. Aprendeu com o pai, que aprendeu com o avô. Seu filho faz faculdade, e não aprendeu o ofício de oleiro, por vontade do pai, que desejava um “futuro melhor” para o filho.

A presença do trabalho masculino no Centro de Produção Cerâmica de Itamatatiua acontece apenas em dois momentos: no momento da extração e transporte do barro, do campo para o galpão, e no momento da queima, quando um homem cuida de colocar a lenha, atear fogo e controlar a sua intensidade durante vinte e quatro horas. Essa modalidade de trabalho é denominada aluguel. Os homens são pagos por diárias e não possuem vínculos com a associação nem estão envolvidos no rateio das contas ou dos lucros.

Para o restante do trabalho são apenas oito mulheres envolvidas efetivamente na produção. As idades são bastante variadas: uma de 25 anos, uma de 29, outra de 43, e as outras cinco possuem entre 60 e 68 anos. No povoado, há algumas outras que sabem fazer cerâmica,

<sup>13</sup>Entrevista concedida por Eduarda Moraes à autora, em 13 de maio de 2013.

mas não trabalham no galpão, nem mesmo “fazem umas pecinhas em casa”, como costumam dizer.

Das oito, sete são mães de muitos filhos e escutei recorrentemente a mesma frase, de todas as sete: “criei meus filhos com o dinheiro da louça”, “comprava roupa, farinha, era tudo, só com esse negócio do barro”. Dividem-se entre o trabalho na roça, as tarefas de casa e o fazer da louça.

Hoje são responsáveis pela organização de quase todas as atividades sociais e religiosas do povoado. A atribuição de encarregada das terras de Santa Tereza, o mais alto cargo administrativo e simbólico do lugar, foi passado hereditariamente a Neide de Jesus, que também é a presidente da Associação de Mulheres de Itamatatua. A dupla atribuição de Neide, na prática, é partilhada com outras artesãs, que colaboram para manter o calendário festivo e as atividades religiosas e administrativas do povoado em dia. Assim, ocupam posição de destaque na comunidade, possuem prestígio e autoridade entre os moradores.

Quando cheguei ao galpão onde funciona o CPC, logo conheci Eloísa. Ela mora em frente ao galpão e tem 65 anos. É a única que não possui filhos e nunca se casou. Por viver sozinha e não ter a própria família, mora na casa herdada dos pais. A casa possui banheiro interno e, por isso, as artesãs acreditam que é o melhor lugar para receber “gente de fora”. E também porque Eloísa é “sozinha” e gosta de receber visitas. Talvez por isso ela seja o contato principal de quem quer visitar Itamatatua. Foi uma das primeiras a ter telefone em casa, e dizem que ela entende das coisas, de receber as pessoas e de combinar as encomendas. Eloísa é uma das principais informantes da pesquisa. Com ela tive muitos momentos de convívio e descontração, quando me hospedava em sua casa.

Com Neide, tive conversas mais restritas. O cargo de encarregada das terras a obriga a ausentar-se do povoado para fazer compras para as obras de construção e manutenção das casas, do poço e de toda a infraestrutura do povoado; a comprar mantimentos para a pousada ou para fazer almoço para grupos de turistas que visitam o povoado. Conversamos muito sobre a fundação do povoado e ela me fez uma demonstração de como se faz pote grande. Atualmente, tem 67 anos e só ela sabe fazer potes grandes.

Depois conheci as outras duas irmãs de Neide e Eloísa. Com Ceci, de 63 anos, tive pouco contato. Ela pouco frequenta o Centro de Produção. Concedeu-me uma entrevista, e não quis “aparecer” no filme, alegando timidez. Mas, ainda assim, apareceu em uma cena sem falar, demonstrando uma das etapas da cadeia produtiva.

Já Maria de Lurdes, conhecida como Pirixi, 60 anos, é de temperamento oposto: canta, brinca com todos que chegam de fora. Gosta de conversar e durante minhas estadas em I-

tamatatiua tive momentos de muita diversão, escutando suas histórias, *causos* de seres encantados e músicas sobre o quilombo.

Canuta, 60 anos, é uma das artesãs mais habilidosas. Sabe trabalhar com peças grandes e também possui grande senso de humor. Durante o trabalho com o barro, contou-me muitas histórias do passado, e no documentário queria dirigir as cenas. Ela que se posicionava e pedia para eu filmar do jeito que ela idealizava.

Maria, Domingas, Ângela e Rita são louceiras – mãe, filha, e netas – três gerações vivas trabalhando com o barro. Maria, de 85 anos, contou-me sobre o passado da produção, sobre as interdições que já não vigoram nos dias atuais. Não produz mais para a venda, mas gosta de fazer umas “pecinhas” no fundo do quintal, como era a produção no passado.

Domingas, de 62 anos, é muito tímida, trabalha calada, mas diante da câmera me surpreendeu. Nunca falou tanto comigo quanto nas filmagens.

Ângela, com 43 anos, é a responsável pela contabilidade da loja. É ela quem recebe o pagamento das louças compradas pelos turistas. Tem o maior contato com eles, escuta os elogios e reclamações sobre as peças. Conversamos muito sobre as embalagens que foram projetadas pelos alunos e sobre o processo de precificação das louças.

Rita herdou a timidez da mãe. Com 25 anos, é a mais nova artesã em atividade. Suas reflexões enfatizam a preocupação com o fim da produção com a morte das mais velhas. Apesar de muito nova, possui grande habilidade.

Flor Eduarda, a Duca, a quem já tive oportunidade de apresentar no início deste item. Possui quatro filhos, aos 29 anos. Trabalha com muito capricho e é responsável pelas “inovações” na produção. Considera-se uma artista. Cria peças novas, gosta de pintar suas peças, faz animais, peças que viu na TV. Tive a oportunidade de criar algumas peças com ela, durante a pesquisa. Levou-me para conhecer as pessoas, apresentou-me, e sempre que vem a São Luís trazer o filho ao médico, telefona-me. Construimos laços para além da relação pesquisador-sujeito da pesquisa.

As irmãs Maria dos Santos e Maria dos Anjos moram mais longe do *sítio*, a parte central de Itamatatiua, em um lugar denominado *campo*. Por motivos de saúde, Dos Santos, de 68 anos, como é conhecida, não tem participado da produção e Dos Anjos, 65 anos, demonstra uma timidez que até a impede de olhar para mim. No filme, participou demonstrando as etapas da cadeia produtiva, mas não quis falar.

Nazaré, 52 anos, estava fora do povoado, visitando a filha em Brasília, durante os meses que permaneci mais tempo em Itamatatiua. Tivemos pouco contato, apenas algumas tardes

juntas no galpão, mas concedeu-me uma entrevista muito rica sobre o festejo de Santa Tereza e o uso de cerâmica na festa.

O aprofundamento da nossa relação aconteceu conforme o consentimento e o desejo de das partes. Certamente, Eloísa, Neide, Duca, Pirixi, Ângela e Canuta, nesta ordem, apresentam-se como as principais informantes da pesquisa. Ao longo dos quase seis anos de atuação como pesquisadora, os laços de confiança mútua e respeito foram estabelecidos. A opção em trazer a identificação das artesãs foi uma construção coletiva, ainda em 2011, quando realizei a etapa da pesquisa sobre as cadeias produtivas do artesanato. O desejo de serem conhecidas e que seu artesanato fosse reconhecido, propiciaram este tipo de visibilidade e confiança mútua entre pesquisador e sujeitos de pesquisa. Já em 2013, com a filmagem do documentário, novamente foi reafirmado o desejo de se fazerem conhecidas. E o próprio uso das fotografias acarretaria tal exposição. Os consentimentos para uso da imagem foram concedidos formalmente, para a câmera, no início de cada entrevista, assim como ocorreu com os outros informantes da pesquisa.

Tive a intenção e o cuidado de filmar todas elas, mesmo as mais tímidas, para registrar o momento da pesquisa e o atual estado da arte da produção cerâmica, mesmo que apenas aparecessem, sem falar. Em comum, todas elas falaram sobre o amor pelo barro, o prazer em contar-me sobre o seu saber e a tensão causada quando o assunto era o futuro da produção.

Além das artesãs, tive outros importantes interlocutores. Heidmar Marques, 85 anos, é um legítimo herdeiro dos grandes proprietários de terras e escravos de Alcântara. Homem culto, fez faculdade em Lisboa, como era o hábito das grandes famílias alcantarenses. Foi Eloísa quem me apresentou a ele, quando fomos à sede do município. Disse-me que ele sabia de muitas histórias sobre o quilombo, e que fora grande amigo de seu pai, Eurico de Jesus, que durante mais de 30 anos fora o encarregado das terras. Heidmar me contou sobre o processo de decadência da lavoura e da cidade de Alcântara. Falou-me sobre sua visão sobre a formação do quilombo em Itamatatua e da relação materna e senhorial dos descendentes de escravos com a Santa Tereza.

Conversei também com Isabel. É artesã, mora em São Luís e casou-se com um filho de Itamatatua, como costumam dizer. É consultora do SEBRAE-MA e ministrou diversas oficinas de qualificação artesanal. Foi a incentivadora da organização do grupo de tambor de crioula, da dança do negro, do forró de caixa, danças consideradas “tradicionalistas” por ela e que precisavam ser revitalizadas. Participa ativamente da procissão das caixeiras durante o festejo de Santa Tereza, fazendo novos uniformes para as caixeiras e bandeiras, a cada ano.

Dentre os guias de turismo, pude entrevistar Patrícia Niccolichia, argentina radicada há vinte anos em Alcântara. Segundo Eloísa, ela é a guia local que mais leva visitantes a Itamatatiua. Falou-me sobre o interesse dos turistas em visitar o quilombo e a negociação financeira para se chegar até lá.

Conheci a guia Carmem Mattoso, de São Paulo, durante a pesquisa de campo. Ela levou um grupo de aproximadamente trinta alunos da escola Waldorf de São Paulo. Já era a terceira vez que levava um grupo a Itamatatiua. Mantemos contato via *facebook*, e ela me mostrou os valores cobrados dos turistas e dos guias locais para se chegar ao quilombo. Cedeu-me também alguns textos escritos pelos alunos sobre a visita a Itamatatiua.

Tive contato com outros moradores, com a agente da Secretaria de Saúde, com antigas artesãs. Todos esses contatos foram importantes para a construção desta narrativa e, quando for oportuno, estes atores serão trazidos à cena.

Todos estes discursos constituem as narrativas que ora apresento, a partir das imagens que constituímos em campo. A partir do seu compartilhamento, durante o ano de convívio, foi possível perceber os diversos posicionamentos assumidos pelas artesãs diante da produção, da circulação e do consumo da cerâmica, e da sua própria imagem, como quilombolas de Itamatatiua.

## 2 NARRATIVAS SOBRE AS ORIGENS DO QUILOMBO, PELAS MULHERES

Aqui é terra de Santa Tereza desde o começo do mundo. Lá em cima faz limite com as terras de Nossa Senhora do Carmo e mais ali pra baixo com as terras de Sant'Anna. Diz que a Santa foi achada no Chora. A Santa falou que queria ficar num lugar pobre. Aí os padres vinham e tiravam ela daqui, e ela amanhecia no Chora de novo.

*Maria de Jesus, 85 anos, artesã.*

Neste capítulo, realizarei um percurso pelas diversas narrativas sobre a constituição do território de Itamatatiua, para refletir sobre como essa construção está ligada ao próprio saber-fazer cerâmico. O passado – acionado de forma recorrente para justificar o interesse dos turistas e consumidores pelo lugar, pela cerâmica e por elas próprias, as artesãs - é acessado em sua função mítica, como amálgama das relações sociais e fonte de inspiração para as atuais gerações. O território, base de tais relações, sustenta e oferece as condições para que os sujeitos desta pesquisa se constituam como hoje se apresentam: *pretas*, filhas de Santa Tereza, quilombolas e artesãs.

A intenção aqui é traduzir as peculiaridades de cada narrativa apresentada, entendendo os conceitos e categorias nelas presentes a partir da perspectiva foucaultiana de que tais conceitos –escravidão, passado, origem, território – precisam ser tratados não como verdades acabadas mas como formas discursivas que precisam ser examinadas e problematizadas, observando-se as suas presenças em acontecimentos dispersos, no tempo e no espaço (FOUCAULT, 2010).

Do relato das memórias das artesãs sobre outros tempos anteriores às narrativas dos turistas sobre o quilombo que visitam hoje, não é possível estabelecer continuidades ou supor que as categorias presentes são autóctones ou universais. O *passado*, enquanto lugar onde se origina a produção cerâmica e o próprio território, será assumido como uma formação discursiva, uma instância sobre a qual diversas narrativas se constituem, e não como uma localização precisa no tempo.



A busca aqui não é por uma história sobre o passado, mas por observar como esse passado se fragmenta em um sistema de remissões entre discursos acadêmicos, imagéticos e do senso comum, que reverberam nas narrativas do presente. Tais narrativas, que ora apresento na forma de cenas de documentário etnográfico, de ensaios fotográficos, de conversas e depoimentos, mostram como a construção do território de Itamatatiua está ligada à própria narrativa sobre a fundação de Alcântara que, por sua vez, está ligada à colonização da então província do Maranhão e Grão-Pará.

Quando falávamos sobre o passado e a origem de Itamatatiua, a imagem de Santa Tereza D'Ávilla surgia na memória das artesãs. A lembrança sobre os antepassados, que em sua maioria ainda eram escravos, emerge do que era contado por pais e avós. Mesmo com as marcas da passagem do tempo, que fragmentam e turvam tais lembranças, é possível encontrar nexos, repetições que ajudam a construir algumas versões sobre o mito de fundação do lugar, com a doação das terras aos *pretos*, por Santa Tereza D'Ávilla.

Não apresentarei as informações históricas em um item específico ou em ordem cronológica. A proposta é perceber nas narrativas de hoje a ressonância do passado e, a partir delas, observar como se operacionalizam as categorias territoriais de Itamatatiua, já analisadas e discutidas por autores cujas pesquisas precederam esta, assim como os fatos históricos e os dados etnográficos obtidos durante a minha permanência em Itamatatiua.

A suspensão cronológica e a abordagem não linear aqui assumidas implicam um texto subjetivo, na forma de histórias, de imagens, de situações cotidianas em Itamatatiua que ajudam a constituir as imagens quilombolas que surgem das narrativas dos informantes, repletas de citações que se transformam em imagens, ajudando a construir um cenário. A escrita e as imagens etnográficas que proponho apresentar neste capítulo deixam latente a discussão sobre a representação do outro da qual fala James Clifford. A diferença, diz o autor, pula do texto, e não mais pode ser representada; ela precisa ser encenada (CLIFFORD, 1994, p.67).

Tal cenário que ora apresento, remete ao conceito desenvolvido por Foucault no qual me referencio para pensar o que hoje é denominado por *quilombo*, em Itamatatiua: uma *heterotopia*. Como dito anteriormente, ao fazer a arqueologia do conceito, Foucault o caracteriza a partir da possibilidade de abrigar no mesmo espaço, lugares outros, como um palco no qual diversas performances podem ser encenadas. As questões temporais, que nas heterotopias podem percorrer um longo espectro entre a fugacidade e a eternidade, nesta análise são o fio condutor da tradução que apresento: ora parece que o passado é vivo no presente; outras vez aparece como um lampejo no discurso das artesãs.

Para chegar a este objetivo, analisei o percurso que atravessa a chamada *questão quilombola*. À luz do processo político de reconhecimento identitário produzido pelas políticas públicas que culminaram com o artigo 68 dos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias (68-ADCT) – e também as que surgiram com a sua homologação – as categorias *preto* e *quilombola*, *terra de preto* e *quilombo* trazem à tona diferentes abordagens da relação com o espaço entre as artesãs e os novos atores que integram suas cadeias produtivas.

A Constituição Federal de 1988 trouxe uma nova perspectiva para as políticas de reconhecimento dos grupos minoritários, sob a égide do multiculturalismo. O 68-ADCT diz que "*Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos*". (BRASIL, 1988). Sua leitura e interpretação no âmbito jurídico têm sido extremamente conturbadas pela **condição da ocupação das terras** e pela **necessidade de continuidade da ocupação**, desde os tempos de escravidão até 1988, quando foi promulgada a constituição.

A partir daí, muitos pesquisadores têm se debruçado sobre o tema. Não posso deixar de citar algumas pesquisas de referência para a discussão e que contribuem para se pensar a condição específica de Itamatatuiua. Segundo André Figueiredo(2011), a questão é ainda mais problemática, porque são atribuídos direitos a sujeitos e objetos que ainda não haviam sido definidos – o artigo não especifica quem são os *remanescentes* e quais são suas *terras*. Em relação aos sujeitos propriamente ditos, o autor afirma:

(...) apesar de não haver nenhum registro, a redação [do artigo] sugere sujeitos individuais: os "remanescentes das comunidades de quilombos" e não as "comunidades remanescentes de quilombos", termo consagrado mais tarde, em peças normativas, na literatura antropológica, em políticas públicas e pelo movimento social. (FIGUEIREDO, 2011, p.44)

A crítica do autor a esta situação revela uma discussão também levantada por Jan French, em seu livro *Legalizing Identities* (2009): ou as leis são feitas de forma divorciada das práticas que pretendem regular ou são pensadas sobre situações sociais concretas. Ou parte-se do geral para depois se especificar, ou o inverso. A autora, em sua etnografia sobre o processo de reconhecimento e redistribuição fundiária na comunidade remanescente de quilombo de Mocambo e na Ilha de São Pedro, em Sergipe, defende a ideia de que, no Brasil, uma lei "pega" ou "não pega", dependendo do modo como os atores sociais a interpretam e dela se apropriam nos seus cotidianos. A este fenômeno social a autora designou "negociação pós-legislativa" (FRENCH, 2009, p.6). No caso do 68-ADCT, pode-se dizer que "pegou".

A dinâmica para o reconhecimento destas comunidades perpassa a autodeterminação como *comunidades remanescentes de quilombos* e a constituição de um dossiê que *prove* sua

identidade. Com a validação destes documentos, a Fundação Cultural Palmares emite um certificado que reconhece o grupo como remanescente de quilombo, e este se torna apto a acessar a política de redistribuição fundiária, a denominada *titulação do território*, resguardada às populações remanescentes de quilombo pelo Artigo 68. A atividade da titulação é atribuição do INCRA. Mais laudos etnográficos, ambientais, análise do *status* fundiário são necessários para se chegar à titulação definitiva. Como descreverei neste capítulo, o processo é lento e envolve diversos atores sociais em posições antagônicas, como os proprietários rurais, diversas instâncias e agências do Estado, as próprias comunidades, que mais do que unidades, apresentam-se fragmentadas pelos múltiplos interesses dos diversos grupos que as constituem. Com a necessidade de provarem que *são quilombolas*, que *ocupam seus territórios*, conforme reza o 68-ADCT, estes grupos precisam lançar mão da materialidade da sua própria identidade.

No caso de Itamatatua, não há grandes pressões fundiárias como acontece em outras CRQ do município. O povoado encontra-se fora da área da expansão do Centro de Lançamento de Alcântara. O embate travado entre o CLA e tais comunidades em risco de expropriação territorial, evidencia a sobreposição de interesses de um mesmo Estado que, por um lado, reconhece a identidade étnica dessas comunidades, certificando-as como comunidades remanescentes de quilombos mas, por outro lado, pelos interesses de ocupação das áreas litorâneas de Alcântara para a expansão do CLA, nega a titulação do território.

Esta discussão sobre a questão quilombola justifica-se pelo entendimento do processo de reconhecimento identitário que teoricamente, pela lei, deveria dar-se pela autodefinição das comunidades mas que, na prática, precisa ser materialmente provado, com laudos, escrituras e documentação de todo o tipo. A comprovação material da identidade étnica interessa à discussão que proponho na medida em que, em Itamatatua, esta identidade está sempre em processo de construção perante àqueles que buscam “o quilombo”. Para acessar as políticas públicas e valorizar a sua produção artesanal precisam, constantemente, afirmar e dar visibilidade à sua identidade.

Utilizando o espelho como metáfora, Foucault caracteriza a *heterotopia* como uma forma de se observar o próprio espaço a partir de outros espaços. Isso ajuda a pensar a construção da identidade das artesãs a partir do seu próprio território, mas também a partir da relação com outros espaços: o do mercado, o dos turistas, o dos gestores, os dos antropólogos e advogados e o das próprias leis. Aqui, a metáfora do espelho ressurgiu, **ligando o espaço à identidade**, retomando a referência de Caiuby Novaes (1993). Neste sentido é profícuo pensar na prática, como se constituem o território de Itamatatua e suas territorialidades, mas não sem antes delinear a questão quilombola, seus entraves e percursos jurídicos.

## 2.1 Quando a “lei pega”...

Figura 4 – Maria dos Santos, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo dossantos3.mp4 no *pendrive* em anexo).

Maria dos Santos, nesta cena do filme, alude a um outro indeterminado que, por Itamatatua ser “terra de quilombo”, pode levar ao povoado projetos e melhorias. Esse *outro, de fora*, é inúmeras vezes aludido no filme e nas conversas com as artesãs. Suas atividades muitas vezes não são nomeadas, mas se fazem presentes nos discursos. Ao assumir que Itamatatua é um quilombo, diante da minha câmera, Dos Santos, como é conhecida a artesã, colabora na construção dessa identidade para quem é “de fora”. Informalmente, muitas vezes, me disseram que eram apenas *pretas*, e que este *negócio de quilombo* era coisa nova em Itamatatua.

A construção e utilização política da identidade quilombola é elaborada a partir da experiência e das vivências dos moradores do povoado em contato com novos atores que chegam a Itamatatua movidos pelas políticas públicas. Para entender o processo de construção identitária é preciso identificar os mecanismos que regem o processo de “legalização das identidades”.

A Fundação Cultural Palmares (FCP) e o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) são as instâncias do Estado nas quais tramitam os processos. A primeira, fundada em 1988, é vinculada ao Ministério da Cultura (MinC) e tem suas atividades direcionadas para a elaboração de políticas públicas voltadas para a preservação, sustentabilidade e

disseminação das contribuições da cultura afro-brasileira para a sociedade<sup>14</sup>. A segunda, tem suas atividades voltadas para a implantação de políticas de reforma agrária e para o ordenamento fundiário nacional, contribuindo para o desenvolvimento agrário sustentável. Esta autarquia está vinculada ao Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), e foi fundada em 1970<sup>15</sup>.

Até a titulação definitiva do território, uma comunidade negra rural, – denominação utilizada pela FCP antes de atribuir o certificado de reconhecimento – percorre um longo caminho, que requer organização interna para a solicitação do reconhecimento da comunidade como quilombola e mobilização política para chegar às instituições responsáveis e às lideranças internas que articulem a “implantação do projeto da (re)construção identitária da comunidade”, conforme a análise de French (2009).

Ao observar as etapas do processo que se inicia com o reconhecimento das CRQ enquanto tal, e a sua continuidade até chegar à titulação definitiva é possível perceber o papel das diversas instâncias do Estado e seus discursos e práticas específicos.

## 2.2 Identidade para se ver

Neste item, descreverei o processo burocrático, delineando as etapas, como descritas nos relatórios da FCP (2012) e do INCRA (2012) e em comparação com o percurso jurídico e os principais marcos legais que levam ao processo de “comprovação” da identidade étnica como o caminho para se acessar as políticas públicas.

A primeira etapa do processo refere-se à certificação do reconhecimento da comunidade negra como uma *comunidade remanescente de quilombo* e consiste em uma solicitação por parte da comunidade que pleiteia o reconhecimento. Para a solicitação da certificação a comunidade precisa, além de se autodefinir como CRQ, materializar a sua identidade étnica em um dossiê, contendo laudo antropológico, recortes de jornais, documentos, fotografias, certidões que comprovem a existência daquela organização comunal como sendo remanescente de um quilombo e ocupando o território na data da promulgação do 68-ADCT.

---

<sup>14</sup> Informações disponíveis em: [www.palmares.gov.br](http://www.palmares.gov.br)

<sup>15</sup> Informações disponíveis em: [www.incra.gov.br](http://www.incra.gov.br)

A permanência da comunidade no território é fundamental para o pleito do reconhecimento, como descrito no texto do 68-ADCT. Para aqueles que tiveram suas terras expropriadas antes da promulgação da lei, não há nem a possibilidade de reconhecimento, tampouco a oportunidade de redistribuição dos recursos fundiários.

Com esta política em prática, fica contemplado, em tese, o principal objetivo da instituição que consiste na “inclusão da população afro-brasileira no rol dos direitos estabelecidos na constituição brasileira”, conforme textos do site da instituição. Quem expede o documento de certificação é um departamento da FCP denominado DPA – Departamento de Proteção do Patrimônio Afro-Brasileiro. Os outros dois são o Departamento de Fomento e Promoção da Cultura Afro-brasileira (DEP) e o Centro Nacional de Informação e Referência da Cultura Negra (CNIRC). No site da fundação estão descritas as atribuições de cada um dos três departamentos que normalizam as atividades da instituição. Sem dúvida, o DPA é o mais importante deles, pelas descrições mais aprofundadas das suas atividades e pela ênfase discursiva no patrimônio material e imaterial da cultura afro-brasileira e sua importância para a constituição da sociedade brasileira.

Cabe acrescentar que o DPA age em paralelo ao IPHAN, instituição também vinculada ao MinC, responsável pela preservação, comunicação e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro. Os registros e as certificações promovidos pelo DPA acontecem independentemente dos processos do IPHAN. Quando há sobreposições de interesses, os processos são construídos coletivamente. As *diferenças* na sociedade brasileira são categorizadas e encerradas em processos cada vez mais objetificantes, cada vez mais fragmentados – não cabe mais somente ao IPHAN, mas também ao DPA da FCP – a elaboração de estratégias de preservação e salvaguarda dos bens culturais afro-brasileiros. O campo de negociação se expande e novos atores disputam por legitimar seu ponto de vista sobre a constituição do patrimônio.

A abordagem patrimonial do processo de certificação qualifica de forma específica a política de reconhecimento às CRQ. No âmbito dos discursos sobre patrimonialização, a identidade étnica, e não a racial, são trazidas para a arena das disputas políticas, ideológicas e acadêmicas pelo território. O fato de se elaborar um dossiê com provas da identidade étnica demanda a articulação – discursiva e prática – de elementos que possam tangibilizá-la.

A necessidade do autorreconhecimento implica um processo de ordenamento dos sinais diacríticos da identidade étnica. O estabelecimento político das categorias “nativas” dificilmente é operacionalizado apenas por membros das comunidades – categoria que deve ser problematizada por não corresponder a uma homogeneidade nem mesmo a um consenso sobre sua própria identidade étnica, como é possível observar nas pesquisas de French (2009),

Almeida (2002), Clifford (1988) – mas também por diversos outros atores externos – militantes, advogados, antropólogos, gestores públicos, imprensa, entre outros. A identidade étnica é constituída em fluxo, negociada e decodificada entre os atores, a partir das diferenças necessárias para fazer visível este patrimônio.

A construção – e a visibilidade – da identidade étnica torna-se problema privilegiado de análise e, mesmo em lugares onde não haja discursos explícitos sobre a cultura local como patrimônio, como em Itamatatiua, tal fato não deve ser deixado de lado, porque faz parte dos discursos e das práticas dos atores do Estado envolvidos nas políticas afirmativas para estas comunidades.

Com isso, a necessidade de se definir critérios jurídicos objetivos para o reconhecimento e titulação das CRQ encontra dificuldade em estabelecer-se. Os critérios, baseados na identidade étnica e na própria autoatribuição por parte das populações, como afirmam French (2009) e Clifford (1988), não podem ser apreendidos de forma objetiva, a partir de narrativas coerentes e contínuas, mas em fluxo.

A metáfora que Clifford utiliza para definir a identidade étnica dos Mashpee – o sorriso do gato da Alice – intermitente e transitório, ajuda a pensar a necessidade de “se fazer presente” e o que o processo de legalização das identidades acarreta às comunidades. A identidade étnica precisa ser vista e sistematizada, assim como a comprovação da presença em mais de cem anos nos territórios é exigida como condição às políticas de reconhecimento como reza o 68-ADCT.

A produção artesanal de Itamatatiua é, muitas vezes, utilizada como prova material da identidade étnica, junto a outras manifestações como o festejo de Santa Tereza, a dança do negro e o tambor de crioula. A construção da imagem do *quilombo* e dos *quilombolas* – para os próprios integrantes da “comunidade” e para os atores externos – parece ser cada vez mais encenada e negociada. Nos capítulos três e quatro, terei a oportunidade de abordar as relações entre as artesãs, os turistas, os pesquisadores e os atores do Estado e será possível problematizar, a partir dos dados etnográficos, a propósito dos processos de consumo da identidade étnica, por meio do artesanato.

Em relação ao artigo 68-ADCT é importante uma reflexão sobre sua operacionalização, vinte e seis anos após a homologação. Considerando sua condição – transitória – poder-se-ia supor que seria incorporado definitivamente ao texto da constituição, ou dela eliminado. O fato é que, como discute French, “a lei pegou”, ou seja, foi apropriada pelos nativos e atores externos envolvidos na militância, na elaboração e na execução de políticas públicas e nas pesquisas sobre os próprios grupos étnicos. Este é um caso em que se observam os reflexos

pós-legislativos legitimando, efetivamente, um artigo específico, transitório que, segundo French, teria inicialmente uma função simbólica de reconhecimento das minorias da sociedade brasileira.

Nas imagens que seguem, na forma de um ensaio fotográfico, os traços diacríticos da identidade, por mim identificados e registrados fotograficamente, são discutidos posteriormente, de forma coletiva. Ciente de que os significados das imagens mudam de acordo com os estágios da pesquisa etnográfica, e como afirma Pink, são subjetivos e arbitrários, dependendo dos olhos que veem e dos contextos históricos, espaciais e culturais de tais atores (PINK, 2006, p. 67/68), propus um exercício coletivo, para o qual selecionei imagens da minha primeira visita ao quilombo, em 2008, e imagens de quando realizei o mapeamento da cadeia produtiva da cerâmica, em 2011.

A discussão sobre a natureza das imagens, sobre minhas impressões sobre Itamatatua, sobre a cerâmica e sobre elas próprias vieram à tona quando coloquei os dois grupos de imagens sobre a mesa do centro de produção cerâmica e convidei-as a observar e comentar as imagens. O esquema de montagem do ensaio obedece ao modelo abaixo:

Figura 5 – Esquema de leitura do ensaio fotográfico *Produção: de louça, mulheres e identidades*.



Fonte: A autora, 2012.



Figura 6 – Ensaio fotográfico *Produção: de louça, mulheres e identidades*.





Nós tá velha, isso aqui é cansativo, e as meninas tem que sair pra estudar. [...] Você não arranja um serviço pra Denise lá em São Luís, não?"



“Os turistas querem é a boneca tradicional do quilombo. [...] Nessas daqui a gente tá mais quilombola, com trancinha de negro!”



Fonte: A autora, 2012.

A fotoelicitação, entendida por Pink (2006) como um processo metodológico que propicia a construção do conhecimento, considerando elementos da consciência que são aflorados perante a imagem, foi utilizada por mim em diversos momentos da pesquisa etnográfica. As fotografias serviram como pontes entre as minhas imagens e as das artesãs sobre o que é o quilombo, e o que significa ser quilombola. As concordâncias e as discrepâncias de significados encontrados mostram, literalmente, as fronteiras que se definem a partir do outro. A percepção do próprio corpo fica explícita nas falas das artesãs sobre as imagens, e a diversidade de formas como construí imagens sobre elas, que variou ao longo do tempo, também foi percebida pelas artesãs: “Nessa daqui parece que a gente e o pote é da mesma cor”, diz Neide, sobre o segundo par de imagens.

Ao propor uma etnografia do momento do encontro entre as artesãs de Itamatatiua e sua imagem fotográfica, na minha presença, estou aproximando os diversos atores que negociam a construção daquelas imagens: quem é fotografado, quem fotografa, quem visualiza a imagem – ambos produtores e consumidores destas mesmas imagens. Assim, as instâncias da produção e do consumo da imagem se aproximam e se fundem, e a imagem torna-se, enfim, espelho. Cada um constrói a própria imagem, a partir das suas próprias narrativas, inseridas em sistemas maiores de significados, que podem ser compartilhados.

Quando proponho que o processo de consumo e interpretação das imagens seja especular, refiro-me à possibilidade de “leitura” de diversos textos, individuais e, ao mesmo tempo, coletivos. Narrativas locais construídas sobre discursos mais amplos. Cada indivíduo que se vê ou a algum par nas imagens, produz novos textos sobre elas, tendo como referência a sua identidade.

Neide chegou ao *galpão* e começou a olhar as fotografias. Eu comentei que eram duas coleções e que haviam sido tiradas em dois momentos: na minha primeira estada em Itamatatua, em 2008, e durante o trabalho de campo, em abril de 2011. Rapidamente falou: “Nessa primeira tinha muita curiosidade com as peças... Nessa outra a gente estava mais trabalhando, aqui [na primeira] parecia que a gente estava parada, cansada...”.

Rita observa as imagens e compara as coleções: “Nessa aqui, a gente e o pote parece que é da mesma cor... Eu tô mais triste aqui... Nessa eu tô mais alegre, mais viva...”

Perguntei ao grupo que via as imagens, onde elas mais identificavam o quilombo: na primeira ou segunda coleção. Elas disseram que o quilombo era mais o da primeira, porque estavam “mais arrumadinhas, com trancinha de negro”...

A partir desses depoimentos, percebo que a ideia de quilombo está associada a uma naturalização da imagem do negro. O estereótipo visual revela a forma como a hegemonia da visão do Ocidente se expressa. As imagens que construí no primeiro ensaio estão contaminadas por esta visão etnocêntrica e a curiosidade, percebida por Neide, vai além da curiosidade pelo artesanato, mas o interesse pela plasticidade entre os corpos das artesãs e a sua integração com a própria cerâmica, a mistura entre o tom da pele e o tom do barro. Nas imagens, o prolongamento visual entre os corpos e os potes é comentado pelas artesãs: “O que tem de mais importante no quilombo é o trabalho das mulheres, a cerâmica. A cor aqui fica parecida, né? Fica misturado, o quilombo é isso...”, comentou Canuta.

A partir desse comentário, iniciamos uma conversa sobre o que é um quilombo e Neide revelou que, quando era criança, Itamatatua não era chamada de quilombo, mas “terra de preto”, “terra de escravos”. Contou ainda que só em 1989, depois que a associação foi fundada, é que começaram a chamar de quilombo. “Teve o MABE, teve o ACONERUQ, teve os pesquisadores, e aí todo mundo se interessou pelo quilombo”, disse Neide. Percebo que o período em que Itamatatua passa a ser chamado quilombo é imediatamente posterior à Constituição de 1988. A própria organização da associação pode ser entendida como uma consequência das novas políticas públicas culturais, que estavam sendo implantadas, com a democratização ao acesso e ao fomento da cultura, aos processos de descentralização da gestão e da elaboração de políticas, como relatam Calabre (2009) e Santos (2012).

Na prática, a democratização e o acesso às políticas públicas vêm sendo adaptados à realidade local, em um processo de ressignificação, a partir do cotidiano do quilombo. A percepção e a utilização das categorias *quilombo* e *quilombola* são localizadas, constituem-se em estratégias de reorganização do espaço social ocupado pelos moradores, de divulgação do artesanato e de fomento do turismo. Nos itens que se seguem, abordo as especificidades de Itamatatua, sua história, suas territorialidades específicas que qualificam localmente a denominada *questão quilombola*.

### 2.3 Minha bisavó ainda era escrava...

Figura 7 – Neide de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo neide1.mp4 no *pendrive* em anexo).

O olhar perdido de Neide, em algum lugar fora do quadro, remete a um tempo e a um lugar, os quais ela só pode acessar pelas narrativas dos antigos, quando lhe vem a lembrança da bisavó. Em uma conversa informal, Neide me contou, encenando a história, que sua bisavó, alguns dias depois do treze de maio, quando recebeu a notícia da abolição da escravatura, pilava carrapato<sup>16</sup>, para fazer azeite. Estava no quintal de sua casa, trabalhando para si própria e sua família. Não havia mais um senhor a quem fosse submetida. Mas a alegria pela notícia, que chegara tardiamente a Itamatatua, provocou uma reação festiva: Neide levantou-se da

<sup>16</sup>Carrapato é a denominação local para a mamona, da qual se extrai azeite para ser utilizado na feitura de alimentos.

cadeira, começou a dançar, rodando e rodopiando a saia, mostrando como a bisavó fez para festejar a libertação dos escravos. Disse que sua antepassada dançou *pungando*<sup>17</sup> com o pilão, como se dançasse para o tambor grande, reproduzindo um passo do tambor de crioula.

As imagens de alegria da bisavó e sua escravidão extrapolam a narrativa da primeira cena que apresento, estendendo-se à memória de Neide. Remete à relação que as artesãs de hoje mantêm com a escravidão. Pelas memórias do pai, Neide reproduziu a dança da bisavó, que expressou a felicidade por serem livres, a partir de então. O direito à liberdade, de fato, veio com a Lei Áurea. Mas Itamatatiua é um lugar no qual as narrativas sobre a escravidão não remetem a sacrifício ou à subserviência. O antropólogo Alfredo Wagner Berno de Almeida, em diversas pesquisas realizadas em Alcântara, fala sobre o processo de *mudança de fisionomia étnica* do lugar. A memória sobre a escravidão e o processo de aquilombamento de Itamatatiua fazem parte de um cenário construído pelas histórias oficiais e pelas análises socioantropológicas já realizadas por lá. Para chegar ao processo da constituição espacial e social de Itamatatiua é preciso traduzir tais narrativas, através dos discursos do presente.

A imagem das avós, tias, bisavós e mães são sempre referenciadas pelas artesãs como as precursoras da produção cerâmica. A memória reconstitui as roupas que elas usavam, as cantigas que cantavam e como lidavam com os filhos ao mesmo tempo em que produziam a louça. A imagem da mulher é sempre ligada ao barro, como terei oportunidade de abordar no terceiro capítulo.

#### 2.4 O território étnico de Alcântara e a decadência da lavoura

Pensar a relação estabelecida pelos moradores de Itamatatiua com o lugar e as territorialidades por lá estabelecidas requer o entendimento da formação territorial de Alcântara. Naquele contexto, as ideias de **ocupado versus vazio**, **visível versus invisível** ajudam a perceber a complexidade da construção da identidade étnica das comunidades alcantarenses. As metáforas referentes ao espaço refletem as identidades que podem ser traduzidas para o âmbito das encenações que proponho apresentar, sobre as relações sociais que se estabelecem em Itamatatiua. Na visão de Gaston Bachelard, o espaço:

---

<sup>17</sup>A *punga* é um movimento do tambor de crioula, no qual a coreira (dançarina) e o coreiro (tocador) desafiavam-se mutuamente: ela com o próprio corpo e ele com o tambor grande.

(...) formam uma dialética de esarteamento, e a geometria evidente desta dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do sim e do não, que tudo decide. Fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. (BACHELARD, 1993, p.215)

Entre a chegada dos franceses no território Tapuytaperá e a implantação do CLA, Alcântara passou de um grande período de abundância e riqueza a um profundo processo de decadência. As dinâmicas do uso do espaço e a **presença versus a ausência** do poder do Estado e da Igreja influenciaram a atual percepção do lugar, concebido como decadente e em ruínas. Essas construções de cenários, reforçadas pelos discursos acadêmicos da História e da Antropologia, conferem aos discursos do cotidiano – as narrativas das artesãs – ares de verdades absolutas, ainda que se apresentem de forma fragmentada.

Localizada na mesorregião norte do Maranhão, nos limites da Amazônia Legal, Alcântara é um município com história bastante peculiar. Atualmente ocupa uma área de aproximadamente 120.000 hectares (IPHAN, 2009) e é uma das duas cidades históricas brasileiras a ostentar a condição de monumento nacional, ao lado de Ouro Preto. Tombada pelo IPHAN em 22 de dezembro de 1948, ocasião do tricentenário da cidade, Alcântara busca na memória dos tempos áureos as referências de sua identidade, e convive com a instalação do Centro de Lançamento de Alcântara (CLA), há mais de trinta anos. É o único município no Brasil a ter reconhecido num mesmo perímetro um extenso território étnico, formado por 157 comunidades camponesas pleiteando a titulação como remanescentes de quilombos (op.cit).

Tomando os dados atuais do Incra, das 408 certificações já concedidas pela Fundação Palmares em reconhecimento às comunidades remanescentes de quilombos no Maranhão, 157 delas foram concedidas a comunidades localizadas em Alcântara, o que caracteriza uma concentração de 1/3 das comunidades remanescentes de quilombos do estado em apenas um município. Esta informação corrobora o que fora caracterizado por Almeida (2002) como *Território Étnico de Alcântara*, no Laudo Antropológico que elaborou perante o processo de expansão da *base*.

Alcântara já foi considerada o *celeiro do Maranhão* (VIVEIROS, 1954) no século XVII; viveu um processo de *decadência* (ALMEIDA, 1983) com a característica específica do deslocamento da sua burguesia, os comerciantes, para a cidade de São Luís, com o consequente abandono das fazendas nas mãos de prepostos, geralmente escravos de confiança, que gerou o estabelecimento velado e consentido de quilombos praticamente dentro das fazendas produtoras de algodão e engenhos de açúcar, principalmente com o final do sistema escravagista. No século XX é considerada pelo Estado como “o melhor lugar do planeta para o lan-

çamento de foguetes” (SOUZA FILHO, 2009) e a instalação de um centro de lançamentos de artefatos espaciais já que, além das condições meteorológicas favoráveis, a suposta *decadência da lavoura* teria gerado um imenso *vazio demográfico*<sup>18</sup> (ALMEIDA, 2002) no lugar.

Os franceses chegaram ao território<sup>19</sup> no início do século XVII, e diferentemente da colonização portuguesa, não escravizaram os nativos, os índios Tapuias. O território, antigamente denominado como *Tapuytaperá* (tapera dos índios de cabelos compridos), fica a 22 km da Ilha de Upaon-Açu, nomeada posteriormente São Luís pelos colonizadores franceses, em homenagem ao Rei Luís XIV.

Desde a sua chegada, os franceses vislumbraram o valor das terras de Tapuitapera, que, por volta de 1612, tinha em torno de 20 aldeias de tapuias, com cerca de 8.000 índios. Logo firmaram alianças com os nativos que, na batalha travada contra os portugueses, lutaram ao seu lado. Quando derrotados e expulsos os franceses, os tapuias foram submetidos ao governo português e às missões jesuítas que aqui chegaram com a implantação do governo de Jerônimo de Albuquerque, implantando a colonização portuguesa, iniciada por volta de 1616.

Tapuitapera era a sede da capitania de Cumã e fora doada em 12 de junho de 1627 ao Dr. Antonio Coelho de Carvalho, pelo então Governador Francisco Coelho de Carvalho. “Seu território, pela carta de doação, partia da ponta de terra da vila, pelo Mearim e Pindaré arriba, e corria pela costa até ao Turi. Foi a alma máter do Maranhão de nordeste” (LOPES, 1977, p.17). Sua fundação data de 22 de dezembro de 1648, quando foi elevada à categoria de Vila, com o nome de Santo Antônio de Alcântara e, já nesta época, era considerada o *celeiro do Maranhão*, em razão de sua grande produtividade de sal, arroz, milho, algodão, farinha de mandioca, cana de açúcar e criação de gado (op.cit.).

Com o passar dos anos e o declínio das exportações de algodão, surgiram os primeiros engenhos de açúcar e a vila foi se destacando na produção açucareira e de aguardente e, em 1650, fica registrado o primeiro embarque de excedentes para São Luís, já que a produção superava o necessário para a subsistência (VIVEIROS, 1954). A criação, em 1755, da Compa-

---

<sup>18</sup> Alfredo Wagner Berno de Almeida, no *Lauda Antropológico de Identificação das Comunidades Remanescentes de Quilombo em Alcântara* (2002), aponta para a consolidação de territorialidades das comunidades remanescentes de quilombo, afirmando que o espaço é ocupado, não configurando o chamado “vazio demográfico”. Como estratégia para dar visibilidade, empreendeu o projeto *Cartografias Sociais na Amazônia*, que consiste em construir mapas coletivamente com as comunidades cujos territórios são ameaçados pelos grandes empreendimentos que representam o grande capital.

<sup>19</sup> Segundo o diagnóstico participativo do município de Alcântara, realizado em 2003 utilizando as estratégias metodológicas do Programa Comunidade Ativa e o PNUD (PROJETO AEB/PNUD BRA 01/003, 2003), o município de Alcântara é o segundo mais antigo do litoral ocidental do Maranhão.



nhia Geral do Grão-Pará e Maranhão, associada ao potencial da terra, transformou Alcântara em um importante produtor de algodão, arroz e açúcar. (VIVEIROS, 1999). Viveiros descreve este período como de “magnífico esplendor”.

Em 1796, o Maranhão (já separado do Pará) atinge o quarto lugar nas exportações da Colônia (atrás de Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco) e em 1818 chega a ultrapassar Pernambuco e a ficar lado a lado com a Bahia. (op.cit, p. 68/69). Naquela época, o estado chegava a importar 2.000 escravos africanos por ano, e o *celeiro do Maranhão* usufruía de grande prestígio. O intercâmbio cultural entre a província e Coimbra era intenso, tendo os filhos de Alcântara se formado advogados e médicos na metrópole. Chegou a ser considerada a verdadeira sede da capitania do Maranhão.

A chamada *decadência* instalou-se por vários fatores na antiga Tapuitapera. O incremento da produção açucareira em regiões mais produtivas do Maranhão, favorecidas agora pela navegação a vapor, antes inexistente, nos vales dos rios Pindaré, Mearim e Baixo Itapecuru, foi um golpe fatal às terras areentas de Alcântara. O treze de maio também apressou a decadência, que a urbanização de São Luís completou (op.cit., p. 102). As pratas da igreja foram confiscadas pelo Governo Federal, com a instauração da República.

Após a saída dos grandes proprietários rurais de Alcântara, não só as fazendas como a própria sede do município foram relegadas ao abandono e ao esquecimento.

Em minha dissertação de mestrado<sup>20</sup> (NORONHA, 2015, no prelo), pude observar que, muitas vezes, a preservação de grandes complexos de arquitetura colonial no Maranhão foi atribuída à suposta *decadência*, que impossibilitou os grandes investimentos na *modernização* desses lugares. Ao serem deixadas para trás, nestas antigas fazendas, as comunidades rurais formadas por escravos se reestruturaram e, baseadas no uso comum da terra e no extrativismo construíram, a partir daí, a sua territorialidade, processo que Almeida denomina *modificação da fisionomia étnica* (2002).

“Itamatatua sempre foi *terra de preto*. Aqui a gente é *preto*. Mas também é quilombola. É bom ser quilombola, dá orgulho e a gente consegue as coisas assim”. Diante da afirmação de Pirixi, em uma conversa informal, em janeiro de 2012, é possível perceber que o processo de constituição da identidade étnica não é apenas uma diferenciação, uma demarcação

---

<sup>20</sup> Na dissertação de mestrado intitulada *No coração da Praia Grande* (NORONHA, 2015, no prelo), abordo as representações coletivas de feirantes da Praia Grande, bairro no qual se localiza o centro antigo de São Luís, e dos gestores envolvidos com a preservação patrimonial daquele lugar. A partir dos embates entre estes dois grupos, em momentos históricos de intervenção pública na Feira da Praia Grande, como estes agentes se posicionam e acionam a categoria *patrimônio*. Uma das principais representações dos sujeitos da pesquisa está relacionada às noções de *abandono* e *decadência*, *patrimônio* como “coisa velha”, “a porta dos fundos”.

de fronteiras, mas um processo mais amplo, de construção da autoimagem. Ser quilombola, em Itamatatiua, não significa um passado de sofrimento, mas um futuro de conquistas, de acesso às políticas públicas, aos editais de fomento à produção artesanal, ao interesse de pesquisadores e de gestores públicos.

A denominação *quilombola*, entretanto, não é uma contingência contemporânea. Almeida já identificara uma alusão à formação de quilombo em Itamatatiua em uma carta de um senhor de engenho relatando a situação de seus escravos ao Vice-Presidente da Província do Maranhão, em 1837 (ALMEIDA, 2002, p. 89, v.2).

Se, por um lado, a retomada de sua utilização é recente, fruto dos embates para a manutenção do território perante os grileiros, que os *pretos* de Santa Tereza vêm travando com sucesso desde a década de 1970, e como estratégia discursiva para acessar as políticas públicas advindas com a Constituição Federal de 1988; por outro lado, *terra de preto* diz respeito ao passado, ao uso comunitário da terra, ao momento, ainda no século XIX, em que os grandes proprietários de Alcântara abandonaram seus engenhos, durante o período da *decadência da lavoura* (ALMEIDA, 1983).

Com a falência dos negócios relacionados ao algodão e aos engenhos de açúcar, os grandes senhores transferiram-se para a capital do estado, em torno de 1850. As terras, a infraestrutura e os escravos foram abandonados nas mãos dos prepostos das fazendas. Os escravos, portanto, tornaram-se “libertos” antes mesmo da Abolição.

A mesma situação é descrita por Souza Filho (2008) na região Bonsucesso dos Pretos, também no Maranhão, e aludida por Figueiredo (2011), como sendo reconhecidamente uma característica de formação de diversas comunidades negras rurais em todo o Brasil. O processo de ocupação das antigas fazendas estabeleceu-se a partir do uso comum da terra, que passou a ser autogestionada. “A terra é representada como um recurso aberto, acessível em princípio a todas as unidades familiares, mas como um bem limitado, cujo uso é controlado no plano organizativo dos povoados.” (ALMEIDA, 2006, p.94).

É possível relacionar o processo de *mudança de fisionomia étnica*, descrito por Almeida, com a mudança na percepção do próprio espaço. Entre a abundância e a decadência, há a construção múltipla do território, na qual os atores posicionam-se e apresentam-se de diversas formas.

Por meio da ideia de ser um *celeiro*, a relação com a terra é de fruição, de exploração, e o tempo é sempre o do passado. A memória é acionada para lembrar do tempo da fartura. O presente é marcado pela ideia de *ruína*, de escassez. Antes, os negros eram os responsáveis pelo cultivo da terra, por “tirar” dela a riqueza, mas eram atados aos laços coloniais, o que os

expropriavam da fruição do que era produzido. A presença da Igreja garantia, ainda que de forma velada, a coerção social. Hoje, libertos e sob o contrato simbólico com Santa Tereza, o território é considerado exaurido, a cidade de Alcântara é representada como uma enorme ruína e a lavoura não mais sustenta os senhores de engenho. As pequenas roças dos quintais de Itamatatuiua suprem apenas a subsistência das famílias.

O abandono das terras e o aquilombamento são, portanto, as portas de entrada para a heterotopia que se constitui em Itamatatuiua: um território de uso comum, compartilhado entre os *pretos* e a santa, como apresento no próximo item.

## 2.5 O mito da fundação de Itamatatuiua

A relação entre os moradores e Santa Tereza D'Ávilla é elemento constitutivo da territorialidade específica de Itamatatuiua, que é denominada pelos moradores como *terra de santo* ou *terra da santa*. A santa é proprietária das terras e, ao mesmo tempo, cuida e é cuidada pelos moradores de Itamatatuiua. Além de zelar pelas “leis”<sup>21</sup> e justiça locais, a santa, por suas riquezas, é respeitada pelos moradores. Ela coloca seus bens à disposição dos moradores, que trabalham por ela e para ela. A dependência mútua legitima o contrato simbólico entre as partes. Se nas *terras de preto* o afrouxamento dos laços coercitivos deixou os *pretos* livres, nas *terras de santo* existe um contrato que inclui representações que variam da subserviência, passando pelo respeito e pelo medo à desobediência, à relação filial dos moradores para com a santa.

Eloísa: Aí, os negros que fugiram, eles trouxeram a santa... Aí disseram que fizeram uma promessa, que se os nobres nunca encontrassem com eles, aí eles iam ficar cuidando da santa, festejando, fazendo trabalho com a santa...<sup>22</sup>

Tendo recebido a graça de nunca terem sido encontrados pelos “nobres”, estabeleceu-se o contrato de proteção e trabalho entre os pretos e a santa. Retomando a cena apresentada no item anterior, Neide fala sobre os antepassados: “Aí eles vieram, foram construindo casa, foram casando e fundaram Tamatatiua. Hoje já é grande Tamatatiua...”. A artesã discorre so-

<sup>21</sup> Segundo Laís Mourão de Sá (2007, p. 102), existe uma identidade de interesses e necessidades entre as duas partes – a santa garante a integridade do território, mantém a fertilidade da terra, faz cumprir o contrato pelo qual garante a permanência dos moradores em suas terras; por sua vez, os moradores ocupam suas terras – moram, trabalham e vivem, na e da terra – como nas palavras da autora (op.cit).

<sup>22</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 18 de junho de 2013.

bre a fundação do povoado: nove casais de negros trouxeram Santa Tereza, do convento dos Carmelitas, localizado na sede de Alcântara. Eles trouxeram a santa com o consentimento dos Carmelitas, que assim como ela, eram seus proprietários e protegiam os negros. Aquelas nove famílias se estabeleceram no lugar chamado *sítio*, hoje localizado na parte central do povoado, e lá construíram suas casas de taipa. A partir de casamentos endogâmicos, entre os filhos dos nove casais, o povoado cresceu. Novos integrantes foram sendo recebidos, a partir de fugas de fazendas algodozeiras que entravam em decadência.

Quando questionei Neide sobre a regra dos casamentos, ela alegou que os casamentos eram, e são até hoje, preferencialmente arranjados entre primos, para que as terras se mantivessem entre as famílias do lugar. Conta, ainda, que as *terras da santa* já ocuparam 57 mil hectares de terra e que hoje muito desses já se perderam. A endogamia é uma estratégia de manutenção do território. Segundo dados do IBGE (2013), há em Itamatatuiua 437 habitantes, divididos em 117 famílias.

Como filhos de Santa Tereza, considerada a dona das terras, os moradores lhe devem respeito e escutam-na em relação aos arranjos matrimoniais. Sobre o crescimento do povoado, Heidmar Marques fala da endogamia e da obediência dos moradores à sua senhora, a santa:

Heidmar: A crença deles se organizava nesse sentido, que para se unirem em casamento, precisavam pedir licença à Santa Tereza D'Ávilla. E ela mandava resposta no plano material e no plano espiritual. E ela analisava as pessoas que iam se unir. Era só preto com preto, nada de branco com preto. Era difícil. Era só entre eles. Depois só de muito tempo é que começaram a se unir às pessoas de cor clara.

Raquel: E como ela dizia que aprovava?

Heidmar: Uns dizem que era através do sonho a resposta, outros eram pela ideia deles mesmo, né? <sup>23</sup>

A maior parte dos moradores de Itamatatuiua é negra. Os poucos brancos que moram por lá são de fora do povoado, e só recentemente se instalaram em Itamatatuiua. Há uma família de evangélicos que comprou um terreno de um morador que saiu do povoado e isso causou um estranhamento na comunidade. A maioria dos moradores é católica, devotos de Santa Tereza, no entanto, frequentam festas de tambor de mina e de crioula, cultuam e respeitam os seres *encantados* do lugar. A chegada da nova religião vem assustando as artesãs, que temem pelo fim do culto à Santa Tereza.

Eloísa: Eles vão de casa em casa, levando a Bíblia... Eu mesma gosto de rezar, aceito que eles venham, mas eu sou católica mesmo. E falam pra não ter a festa, porque tem bebida, tem reggae, essas coisas, sabe? Mas eu tenho medo, de não ter mais a festa, de enfraquecer... E a gente tem que cuidar da Santa, né? Hoje só são eles, e mais aquele pessoal lá perto do buritizal, perto da casa de tia Tereza. Você não olhou a igreja deles lá?

<sup>23</sup> Entrevista concedida por Heidmar Marques à autora, em 02 de agosto de 2013.

Eloísa contou-me que eles percorrem as casas, tentando converter as famílias locais e durante o período anterior aos festejos fazem campanha contra a sua realização. Como a relação que se estabelece com a santa vai além da religiosidade – existe um contrato simbólico entre as partes – percebo uma preocupação com a intolerância religiosa que começa a despontar em Itamatatiua como elemento enfraquecedor da relação multidimensional estabelecida entre os moradores e a santa-proprietária.

Eloísa afirmou ainda que a Santa não havia aprovado a entrada da família no povoado, porque ninguém podia vender casa para gente “de fora”. Só podia passar para filhos e netos.

Quando perguntei a Maria de Jesus, a mais velha das artesãs, com 85 anos, se ela escutava falar, quando criança, que Itamatatiua era um quilombo, ela prontamente respondeu que não. “Nós somos os pretos de Santa Tereza. Nunca ouvi esse negócio de quilombo, não. E se era, a gente não sabia, porque criança não escutava conversa de adulto, aí a gente ficava desinformado mesmo.”

O aquilombamento, descrito por Almeida (2002) e Souza Filho (2009), deu-se não por uma luta clara, estabelecida entre escravos e seus senhores, mas pelo afrouxamento dos laços coercitivos entre os proprietários dos escravos e os próprios negros. Os *pretos*, então, tendo levado a imagem da Santa para Itamatatiua, construíram para ela um igreja, de madeira e taipa, onde colocaram a imagem. Há muitas histórias contadas pelos moradores, de que diversas vezes os carmelitas foram lá e recolheram a imagem que, nesta versão, havia sido roubada do convento, mas a santa, magicamente, retornava ao seu lugar, tendo sido uma escolha sua colocar-se naquela igreja construída por seus filhos.

Na fala de Maria de Jesus, encontra-se uma outra versão, reforçando a ideia de que a santa possui vontade própria:

Maria: Aqui é terra de Santa Tereza desde o começo do mundo. Lá em cima faz limite com as terras de Nossa Senhora do Carmo e mais ali pra baixo com as terras de Sant’Anna. Diz que a Santa foi achada no Chora. A Santa falou que queria ficar num lugar pobre. Aí os padres vinham e tiravam ela daqui, e ela amanhecia no Chora de novo.<sup>24</sup>

Na fala da artesã, surge a relação da Santa com o Poço do Chora, lugar de onde os moradores do povoado retiram a água potável para beber e cozinhar. Muitas lendas estão associadas ao lugar, como a presença de uma sapa protetora do poço, da mãe d’água, de serpentes e outros seres encantados. Ainda hoje, mesmo com água encanada, as pessoas deslocam-se com baldes de plástico, ou mesmo potes cerâmicos, para buscar a água do poço. Mais adiante, no

<sup>24</sup> Entrevista concedida por Maria de Jesus à autora, em 18 de junho de 2013.

terceiro capítulo, terei a oportunidade de aprofundar-me na cosmologia local para mostrar como o imaginário da produção cerâmica está ligado ao universo simbólico do lugar.

A atual divisão das terras de Alcântara entre Santa Tereza, Nossa Senhora do Carmo e Sant'Anna reflete a configuração espacial do momento, entre o século XVIII e XIX, quando as ordens religiosas eram as proprietárias de grandes fazendas. Com a decadência das instituições, no período do império, as terras foram sendo simbolicamente transferidas às santas, que por sua vez, doaram-nas aos moradores que já haviam se estabelecido por lá. A Ordem Carmelita foi extinta do Maranhão em 1891, quando Caetano de Santa Rita Serejo, o último frei do convento carmelita de São Luís, faleceu. (VIVEIROS, 1999, p.43).

Retomando a cena do filme, cuja transcrição da fala de Neide encontra-se a seguir, observa-se a alusão à bisavó e ao pai, que representam os transmissores da história que é contada por Neide:

Aí minha bisavó ainda era escrava,  
papai falava.  
Vieram pra cá, foram fundando...  
Fundaram Itamatatiua.  
Era muito diferente aqui.  
Aí depois foi,  
foram casando, foram fazendo casa, casa, aí agora tá,  
já é grande Itamatatiua...<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora, em 19 de junho de 2013.

Figura 8 –Fotografia de Eurico de Jesus, com a pedra de fundação do povoado.



Fonte: Arquivo pessoal de Eloísa de Jesus.

Na narrativa do filme, a fotografia do então encarregado das terras segurando a pedra, a prova material e simbólica que atesta a posse das terras à Santa Tereza, remete à ideia de que essa narrativa sobre o passado, sobre a fundação, percorre o tempo na memória das pessoas autorizadas, simbolicamente, a contarem a história da fundação do povoado.

Neide é a atual encarregada das terras, e recebeu este cargo hereditariamente, de seu irmão Cipriano, que por sua vez o recebeu de seu pai Eurico. Por isso, sua versão do mito fundador é legitimada perante sua importância política e simbólica. Quando perguntei a Eloísa e a Canuta sobre a fundação de Itamatatiua, prontamente as duas disseram para eu conversar com Neide, que “sabia melhor” da história. Nos próximos itens, terei a oportunidade de me aprofundar na caracterização dos laços sociais em Itamatatiua, e o papel do encarregado será melhor descrito.

Na fotografia, a data de fundação da colônia de Santa Tereza é anterior a 1888, quando, por direito, os escravos tornaram-se libertos. A pedra prova, assim, que a posse das terras e a relação que se estabeleceu – entre a filiação e a servidão – com a santa é o que, de fato, proporcionou a autonomia dos *pretos* de Santa Tereza na gestão e ocupação de seu território.

Outra questão importante sobre a autonomia dos *pretos* na gestão do espaço que merece atenção é o fato de, a partir de 1878, o território já não era mais apenas uma fazenda das três que abasteciam a Ordem Carmelita em Alcântara, com alimentos, cerâmicas e escravos. A antiga Fazenda Tamatatiua era, enfim, uma colônia, fundada pelos carmelitas e doada à Santa.

Retomando a caracterização das heterotopias empreendida por Foucault, a categoria de *colônia*, analisada pelo autor, vem ao encontro do caso aqui apresentado. Remetendo ao mito de origem do povoado, a colônia pode apresentar-se como um microcosmo, regido pelos dogmas da Igreja, cuja função era criar um espaço de dominação àqueles que se desviavam da submissão aos senhores de engenho e se aquilombavam. Ao mesmo tempo era um lugar considerado ideal, no qual os negros trabalhavam para o seu sustento e o da ordem carmelita, vivendo em laços sociais mais afrouxados que nas fazendas particulares.

A doação das terras pelos carmelitas à santa é um consenso entre as artesãs, mas nem por isso há uma versão oficial desta história. Com a posterior doação da santa aos *pretos*, surgem outras versões do mito de fundação, que mais se aproximam da história oficialmente contada.

A primeira delas conta que, com o consentimento da santa, os negros fugiram dos seus proprietários e levam-na para fundar as terras de Santa Tereza, colocando a Santa e os pretos lado a lado, no protagonismo da fundação do território.



A “agência” da Santa, como discutirei em outro item, é ressaltada pelo fato de ter sido ela a responsável pela escolha de onde iria se estabelecer, como é possível observar no depoimento de Maria de Jesus, que apresentei anteriormente.

Outra versão sobre o povoamento e a fundação de Itamatatiua consiste em uma missão da Ordem Carmelita em conter a expansão do processo de aquilombamento nas terras de Alcântara, assim fundando uma fazenda, de propriedade da Ordem, para que os negros fugidos ficassem sob a custódia da Igreja, direcionando sua força produtiva aos interesses da ordem. Com o enfraquecimento e posterior dissolução da Ordem Carmelita em Alcântara, os negros tomaram conta das terras e da Fazenda. A Santa, segundo relatam, teria sido doada às famílias que lá moravam e o lugar fora abençoado por ela, fazendo dos negros *os pretos de Santa Tereza*, seus servos e protegidos. A relação dos moradores com a padroeira é representada a partir de duas metáforas: a da mãe e a da patroa.

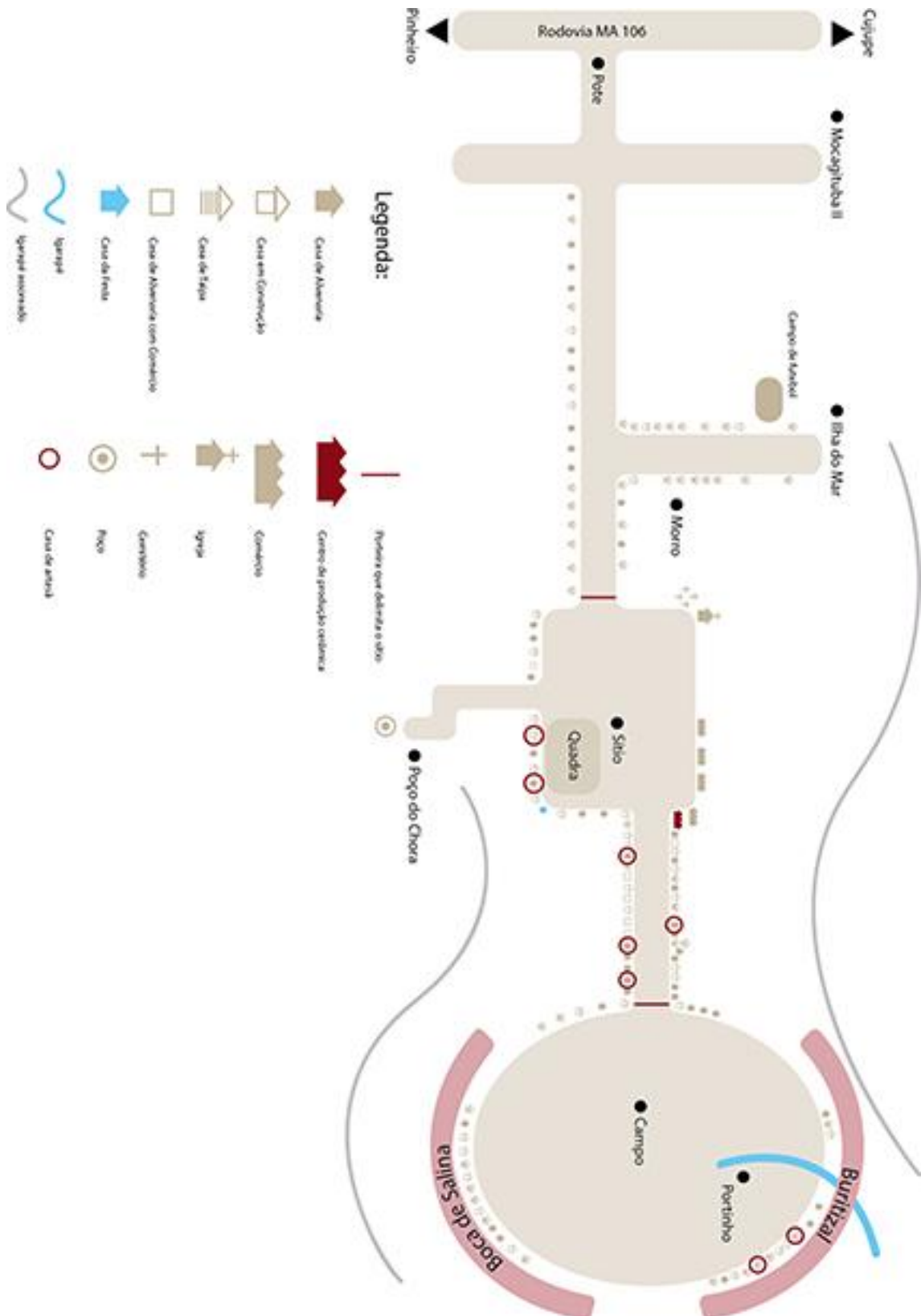
Nas narrativas nativas sobre o mito de fundação, as versões se misturam, ao sabor da memória e do posicionamento de quem conta a história e, principalmente, para quem é contada. No quarto capítulo, quando a relação das artesãs com os “de fora” forem observadas, retomarei tais escolhas discursivas.

## 2.6 A organização espacial do povoado

O núcleo de povoamento de Itamatatiua formou-se na área que hoje é denominada *sítio*. A antiga fazenda Tamatatiua, aludida nos documentos da Ordem Carmelita como sendo de sua propriedade, tinha sua casa grande também localizada nessa área, onde também se localizavam a olaria, a igreja e a casa de farinha. O poço de onde tiram sua água potável ainda é o mesmo de outrora e fica a menos de dois quilômetros da área central do povoado.

Como relatei na introdução, na primeira etapa da pesquisa de campo, realizei um mapeamento do espaço, identificando as tipologias de residências de acordo com a tecnologia e materiais, identifiquei os lugares de comércio e as instituições. Cada lugar do povoado possui nomenclatura própria e de acordo com o uso que se faz do espaço.

Figura 9 – Mapeamento do espaço em Itamatatiua: moradias, comércios e lugares.



Fonte: Elaborado pela autora e por Lages Junior, 2013.

No levantamento representado graficamente anteriormente é possível identificar os principais lugares de Itamatatiua: o *sítio*, o *morro*, o *campo*, o *portinho*, o *buritizal*, a *boca de salina*, a *ilha do mar*, o *poço* e o *pote*.

A entrada do povoado, nas margens da Rodovia MA-106, é marcada por um grande pote de cerâmica. Recentemente, também foi colocada uma imagem de Santa Tereza, em um pequeno altar. Esse é o ponto de referência para os que desejam chegar a Itamatatiua. “É só entrar no ramal do pote”, dizem os moradores. Do pote ao sítio são em torno de 800m, em estrada de piçarra. Na época chuvosa o acesso é bastante ruim, mas não chega a ser inacessível. Neste pequeno trecho, pode-se avistar, logo à esquerda, o povoado de Mocagituba II, que também é considerado integrante das terras de Santa Tereza.

Figura 10 – O pote e a imagem de Santa Tereza, na entrada do povoado.



Fonte: A autora, 2013.

Mais adiante, no lado esquerdo, está o morro, que nomeia aquela região, e abriga algumas casas, na sua maioria, de taipa. Das quarenta e cinco casas de taipa de todo o povoado, vinte e sete localizam-se neste trecho que vai da estrada à porteira do *sítio*. No mesmo trecho é possível contabilizar apenas cinco, das cinquenta casas de alvenaria em construção em Itamatatiua. Quando indaguei Eloísa a este respeito, ela relatou que os moradores destes trechos são mais novos, filhos de moradores mais antigos, que receberam as casas. Informou-me que

o critério para a distribuição das casas novas foi a antiguidade e a *precisão*. Por *precisão* ela define a necessidade, perante a escassez de recursos. Ou seja, segundo Eloísa, foram atendidos os mais antigos e os mais pobres.

A porteira delimita a entrada do *sítio*. A narrativa da fundação de Itamatatua localiza o núcleo de habitação original nesta área. Ao passar deste ponto, a parte mais ampla do povoado pode ser avistada. É importante ressaltar que das quarenta e cinco casas de taipa, nenhuma se encontra na parte central do *sítio*. Lá há cinquenta casas de alvenaria prontas e trinta e cinco em construção. Além dessas, ao longo do trecho mais comprido, contabilizam-se seis estabelecimentos de comércio e seis casas de taipa.

À esquerda, logo na entrada, estão a igreja e o cemitério, assim como a escola de educação infantil e a do primeiro ciclo do ensino fundamental. Do lado direito, encontra-se a pousada e, mais adiante, o campo de futebol. No meio do *sítio* é possível avistar, do lado direito, uma trilha que leva ao Poço do Chora, principal fonte de água potável natural do lugar. Mais adiante, localiza-se a casa da festa, onde acontecem os preparativos para o festejo de Santa Tereza. Maior que as outras e toda avarandada é lá que são recebidos os visitantes, armazenados os mantimentos e as *jóias* da Santa. Nos dias do festejo é lá que acontecem as novenas, com ladainhas e mesa de festa, com bolo confeitado, doces e refrigerantes, e onde as comidas são preparadas.

O *sítio* estende-se até a outra porteira, que delimita o início do *campo*. Nesse trecho, ele estreita-se e o largo reduz-se à largura de uma rua. Do lado esquerdo é possível avistar o galpão do centro de produção cerâmica, e nesta rua é que se concentra o comércio local. Em sua maioria são estabelecimentos de produtos secos e legumes. As frutas e verduras são raridades, que vez ou outra se encontram no comércio local. Os pescados e a carne bovina são vendidos por ambulantes.

Quando se abate um boi, a carne é exposta, cortada e pesada na varanda de algum estabelecimento comercial, e os moradores vão até lá garantir a sua compra. Os outros itens da dieta local são cultivados e criados nos próprios quintais e nas *roças* mantidas por cada família. Nas casas de farinha, produz-se este alimento essencial da cultura alimentar de todo o Maranhão.

Os moradores frequentemente vão até Bequimão, município vizinho a Alcântara, para ir ao banco, fazer consultas médicas, compras em maiores quantidades e ter acesso a outros serviços. Mais próximo do que a sede de Alcântara, que fica a 70km, Bequimão, pela proximidade (25Km) é o ponto de apoio do povoado, considerado pelas artesãs como uma cidade bem maior que Alcântara.

Neide relatou-me que havia, no passado, pelo próprio *sítio*, um acesso ao igarapé que ligava o povoado ao mar. Ele cortava os quintais das casas do *sítio*, e além da abundância de camarão e peixe, era mais fácil retirar o barro para a confecção das peças de cerâmica, que era trazido de barco até os quintais das artesãs.

A produção da cerâmica também era levada a outros municípios por via fluvial. Conta que, com o tempo, o igarapé assoreou e que ela almeja, algum dia, contratar um trator para limpar o seu antigo leito para que ele se restabeleça. Conta também que vai tentar buscar um projeto para isso. Crê que, com essa iniciativa, os turistas possam ficar mais tempo em Itamatatiua. “Se aqui tivesse um banho, eles ficavam mais... Mas é muito quente e eles ficam sem o que fazer, aí vão embora ligeiro!”.

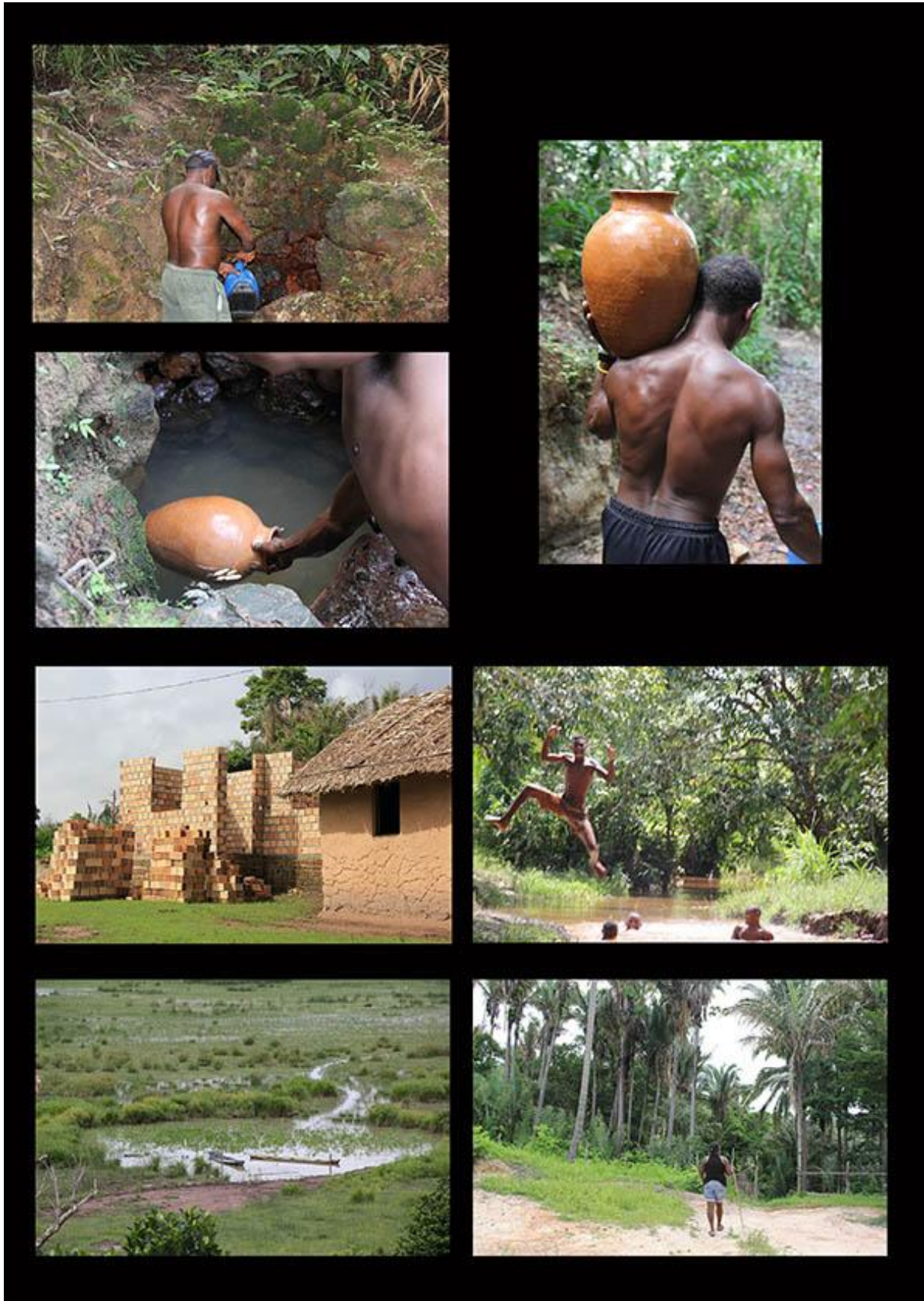
Hoje, o acesso ao mar se dá pelo *campo*. Na época das chuvas é possível avistar o igarapé, por trás da área do *buritizal*. Denominam-no *portinho*. O *campo*, por sua vez, fica atrás da porteira que delimita o final do *sítio*, mas pode ser acessado também pelos quintais das casas. É por lá que as artesãs o acessam para tirar o barro. Cada quintal possui uma cerca fronteira ao *campo*, impedindo que o gado invada a área doméstica, sujando-a e matando as plantas.

O *campo* possui vegetação rasteira e ao pé dos morros que o circundam, localizam-se as casas. Nesse espaço a divisão da tipologia das moradias é mais regular. São doze casas em construção, dezessete casas de alvenaria e doze casas de taipa.

A **prancha dois** refere-se a alguns destes lugares importantes de Itamatatiua. As imagens mostram o Poço do Chora, represado pelos escravos, e um morador pegando água para levar ao povoado. Mostra o campo, com o portinho, um braço do igarapé que banha os quintais do *sítio*, onde os jovens do povoado costumam mergulhar para amenizar o calor. E também mostra o buritizal, no fundo do campo.

As imagens selecionadas nesta prancha têm o intuito de mostrar a diversidade da vegetação e os usos que se faz desses lugares. São todos lugares de contato com o mundo externo, por meio da água, seja como condutora das canoas, seja como elemento de ligação ao imaginário *encantado* das mães d'águas e sapos que habitam o Poço do Chora. Ao visualizar estas imagens, Neide e Eloísa rememoram os tempos antigos e refletem sobre o crescimento do povoado.

Figura 11 – Prancha temática dois: Interação com o ambiente.



Fonte: A autora, 2013.

Eloísa: Essa aqui é o pote e essa aqui é o do "Chora", porque esse "Chora" também, até hoje é um... que a gente tem água encanada aqui já, mas a gente não, nunca se acostumou a beber água de poço artesiano, a gente só toma água do "Chora", porque foi feito também pelos negros e a gente reserva nesse poço até hoje. E também tinha as nossas casinha, porque antigamente que lá no sítio era só nove casinhas de palha que tinha no povoado. Aí que quando os escravo vieram, fizeram essas nove casinhas de palha lá. E agora que a gente já tá vendo casas de alvenaria, chegou o projeto, tem água encanada, tudo isso.

Raquel: E o que você acha desse lugar em que você vive?

Eloísa: Muito, muito bonito. Muito bonito porque é um lugar quieto, não tem muita, muito assim zoada né? E é um lugar nosso mesmo, que a gente nasceu, que a gente ama por isso, porque foi nossos avós, nossos pais, que reservaram, que lutaram muito por esse lugar, aliás, nossos avós que deram quase a vida deles por esse povoado.<sup>26</sup>

Raquel: Como você vê o lugar onde você mora?

Neide: O povoado, ele já cresceu. Neste tempo aqui que nós usava muito o pote, era só quase casa de taipa e não tinha esse tanto de casa, era pouquinha casa que tinha, só casinha de taipa. A maioria já é de tijolo, que nesse tempo não, não tinha... e esse aqui tá pulando no rio, o rio era muito fundo, aí a gente trepava num pau pra se jogar dentro do rio, é, era muito fundo.

Raquel: É o portinho lá trás, né? É onde o pessoal vai pra salina?

Neide: Humm, humm, pra cá, né? Lá depois da casa de Tereza, não é? E dantes não, dantes era bem aqui o porto. Aqui atrás onde tem essa quitandinha aí...o porto era aí.

Raquel: Vinha rio até aqui, então?

Neide: Era o igarapé, aí subia aqui, era do rio.<sup>27</sup>

A lembrança do passado é sempre acionada pelas artesãs. As memórias de um tempo que já se foi são referenciadas através da materialidade das imagens e dos artefatos e lugares que aparecem nas fotografias e que reforçam a ideia que apresentei na introdução da tese, de que as imagens evocam elementos importantes para a construção do conhecimento e que, neste caso específico, fortalecem a elaboração de narrativas sobre o passado.

O percurso antigo do rio, o posicionamento dos igarapés e do porto ajudam a pensar as dinâmicas e os fluxos de ocupação do povoado, assim como os materiais – a taipa e o tijolo – o pote e a garrafa térmica – tornam-se sinais diacríticos do passado e do presente.

A manutenção de práticas sociais do passado no presente, como pude observar em Itamatatiua, estão relacionadas à própria ocupação do território e à continuidade do uso de lugares estratégicos para se extrair os recursos naturais. A roça, o porto, o poço, o igarapé, o campo são estes lugares que fazem a ligação entre os tempos de ontem e de hoje.

Eloísa, mais uma vez, no trecho sublinhado no depoimento, alude ao mito de fundação agora se referindo às nove casinhas de taipa que constituíram o núcleo inicial do povoado. Em nossas conversas era sempre muito marcante a sua referência aos “negros”. Quando fala sobre

<sup>26</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 09 de agosto de 2013.

<sup>27</sup> Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora em 08 de agosto de 2013.

os “negros” e inclui seus pais e avós, está lançando mão do meu imaginário sobre a fundação. Ela já havia contado, em outras ocasiões, as histórias sobre a origem do povoado, contudo, sempre repete que o lugar foi uma herança de seus pais e avós, para reforçar a sua versão. A ideia da luta pelo território, de se “dar a vida” pelo povoado é um tema recorrente para valorizar a sua legítima ligação ao território.

Outro ponto que merece atenção é quando Eloísa fala sobre a chegada do “projeto”. A passividade da comunidade em relação ao que é novo e ao que vem de fora fica clara neste depoimento e no quarto capítulo tratarei especificamente desta relação entre as artesãs e o que (ou quem) vem “de fora”. O novo, representado pelas casas de tijolos, é fruto de uma intervenção externa ao povoado.

## 2.7 A organização social de Itamatatiua

A ocupação dos espaços de Itamatatiua, assim como o posicionamento das casas de taipa e as de alvenaria, falam por si da organização social do povoado. Possuir uma casa de alvenaria no sítio é um posicionamento hierárquico maior do que habitar a área do campo ou do morro. O *sítio*, por ser o lugar mais antigo do povoado, ligado à sua fundação, possui a maior parte do comércio e é lá que reside a maior parte das artesãs, excetuando-se as irmãs Dos Santos e Dos Anjos, que vivem no *campo*.

Na prática, as hierarquias sociais locais são percebidas e as artesãs, ao lado dos comerciantes, ocupam o ápice desta organização. Além de todas serem aposentadas, como trabalhadoras rurais, a maioria delas mora em casas de alvenaria, construídas com recursos próprios, não dependendo das casas que estão sendo construídas pelo Programa Minha Casa, Minha Vida, implantado em 2012, pelo Governo Federal.

Das oito artesãs em atuação, três delas são filhas de Eurico de Jesus, o encarregado das terras que ficou quase quarenta anos na função. O encarregado da terra tem um papel social hereditário, que também é uma herança do sistema colonial. Na prática

é preciso que o pretendente ao cargo tenha o aval da comunidade. Segundo Pereira Junior,

O prestígio do encarregado se deve ao fato dele ser visto como alguém que tem uma relação de confiança com a Santa. Ele simboliza o interesse coletivo pela posse das terras por parte dos moradores. A relação de confiança da Santa com o encarregado não é contestada, uma vez que a Santa não o rejeitou, as pessoas dificilmente o colocarão em dúvidas também. (PEREIRA JUNIOR, 2012, p.25)



Sua função é manter a integridade das terras da santa, dirimindo e apaziguando as possíveis disputas pela terra. Tem a função de juiz, e como disse um morador de Itamatatiua, “o que ela decidir, está decidido”. A autoridade é passada de pai para filho e esta função teve origem na figura dos encarregados das fazendas das ordens religiosas, que eram os prepostos que cuidavam dos seus patrimônios fora da vila: fazendas de gado, escravos, casas de farinha, ferramentas, entre outros. Com o afrouxamento dos laços coloniais e a falência das ordens religiosas em Alcântara, os prepostos deixaram as terras e os negros, antes explorados pelo sistema colonial, recebem as terras de Santa Tereza, para cuidarem, tirarem o seu sustento e retornar a riqueza à própria Santa.

O encarregado assume, portanto, o papel de gestor das terras da Santa. Também é incumbido de cuidar da Santa, da Igreja e é responsável pela organização do festejo anual de Santa Tereza. É o encarregado que recebe e solicita as *joias* da Santa, sendo responsável pela redistribuição dos seus bens.

Hoje, a encarregada das terras em Itamatatiua é Neide, filha mais velha de Eurico, o antigo encarregado que, por sua vez, recebeu o cargo de Crispin de Jesus, seu pai. Há três gerações que o cargo está na família de Neide. É a primeira vez que uma mulher assume a função. Ela, que também é Presidente da Associação de Mulheres de Itamatatiua, está na função desde 1994. Em nossa última conversa, disse que já está muito cansada, aos 67 anos, e que pretende, em breve, passar o cargo. Provavelmente, seu filho Cleiton assumirá a atividade, porque já a acompanha há algum tempo e conhece bem o trabalho, como me contou Neide.

A única instituição existente em Itamatatiua é a Associação de Mulheres de Itamatatiua e foi criada em 1989 como um Clube de Mães. A necessidade de organização perante as demandas da comunidade partiu das mulheres, principalmente pela aproximação com as instituições de fomento à produção cerâmica. A necessidade da formalização da produção artesanal impulsionou a criação da Associação. Em 2002, mudou o nome para Associação de Moradores de Itamatatiua e permitiu a inclusão de homens, mas somente as mulheres podem assumir os cargos de presidência e diretoria.

Com a implantação de projetos, o grupo já organizado pleiteou junto ao Governo do Estado a construção de um galpão para funcionar o Centro de Produção Cerâmica. Por intermédio do SEBRAE-MA, o sonho das artesãs realizou-se em 2005.

Se, por um lado, a sobreposição do cargo de encarregada e de presidente da associação concentra grande poder na pessoa de Neide; por outro, as responsabilidades pelas atividades sociais e de gestão do povoado são compartilhadas entre os membros da associação.

Cada artesã assume uma atividade na gestão e mesmo os membros da associação que não são artesãs se organizam para exercerem alguma função. Esta organização da gestão de forma coletiva, além de descentralizar o poder, possibilita a permanência de Neide na função de encarregada, mesmo cansada e com idade mais avançada.

Quando perguntei a Eloísa sobre a escolha do pai para que Neide fosse a encarregada e não a outra irmã, ela responde:

Eloísa: É que Neide sabia mais das coisas, sempre acompanhou papai pelas terras. Conhecia todo mundo daí, do Tubarão, de Raimundo-Sul, de Mocagituba... Aí era mais fácil ser ela. Todo mundo conhecia ela. Tinha que ser ela mesmo.<sup>28</sup>

A colaboração das artesãs na gestão é importante para o fortalecimento da atividade artesanal. Além das tarefas tradicionais do encarregado, relatadas por Sá (2007), como a manutenção da integridade do território, fiscalização do manejo dos recursos naturais, os cuidados com os bens da Santa e com a realização do festejo, o recolhimento e a distribuição das *joias*, a associação também tomou para si a responsabilidade de cuidar do abastecimento de água, com a manutenção da caixa d'água, de organizar mutirões para manter o *sítio* limpo, de organizar, junto às secretarias municipais, as consultas mensais e os plantões médicos no lugar; hospedar e alimentar os professores que trabalham nas duas escolas do povoado.

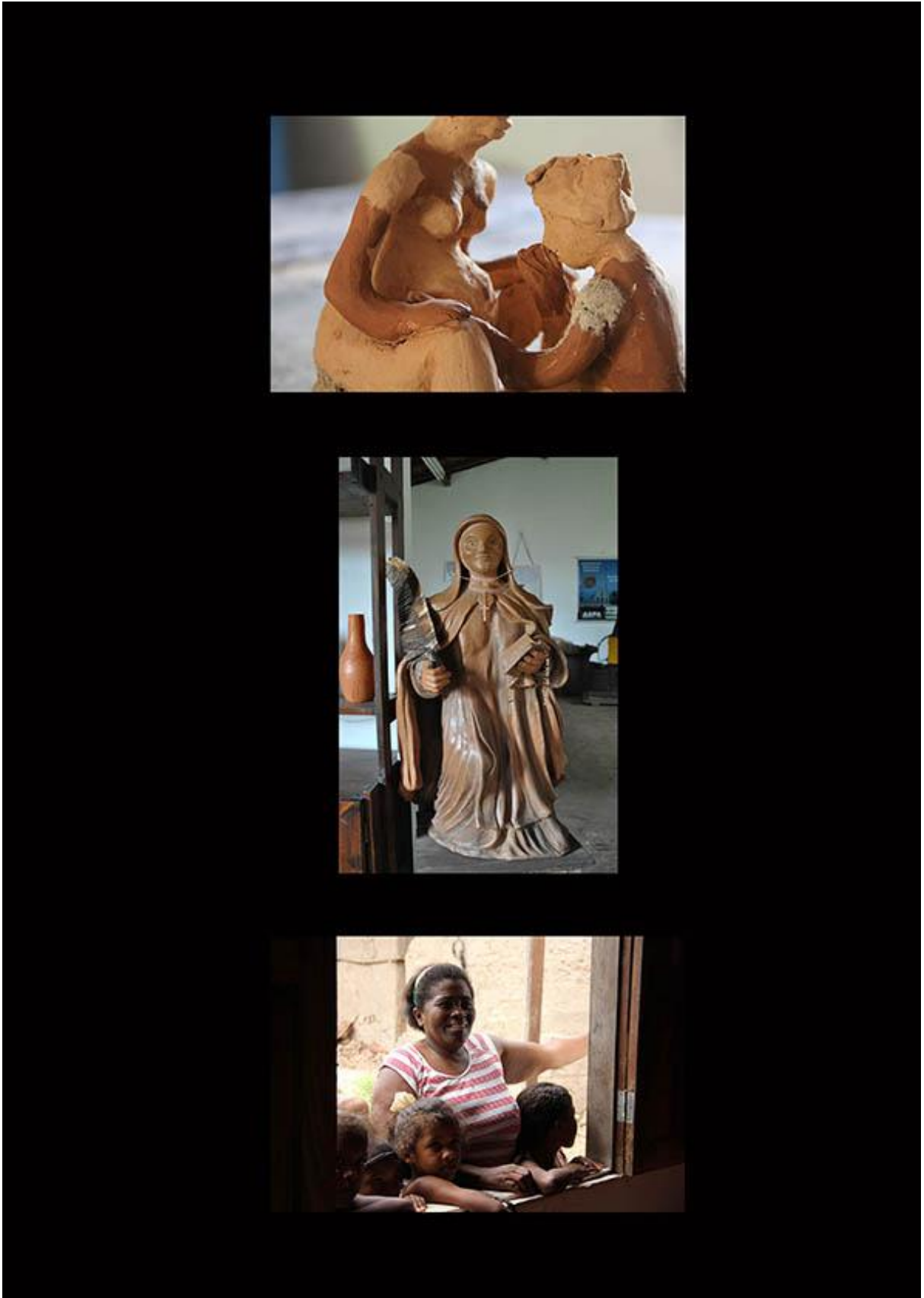
As artesãs mais velhas, em sua maioria, são viúvas ou separaram-se dos maridos ainda na juventude. Orgulham-se por terem criado seus filhos de forma independente, com o dinheiro conseguido com a venda das louças. O papel dos homens na comunidade está relacionado ao trabalho na roça e nas atividades de feitura da farinha, da caça e da pesca. No capítulo terceiro, tratarei da participação masculina na produção cerâmica, principalmente no passado.

No momento em que conversamos sobre as pranchas temáticas, a **prancha três** foi o mote para tratarmos do protagonismo das mulheres. A imagem de barro da mulher grávida com a parteira, a imagem de barro de Santa Tereza e a imagem de Eloísa, cercada de crianças, produziu a seguinte narrativa:

---

<sup>28</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 06 de maio de 2013.

Figura 12 – Prancha temática três: A importância das mulheres.



Fonte: A autora, 2013.

Raquel: E qual a importância das mulheres aqui?

Eloísa: Das mulheres? É porque as mulheres, elas, a luta delas, tudo é pra trazer pro povoado, né? A força de vontade delas é que esse povoado cresça mais, tenha tudo. A gente já trouxe esse centro de produção, já trouxemos poço artesiano, já trouxemos pousada e a agora a gente tá vendo se consegue, tamo lutando pra ver também se chega um posto médico, porque já era pra ter né? Que é necessário.<sup>29</sup>

A força das mulheres perante a luta do dia a dia, faz com que o povoado cresça.

A gestão do povoado pelas mulheres, que se articulam politicamente para conseguir benefícios para o lugar, como Eloísa narrou ao ver as imagens da prancha três, é uma narrativa importante, que ajuda na construção das imagens quilombolas, e na construção do cenário que pretendo apresentar no item a seguir.

E assim, retomando a cena do filme, Neide termina sua fala: “E aí tá grande Itamatatua”. As casas de taipa, ao lado das casas de alvenaria, antigas e as novas, do projeto, mostram o crescimento do povoado. Muitas reflexões podem ser associadas a esta imagem de crescimento. Minha opção por colocar as casas, lado a lado, dialoga com a imagem de riqueza e pobreza construída pelas artesãs, assim como os materiais – o tijolo e a taipa – em outros itens deste capítulo.

## 2.8 As terras da santa e das mulheres

Figura 13 – Eloísa de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo eloísa1.mp4 no *pendrive* em anexo).

<sup>29</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 09 de agosto de 2013.

Eloísa é considerada pelas companheiras artesãs como a porta-voz das histórias do lugar para os turistas e para todos que chegam a Itamatatiua, buscando saber sobre a origem do quilombo. Como relatei na introdução é na casa de Eloísa que são hospedadas as pessoas “de fora”, é ela quem recebe e apresenta o lugar aos visitantes. Assim, a artesã construiu uma narrativa sobre o assunto, permeada por diversos níveis de informação. As histórias contadas pelo pai, o antigo encarregado das terras, a informação ouvida dos mais idosos e as trazidas pelas pessoas “de fora”: pesquisadores ou militantes dos movimentos sociais. Durante a pesquisa, ela apresentou-me suas “fontes”, levando-me para conversar com algumas pessoas do lugar e com Heidmar Marques, filho legítimo da nobreza de Alcântara.

No trecho de *À mão e fogo*, a narrativa de Eloísa sobre a fundação de Itamatatiua traz os principais personagens, que fazem parte das versões existentes, repetindo trechos das versões que já apresentei. A artesã alude “às carmelitas” que trouxeram os negros e a estes, por sua vez, que trouxeram a santa. A versão diz que os negros trouxeram a imagem de Santa Tereza quando fugiram de Alcântara (sede do município) e foram levados pelos frades carmelitas para Itamatatiua. Esta abordagem coloca os *pretos* como sujeitos ativos na constituição do seu território. Eles trouxeram a santa e fizeram uma promessa: se não fossem encontrados pelos nobres, eles cultuariam a santa naquele lugar. E assim aconteceu.

As narrativas de Eloísa remetem ao mito de origem da criação da Fazenda Tamatatiua. Com o grande esplendor de Alcântara, no século XVIII, a presença das ordens religiosas foi fundamental para a organização da exploração agrícola das terras de Tapuitapera. O historiador César Augusto Marques conta que Alcântara recebeu diversas ordens, como os jesuítas, mercedários e carmelitas. Conventos, igrejas e fazendas de produção agrícola foram fundados, sob a égide dessas ordens, ainda no século XVII (MARQUES, 2008). O convento da Ordem Carmelita foi fundado em 1665, e demorou quase trinta anos para ser construído, pelo Frei José de Santa Tereza (MEIRELES, 1977). A despeito da grande demora para sua construção, Viveiros descreve a obra como perfeita e grandiosa,

“O claustro é um vasto quadrilátero de galerias com arcadas romanas, magnificamente construído; a igreja, suntuoso templo, talhado no estilo manuelino (...) Aí viviam oito religiosos, dois coristas e três leigos, comunidade que se mantinha com a renda de 633\$257, que lhes davam a suas fazendas de Piracumã, Tubarão e Suaçu ou Comã, e mais 201\$500 de produtos da sacristia.” (VIVEIROS, 1999, p. 42).

Pereira Junior (2012) relata que a fazenda Tamatatiua foi doada à Ordem Carmelitas pelo Donatário Francisco de Albuquerque Coelho de Carvalho, no ano de 1745, através de testamento. Os pretos só ficaram com o controle da fazenda com o declínio da empresa colonial e, com o posterior processo de reconfiguração, delineou-se a rede de povoados que for-

mam as terras de Santa Teresa. Marques (2008) afirma que a Ordem Carmelita em Alcântara sustentava-se com a produção agrícola e gado de suas três fazendas: Pericumã, Cumã e Tubarão. Nas fontes históricas pesquisadas, identifiquei que a Fazenda de Tubarão era a Fazenda Tamatatiua, que ficava às margens do rio Tubarão. No site da Ordem dos Carmelitas Descalços encontram-se as informações sobre a ordem religiosa em Alcântara, e especificamente em Itamatatiua:

As fazendas das ordens religiosas foram desmontadas desde o início da primeira metade do século XVIII, nos primórdios da “governança” pombalina, enquanto as fazendas de algodão começaram a declinar com o fim da Cia. Geral do Grão-Pará e Maranhão, em 1778 [...] Embora franciscanos, carmelitas e mercedários tenham tido um tratamento distinto daquele dado pela Coroa à Cia. De Jesus, seus imóveis decaíram por igual século XIX a dentro. O Convento da Ordem dos Carmelitas Descalços com suas três fazendas, incluindo-se Itamatatiua ou terras de Santa Tereza, uma olaria e muitas terras [...] viram tudo a perder durante o Império.<sup>30</sup>

Ainda baseando-me em Pereira Junior, o povoado de Itamatatiua ou Tamatatiua como era designado nos documentos do século XVIII,

Originou-se da antiga fazenda de propriedade da Ordem Carmelita dedicada a Santa Tereza na localidade Tamatatiua. De acordo com o ofício enviado 06.07.1797 pelo governador Fernando Antônio Noronha, encaminhado ao ministro Rodrigo de Souza Coutinho o inventário dos bens das ordens religiosas no Maranhão (IPHAN, 1999, p. 2 apud PEREIRA JUNIOR, 2012, p. 21).

Em todas as conversas que tive em Itamatatiua, as artesãs tratam os integrantes da ordem carmelita que fundaram a Fazenda Tamatatiua, como mulheres – freiras – e não como frades, como de fato aconteceu. Questionei Eloísa sobre isso e ela respondeu que, na verdade, não sabe se eram homens ou mulheres, mas acredita que eram mulheres.

As narrativas das artesãs sobre o protagonismo das mulheres na gestão material e simbólica do lugar refletiram-se nas narrativas sobre a própria origem do lugar. Na prancha três, apresentada no item anterior, a ligação entre a santa, a boneca parteira e a própria imagem de Eloísa, trazem os discursos sobre luta, trabalho e força de vontade. Na narrativa da artesã, a luta travada pela subsistência é uma atribuição das mulheres. Mesmo sem ter certeza que a santa fora trazida por freiras ou frades, a versão imaginada é pautada na destinação feminina à luta. Reforcei essa ideia na construção da cena do depoimento de Eloísa.

O enquadramento da entrevista de Eloísa engloba ela própria, as bonecas do quilombo e um desenho de Santa Tereza ao fundo. Essa tríade mulheres-santa-bonecas é estruturante para a identidade das artesãs. A imagem das bonecas é construída a partir da imagem das artesãs, que por sua vez, afirmam ser filhas da santa. O corte para a imagem da santa de barro,

<sup>30</sup> (Disponível em <[http://provsjose.blogspot.com.br/2010\\_03\\_01\\_archive.html](http://provsjose.blogspot.com.br/2010_03_01_archive.html)> Acessado em: 26/06/2014)

confeccionada por elas, reforça a constituição em relação ao outro – mulheres – bonecas – santa. Mais adiante, quando tratarei da circulação do artesanato, no capítulo três, retomarei essa narrativa das bonecas que representam cada uma das artesãs. Na sua materialidade, os turistas levam as artesãs para “passar” pelo mundo quando as bonecas que as representam são compradas por eles.

## 2.9 As joias da santa

Seguindo a narrativa de Eloísa e as imagens do close da Santa de barro, a narrativa passa para uma imagem na rua do povoado, quando as *caixeiras* e as *bandeiras* da Santa recebem as *joias* trazidas pelos vaqueiros. Na promessa feita à Santa Tereza, havia o compromisso de cuidar, festejar e trabalhar para ela. A imagem narra o recebimento de doações, as *joias*, para a realização do festejo de Santa Tereza, que acontece em meados do mês de outubro, sem data certa. É sempre realizado no segundo final de semana.

O trabalho das *bandeiras*, jovens e meninas que seguram as bandeiras para saudar as *joias* e a santa; e das *caixeiras*, mulheres e jovens que tocam a *caixa*, instrumento de percussão, entoando as ladainhas e cânticos para a Santa, são funções remuneradas com parte das *joias* recebidas durante o período. Cada atividade recebe uma quantidade específica de carne – as *caixeiras* recebem mais que as *bandeiras*. No final da festa, todos que trabalharam recebem sua remuneração. Desta forma, além do cumprimento de uma promessa, trabalhar para a santa implica trabalho remunerado, ainda que de forma simbólica.

Essas imagens trazem à tona a relação estabelecida entre Santa Tereza e os moradores de Itamatatiua. É o momento em que é preciso trazer as narrativas sobre o passado para o presente, por meio dos estudos já realizados em Itamatatiua. Laís Mourão de Sá pesquisou nas terras de comunidades camponesas da baixada maranhense, na década de 1970, e aprofundou-se nas relações sociais e jurídicas estabelecidas sobre a denominação de *terras de santo*. Itamatatiua é considerada pela autora como caso exemplar das relações sociais estabelecidas entre a santa e os moradores do lugar.

No livro *O pão da terra* (2007), Sá apresenta a análise das relações dos moradores com a terra, e o duplo processo de doação: a terra que é doada pelos padres à santa e a mesma terra, que é doada pela santa aos *pretos*. Analisa o sistema de circulação de riquezas entre a chamada *fazenda*, o povoado central das terras da santa, onde se localizam a igreja, o gado e a

casa do encarregado das terras, e os outros povoados que orbitam dentro deste território da santa.

Davi Pereira Junior, *filho do lugar*, como é conhecida toda a pessoa que nasceu em Itamatatiua, passou sua infância e manteve laços com Itamatatiua, mesmo tendo saído de lá com a família, para que ele e os irmãos pudessem estudar. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia e em sua dissertação toma o Festejo de Santa Tereza como objeto de estudo, tratando-o como “elemento de coesão social e de reforço da identidade coletiva e da territorialidade específica designada como *terras de Santa Teresa*” (PEREIRA JUNIOR, 2012), nas palavras do próprio autor. A etnografia realizada por ele destaca as diversas etapas do ritual do festejo, dos artefatos materiais que fazem parte da festa, e analisa como elas representam a reprodução cultural dessa tradição corrobora a permanência dos laços – territoriais e simbólicos – dos moradores com o lugar. Em sua pesquisa, Pereira Junior delinea o histórico das relações territoriais mantidas em Alcântara, que recaem especificamente em Itamatatiua: terras de preto e terras de santo. Embasado em seu orientador, o pesquisador Alfredo Wagner Berno de Almeida, o autor caracteriza o festejo como estrutura que reproduz culturalmente a presença da Santa no cotidiano dos moradores de suas terras. Segundo o autor, Itamatatiua é a *fazenda*, em torno da qual orbitam cerca de quarenta povoados, todos nas terras onde a Santa estabeleceu relações, pelos municípios de Alcântara, Bequimão, Peri Mirim, Palmerândia e Pinheiro (PEREIRA JUNIOR, 2012). Analisa as hierarquias entre os moradores de cada um destes lugares, o uso comum do território, e os ganhos individuais de cada família com a exploração desta terra comum.

Sá caracteriza minuciosamente a categoria *terra de santo*, a partir de entendimentos jurídicos, simbólicos e cotidianos. Minha intenção aqui não é ampliar o entendimento da categoria, mas apresentar o que já fora discutido sobre ela (ALMEIDA, 2002, 2006; PAULA ANDRADE, 2003; PRADO, 2007; SÁ, 2007; PAULA ANDRADE e SOUZA FILHO, 2006, 2009; PEREIRA JUNIOR, 2012) e sobre a lógica da relação dos moradores de Itamatatiua com o seu território, e por consequência, a relação com a louça produzida em Itamatatiua.

Retomando as análises de Sá, as terras de santo são representadas como terras de uso comum, cuja posse, em Itamatatiua, é da Santa Tereza D’Ávilla. As famílias camponesas que habitam tais territórios estabelecem relações de filiação – somos *filhos da santa* – ou de servidão, fazendo-se, segundo alguns depoimentos, de escravos da santa. A exploração do território é aberta a todos os moradores, mas há regras de manejo, organizando a exploração dos recursos naturais de forma a manter as terras produtivas. Cada família cuida de sua própria roça e a produção é propriedade individual de cada núcleo familiar.



Considerada por Sá como sendo um ser *sobressocial*, que tem sua importância legitimada pelas relações sociais locais e ao mesmo tempo não é humana, Santa Tereza D'Ávilla tem o seu lugar de proprietária das terras legitimado pelos seus moradores a partir das suas próprias características não humanas: se a santa não pode falar, também não pode dizer se quer vender suas terras. Esta restrição mantém a reprodução social e simbólica destas terras de uso comum, impossibilitando a sua inserção em uma economia de mercado evitando, assim, que se fragmente.

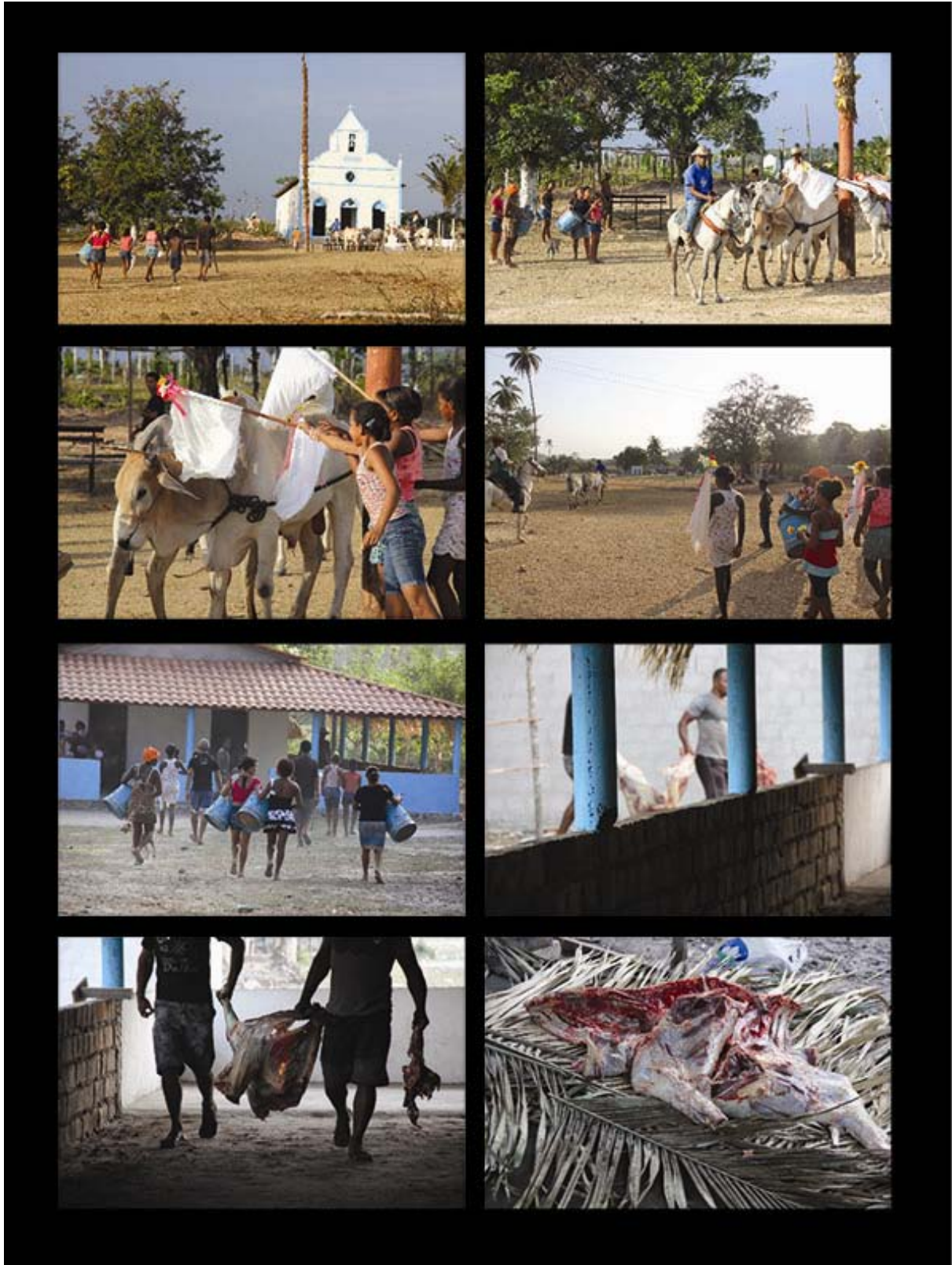
Os excedentes da produção familiar podem ser comercializados, mas a obrigação da contraprestação da dádiva com a Santa é o pilar da relação que se estabelece. A santa doou as terras para os pretos, e precisa ser cuidada por eles. A instituição da *joia* da santa garante os recursos materiais para a manutenção dos rituais durante o festejo anual e a manutenção dos espaços comuns, como a igreja e a casa da festa. A *joia* assegura a riqueza da senhora das terras, criando-se a hierarquia entre a proprietária e os moradores.

Nos meses anteriores à festa, a imagem da santa percorre os quarenta povoados que se estabeleceram em suas terras, para receber suas *joias*, que podem vir na forma de dinheiro, animais para o abate, mantimentos para o preparo de alimentação durante os festejos. Essa instituição, presente na cena do documentário, é importante para a percepção da relação de cuidado e devoção entre os moradores e a dona das terras. A dívida eterna com a proprietária benevolente, que fornece a farinha de cada dia, caracteriza a reciprocidade em um contrato simbólico estabelecido há quase três séculos.

O ensaio fotográfico, a seguir, realizado durante o festejo de Santa Tereza em 2013, mostra o ciclo de recebimento da *joia* até a sua transformação em carne, pagamento a ser atribuído a quem trabalhou no festejo, fechando o ciclo das dádivas e contraprestações descrito por Sá.

“A joia surge, assim, para concretizar um tipo de contrato que legitima o “viver” nas terras da santa, segundo regras que não estão mais referidas aos direitos da proprietária, tal como definidos pelas leis jurídicas e de mercado, mas que redefinem esses direitos traduzindo-os nos termos dos direitos de quem trabalha a terra. A oposição entre joia e foro mostra como, no caso presente, não se trata mais de pagar pela utilização de um bem que pertence ao outro, segundo regras da troca mercantil, mas de um outro princípio que supõe uma identidade de interesses entre as duas partes. A joia é pensada como uma dádiva que é a contraprestação de outra dádiva: “dou de gosto, vivo nas terras dela.” (SÁ, 2007, p. 104)

Figura 14 – Ensaio fotográfico *As joias da santa*.



Fonte: A autora, 2013.

## 2.10 A história dos *outros*

Figura 15 – Maria dos Santos de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo dossantos1.mp4 no *pendrive* em anexo).

Dos Santos, como é conhecida, apresenta uma narrativa com diversos níveis discursivos. Mostra, em sua fala entrecortada, que múltiplas são as origens dos discursos sobre a formação do povoado. Dos Santos acessa, em sua fala, outros discursos, inclusive os que estavam “escritos num livro”. A Santa assume um posicionamento, contando a própria história. Aqui, vale a reflexão sobre como as histórias oficiais reverberam em diversos níveis dos discursos do senso comum. As rupturas e dissonâncias, em relação à versão que Dos Santos relata, mostram a multiplicidade da origem dos discursos.

A expressividade da artesã, ao me olhar, por trás da câmera, mostra sua crença no que está sendo dito. Sua narrativa é talhada a partir de outras narrativas, que são a da santa, a “deles”, a da tia que a criou e a do livro. Ao refletir sobre a história oficial, Foucault questiona a unidade discursiva dos livros. Na imagem, fica claro o que diz o autor: “[...] sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos.” (FOUCAULT, 2010, p.26).

Em termos de recorrência dos discursos, a presença de uma terceira pessoa indeterminada, que surge nas formas *deles*, *eles*, *os outros*, é bastante presente quando as artesãs acessam suas memórias sobre um passado que não vivenciaram ou quando falam sobre as pessoas de fora de Itamatatuiua, principalmente os turistas. As lacunas do que não têm domínio são preenchidas por estes *outros* distantes no tempo e no espaço.

A história contada, pela sua fragmentação, não provoca, em quem assiste à cena, uma sensação de uma verdade absoluta, mas oferece uma narrativa cuja origem não é definida, e todos os atores que constituem aquela realidade são aludidos pela artesã.

### 2.11 A noção de pobreza

As imagens que “cobrem” a parte final da fala de Dos Santos mostram o que conversamos sobre o crescimento do povoado: os materiais empregados na construção das casas atestam a pobreza *versus* o crescimento de Itamatatiua. As casas de taipa, com portas de meaçaba, um tipo de esteira de palha, e telhado também em palha, em breve deixarão de existir por lá. Um dos projetos que “colocaram” por lá – mais uma vez a indeterminação do sujeito se faz presente – consiste na construção de cinquenta casas de alvenaria. Depois de alguma insistência, descobri que o projeto fora implantado pelo governo federal, em um programa para construção de residências em comunidades remanescentes de quilombos. As casas construídas possuem plantas e organização do espaço parecidas com as antigas, de taipa. O que difere é que os cômodos são geralmente menores, principalmente a cozinha, e que possuem banheiro interno.

A polaridade visual assumida entre a taipa e a alvenaria é uma metáfora das noções de desenvolvimento e crescimento do povoado, assim como representam as noções de pobreza e riqueza, sujeira e limpeza. A artesã rememora os tempos da infância e lembra-se da pobreza, da escassez de recursos, e das casas com portas de meaçaba.

Ainda que pobre, foi lá o lugar escolhido pela santa para se estabelecer, movida por seu desejo de ser *sobressocial*, como apresentado no item 2.7. A riqueza da santa, dona de terras e gado, legitima-se em oposição à pobreza dos *pretos*. A relação senhorial, antes mantida com os senhores de engenho, é estabelecida naquele momento da doação das terras, da santa para os pretos.

A representação sobre a cor, *escuro*, como diz a artesã, refere-se à cor da pele dos *pretos* com os quais a santa queria ficar. Também é associada à cor da cerâmica de Itamatatiua, considerada mais escura que em outras regiões do Maranhão. “A cerâmica daqui é negrinha, que nem nós”, disse-me Eloísa, em muitas ocasiões.

Hoje, ao lado de cada casa de taipa, existe uma construção de alvenaria. O que é mostrado na imagem é fruto de nossas conversas sobre o que ela considera pobreza. O que é sujo,

o que é antigo, o que é escuro. O novo, narrado na imagem pela casa de alvenaria, é o desejado e representa o crescimento. Em oposição, a casa de taipa representa a pobreza. E Dos Santos transita neste limiar, entre o passado de privações e a promessa de crescimento no futuro. A construção das casas, como imagem do crescimento do povoado, já fora aludido por Neide no item 2.3.

Dos Santos reside na parte do povoado denominada *campo*. Em sua análise, consiste na área mais pobre de Itamatatiua. Como já fora comentado anteriormente sobre a organização espacial do povoado, morar em determinados lugares significa um posicionamento discursivo: há lugares mais ou menos importantes em Itamatatiua e isso implica relações de poder.

A partir desta visão geral sobre o espaço, e identificando as residências das artesãs pelos círculos vermelhos no mapa (figura 4), nota-se que apenas Dos Santos e Dos Anjos, as duas irmãs, moram fora do *sítio*. Dos Santos chega mesmo a falar “lá em Itamatatiua”, representando a área do campo como sendo externa ao próprio povoado. Contudo, este espaço é fundamental para a reprodução da produção cerâmica: é de lá que se tira o barro.

Retomando a reflexão de Dos Santos que, em síntese, corrobora a ideia da *agência* da santa. O poder de decisão de onde queria se estabelecer: não era com os brancos, mas com os pretos e em um lugar pobre, reflete a caracterização da santa por Sá, como sendo um ser *sobressocial*. Mesmo não falando, a santa possui um papel bem definido, ativo, em relação aos seus filhos e servos.

### 2.13 E a escravidão, continua?

Figura 16 – Heidmar Marques, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo heidmar1.mp4 no *pendrive* em anexo).

Heidmar Marques tem 85 anos e é morador de Alcântara. Foi proprietário de dezenas de casarões, sobrados e palacetes, herdados de seus ancestrais, antigos senhores das terras de Alcântara. Hoje, mora em um quarto de uma pousada de Alcântara, e vive de um salário mantido pelo Governo do Estado do Maranhão, acerto este que fez parte da “venda” de seu último palacete, para receber o Museu Histórico de Alcântara.

Passear pelas ruas e ruínas de Alcântara com Heidmar é uma volta no tempo. Conta histórias e aventuras românticas sobre os duques e barões que habitaram cada imóvel, sobre sua nobre árvore genealógica. Os casarões hoje são ruínas, mas Heidmar narra e rememora as festas, o nome das mucamas e as cores dos tecidos das cortinas dos palacetes.

Sobre Itamatatua, contou-me detalhes do processo de legalização das terras e da constituição do povoado. Fora amigo próximo de Eurico de Jesus, o antigo encarregado, e por este motivo Eloísa resolveu apresentar-me a ele.

Homem culto, estudou na Europa e mandou seus filhos para lá, à moda dos antigos senhores de Alcântara. Hoje vive sozinho na sede de Alcântara e é muito procurado pelos turistas e guias para contar os “causos” do lugar. Tem o maior prazer em conversar com as pessoas de fora e de rememorar o passado.

Na cena gravada com Heidmar para o filme, ele reforça a relação escravocrata existente entre os pretos de Santa Tereza e a própria santa. O que as artesãs colocam como uma rela-

ção filial e de natureza simbólica, é representada por ele como uma transferência de subserviência, enfatizando uma fatalidade na condição da escravidão. O caráter contratual *versus* a natureza simbólica da relação dos pretos com a santa é presente na narrativa de cunho assertivo e determinista do informante.

Aqui, o ponto de vista de alguém de “fora” impõe a escravidão como condição para as relações que se estabelecem no povoado. Neste sentido, o quilombo contemporâneo é uma janela para a escravidão do passado. A construção imagética da cena mostra, através da procissão das caixeiros e das bandeiras, a devoção e a subserviência à santa narradas por Heidmar.

À resposta das artesãs, ao verem o depoimento e a edição da cena, foi de negação daquele discurso. Na apresentação do filme em Itamatatua, quando todas assistiram ao filme pela primeira vez, juntas e com a minha equipe, os movimentos negativos com a cabeça surgiram durante a cena. Depois, durante a discussão que realizamos após a exibição do documentário, que constituem o material do último capítulo desta tese, Eloísa disse que nunca houve essa necessidade de registro como comunidade escravocrata. Eles são filhos e protegidos da Santa. O único documento que possuem é a pedra de fundação, apresentada na figura 3.

As instâncias que unem a santa aos moradores – o contrato, a fé e a festa – encontram-se na última parte da cena, representadas pela fala de Heidmar, na imagem da cruz e das bandeirinhas que enfeitam o sítio. As caixeiros, mediadoras entre os homens e a santa, em suas ladainhas, reforçam o vínculo afetivo e contratual entre estes seres.

### 2.13 A construção das imagens quilombolas

Como já fora enfatizado, a *imagem quilombola* é lugar de entrecruzamentos discursivos que se sobrepõem e criam lugares-outros que se remetem e se refletem continuamente. A necessidade de se estabelecerem provas para se instruírem os processos de “legalização” destas comunidades traz à tona a materialidade do patrimônio imaterial, questão importante nas análises de Gonçalves (2003; 2005). O que é analisado e operacionalizado a partir de uma dicotomia – material/imaterial – no âmbito dos saberes-fazer ditos *tradicionais* realiza-se, na prática, de forma associada.

A titulação das terras quilombolas encontra-se praticamente estacionada desde 2004, com a Ação de Direta de Inconstitucionalidade 3239 (ADI 3239), movida pelo PFL (Partido

Frente Liberal, hoje denominado Democratas) contra o Decreto 4887/2003, que atribui ao INCRA a competência da titulação dos territórios. O relator da ADI, o Ministro Cezar Peluzo afirma que o Decreto que propiciou a titulação de 190 comunidades remanescentes de quilombo é inconstitucional porque contraria a lei majoritária, os artigos 215 e 216 da Constituição Federal. Afirma ainda que o uso da autoatribuição como critério para o reconhecimento das CRQ como tal é inconstitucional porque a própria parte favorecida atribui-se o reconhecimento para ter acesso às políticas públicas afirmativas.

Nos documentos contra o ADI 3239, emitidos pelos advogados da União e pelo Ministério Público, observa-se a constante discussão sobre o **conceito antropológico de quilombo**. Ao discutirem como se constitui a identidade étnica e como a categoria quilombo necessita de *ressemantização* para se fazer útil às discussões em pauta, lembro-me das reflexões de Clifford (1988) sobre o caso dos Mashpee. A disputa no tribunal travou-se no âmbito conceitual, com o uso transdisciplinar de categorias antropológicas recorrentemente essencializadas em prol de se chegar a uma resposta objetiva sobre a identidade étnica, a fim de responder a uma pergunta objetiva: são uma tribo ou não?

Nas discussões jurídicas brasileiras, na análise dos documentos acima citados, percebo um esforço em se expandir o entendimento sobre a categoria quilombo, a fim de atualizar os seus significados, trazendo-a para a realidade das comunidades negras rurais da contemporaneidade. A sua expansão também precisa englobar as comunidades negras urbanas, que também foram excluídas dos processos de justiça social.

A proposta da ressemantização da categoria *remanescente de quilombo* foi o caminho assumido pelos antropólogos envolvidos no Grupo de Trabalho sobre Comunidades Negras Rurais da ABA que, em 1994, apresentou uma carta para responder à necessidade deste posicionamento perante a “questão quilombola”. A ABA apresentou proposta de ressemantização da categoria constitucional, assumindo que se tratava de uma situação do presente e, portanto, o caráter de resgate de *resquícios e sobras* de uma formação social do passado não era pertinente, assim como qualquer tipo de designação biológica de tais comunidades. Reforçava-se ainda a posição do caráter coletivo na apropriação de tais territórios, pautando-se no uso comum da terra.

A categoria *terra de uso comum*, cunhada por Alfredo Wagner Berno de Almeida (1989), em texto fundamental para o embasamento dos estudos antropológicos, jurídicos e políticos sobre a questão, define os processos de uso comum da terra, o acesso aos recursos naturais compartilhados pelo grupo que ocupa tal território e as relações de reciprocidade e solidariedade a partir da categoria de *fronteira étnica* cunhada por Frederick Barth (1969).



Mais uma vez, o papel dos antropólogos nestes processos torna-se questão fundamental para o embasamento de pareceres jurídicos. Um deles, o parecer contra o ADI 3239, emitido pelo Procurador da República Daniel Sarmiento, em 03/03/2008, em que se afirma que o Decreto 4887/2003 é constitucional, após apelar longamente para reflexões de antropólogos sobre os aspectos imateriais que constituem a identidade étnica e a noção de *fronteira étnica* (BARTH, 1969) é trazida como referência para fundamentar a defesa. O procurador questiona o âmbito da justiça como sendo o *locus* para análises do que é a identidade étnica e que esta é uma atribuição do âmbito antropológico.

As mudanças simbólicas e culturais que se esperam em processos de reconhecimento e, como afirmei, também em processos de redistribuição estão cada vez mais pautadas no culturalismo que se estabelece no Brasil. É preciso uma investigação aprofundada, nos locais onde estas políticas incidem efetivamente – nos quilombos – para o entendimento de como a identidade étnica é construída e, principalmente, sistematizada para fins de sua comprovação. A necessidade de provas e dossiês para sistematizá-la obriga os requerentes a construírem narrativas que se adequem à lógica hegemônica do conhecimento ocidental moderno, a partir da materialização destes traços diacríticos e da necessidade de se dar visibilidade perante a iminência de conflitos.

Os entraves colocados ao processo de autodefinição como critério para acessar as políticas de reconhecimento deixam claros os direcionamentos das leis que embasam as políticas afirmativas. Ainda que os espaços de enunciação estejam abertos aos debates, alguns mecanismos hermenêuticos são incapazes de subverter a ordem discursiva, mantendo a necessidade da imagem como prova, já que seus significados são fortemente fixados e naturalizados, na ideologia dominante.

Os níveis denotativos e conotativos do signo visual determinam a sua interpretação no âmbito da produção, da circulação e do consumo de imagens. A possibilidade do uso da imagem, como prova de uma origem fixada no tempo e no espaço, e da existência de traços visualizáveis da identidade étnica reforçam, no âmbito conotativo, uma ideologia pautada no discurso hegemônico, que vem se sedimentando ao longo do processo jurídico e político que pude descrever neste item.

A abordagem patrimonial que constatei no relatório da FCP reflete, a partir da sua própria estrutura departamental, este princípio da demarcação de fronteiras para a classificação do que é considerado étnico, frente às demandas pela certificação das CRQ. O papel de mediadores como militantes, advogados e antropólogos é relatado tanto por French (2009) quanto por Clifford (1988) como essenciais para a construção de tais narrativas hegemônicas

e, também, das contra-hegemônicas. Uma questão importante estes autores colocam: não é através de uma grande narrativa, pautada em uma linearidade lógica, que a identidade étnica se apresenta.

Ao apresentar algumas narrativas sobre a constituição do território étnico de Alcântara e especificamente sobre a constituição territorial de Itamatatiua, tenho o intuito de delinear o cenário no qual a produção artesanal se desenvolve. As imagens que são produzidas através de tais narrativas ajudam a pensar as formas pelas quais os atores de fora corroboram na atualização e ressemantização das territorialidades de Itamatatiua – terras de preto e terras da santa – como elementos que constituem a identidade étnica do povoado.

Estas narrativas constroem o que denomino *imagens quilombolas*, a partir do referencial do território, da memória, e da produção artesanal como *zona de contato* entre os atores do povoado e os atores externos, considerando-se os estereótipos construídos sobre o que é um quilombo, ao longo dos tempos. As formas de apropriação do espaço, pelos citados atores, revelam a sua forma de ver o mundo, materializadas em *imagens quilombolas*.

As imagens apresentadas neste capítulo corroboram na construção de outras e oferecem uma ampliação dos significados atribuídos ao espaço, caracterizado aqui por meio das heterotopias.

Os estudos realizados por outros pesquisadores, as imagens que produzi em campo, os discursos das artesãs sobre as imagens, perante a minha presença e as apropriações teóricas sobre este material visual implicam a construção de novos discursos sobre a relação das artesãs com os atores de sua cadeia produtiva do artesanato.

No próximo capítulo, apresento as narrativas sobre a produção da louça e sua constituição na relação com o território, a cosmologia local e os recursos naturais do ambiente.

### 3 A PRODUÇÃO DA LOUÇA EM ITAMATATIUA

“Aí por necessidade, alguém sabia fazer, e tinha o barro aqui, né? Porque não tinha panela, nem nada. Por necessidade eles começaram a fazer as peças pra fazer a comida deles.”

*Neide de Jesus*

Neste capítulo, percorro as narrativas das artesãs sobre o seu *trabalho com o barro*. A *feitura da louça*, como também é denominada a atividade pelas mulheres de Itamatatiua, dificilmente é aludida como *artesanato* pelos moradores do povoado. O percurso que proponho implica a problematização das categorias artesanato/artesanal para entender como a *louça* se torna o *artesanato do quilombo*.

Como foi possível observar no capítulo anterior, a categoria quilombo possui múltiplas apreensões e diversas imagens se constroem sobre ela: o lugar da escravidão, o lugar da liberdade, o lugar do acesso, o lugar da santa, o lugar da territorialidade. Essas imagens sobre o quilombo atreladas ao substantivo *artesanato*, multiplicam-se em muitas outras; só no primeiro parágrafo utilizei quatro formas diferentes para tratar o saber-fazer destas mulheres.

Entre o saber e o fazer estão as questões que pretendo discutir. Entre fazer *louça* e produzir *artesanato* há uma série de discursos que se constroem a partir do encontro entre as artesãs e os atores de fora de Itamatatiua, que buscam no quilombo uma experiência de tempo e espaço que já não conseguem acessar nas grandes cidades. Neste contato, interessam a esta discussão as imagens que se constroem do outro a partir dos próprios referenciais sobre o que é tradição, o que é quilombo, qual é o papel das mulheres na produção da louça. Antes de debruçar-me sobre os *outros*, o que acontecerá no quarto capítulo, proponho um percurso pela produção da cerâmica, o seu passado, as etapas, os materiais, a construção mútua das coisas e das artesãs.

Figura 17 – Domingas de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo *domingas1.mp4* no *pendrive* em anexo).

“Criei meus filhos só com esse negócio de cerâmica!”. A frase de efeito, dita por Domingas, escutei de quase todas as artesãs. A denominação *artesã* também é pouco percebida no cotidiano de Itamatatiua. Escutei-a muito mais nas palavras dos guias e dos pesquisadores do que nas narrativas locais. O que significa localmente, entre as mulheres que trabalham com o barro, serem denominadas artesãs? Em que posição discursiva são colocadas, com esta denominação? A quem interessa que sejam artesãs? Estas são algumas questões que envolvem a transmissão do saber e os processos contemporâneos de manutenção e revitalização da produção cerâmica em Itamatatiua.

Falar em feitura da louça e no trabalho com o barro é remeter ao processo produtivo que envolve o saber, o fazer e o material em processo de elaboração: as qualidades do barro, a umidade do ambiente, o acondicionamento na caixa d’água para evitar a evaporação e ganhar tempo para que o acabamento da peça transcorra com normalidade, de acordo com a disponibilidade e o ritmo de trabalho das mulheres.

Remete também à extração da matéria-prima, respeitando-se os lugares que produzem o melhor barro, os períodos do ano em que o clima é favorável à atividade. Relaciona-se ainda ao cotidiano das famílias, cujo tempo é dividido entre o trabalho na roça, o extrativismo e a

produção de louça – questões cosmológicas que ligam as mulheres, o seu saber-fazer e o território.

Ao falar em artesanato, uma das imagens que pode ser construída é a dos produtos na estante, finalizados, encerrados na sua materialidade, exibidos em sua instância mercantil. Clifford (1997) apresenta a discussão sobre os museus como *zona de contato* e fala do papel dos objetos que acionam as narrativas sobre o passado e servem de mote para se tratar de assuntos e disputas do presente. De fato, os museus, como espaços de encontros coloniais, ajudam a pensar o contexto de pesquisa que encontrei em Itamatatua. Contudo, a perspectiva de que os objetos artesanais estão disponíveis nas estantes da loja em Itamatatua, prontos para serem consumidos, reduz a produção da louça ao seu produto final e concentra a atribuição de valor apenas a este resultado. As relações de poder que permeiam as imagens construídas pelas mulheres ceramistas em contato com quem vem de fora revelam discursos oficiais que são diluídos e amalgamados no imaginário local.

O caminho que escolhi traz à tona um olhar sobre a produção da cerâmica, em detrimento da instância do consumo do artesanato. Proponho que a materialidade do artesanato seja deixada em suspenso, por um capítulo, e convido à percepção de como se constitui o saber-fazer da louça. O conhecimento sobre a retirada do barro, as condições de umidade, o tempo de secagem, a relação harmônica com as interdições causadas pelo clima e pelo corpo é um tipo de saber nascido de uma percepção sensorial e de um engajamento prático adquirido pela experiência.

Entre as denominações *objeto artesanal* e *trabalho com o barro* existe um *saber-fazer* que precisa ser considerado como método, habilidade e experiência de vida que precisam ser valorizados no processo de comunicação do produto, quando este chega à estante da loja, para ser comercializado. A cerâmica traz – aí sim, na sua materialidade – as marcas das mãos das mulheres que a produziram, a *prova* de um saber-fazer passado de geração para geração. Além disso, também estão encerrados nestes artefatos uma forma de se trabalhar com o barro, um saber que se constitui sobre o corpo, por meio de um conjunto de disciplinas, que mesmo sendo adquirido no cotidiano familiar, encerram estratégias de manutenção de poder sobre as comunidades remanescentes de quilombos.

Para aprofundar a discussão, é necessário incluir a minha própria participação como pesquisadora e a de meus alunos. O mapeamento dos lugares, a construção da genealogia das louceiras, as entrevistas e a visita aos lugares importantes da produção da louça possibilitaram observar outros significados que, no mapeamento realizado em 2010/2011 (NORONHA, 2011), ficaram no nível da materialidade.

A nossa presença no galpão e no cotidiano das artesãs, durante a realização da produção, provocou discussões em que o saber-fazer, a relação com o material, com a corporalidade das artesãs eram acionados para explicar, exemplificar e justificar os nossos questionamentos. No contato que estabeleceram comigo e com a equipe, as artesãs, percebendo nosso interesse e objetos de pesquisa – a identidade, a cerâmica e o lugar – apresentaram um discurso coerente sobre a história da produção. Foi possível perceber que, para além de uma relação cosmológica, que de fato existe nas narrativas e imagens produzidas pelas artesãs, existe uma operacionalização estratégica dos traços diacríticos da identidade: como artesãs, pretas, quilombolas, filhas de Santa Tereza; os discursos externos de revitalização da produção; a qualificação do artesanato e a preservação da tradição são dispersos em diversas atitudes naturalizadas, encerradas nos discursos sobre a divisão do trabalho e a desqualificação da mulher.

O artesanato do quilombo encerra, enfim, um jogo discursivo, no qual os atores envolvidos, por meio do seu saber, tentam legitimar um discurso favorável à repressão e à exploração econômica da identidade étnica local, colocando-a no lugar da estante, da materialidade do artesanato.

Proponho um aprofundamento das questões sobre a produção cerâmica como narrativas de tempos e espaços diferentes que podem ser observadas no processo produtivo e ao mesmo tempo estão amalgamadas nos materiais que originam a cerâmica e nos corpos que as manipulam.

As narrativas constituídas ao longo da vida das mulheres que fazem a louça e o aprendizado com as mães, tias e avós constroem este saber que veio de longe – espacial e temporalmente – como *herança* do tempo da escravidão e ofício ensinado pelos carmelitas. As artesãs mais antigas e documentos históricos falam sobre a origem do fazer cerâmico em Itamatatua, aprendido na sede da Ordem Carmelita, e que fora levado aos quilombos pelos próprios escravos fugitivos, ou que teria sido implantado pelos próprios carmelitas, como atividade regular da Fazenda Tamatatiua, por eles lá instalada. A produção seria especificamente de itens utilitários como potes, alguidares, telhas, lajotas e tijolos. Durante o trabalho de campo, ouvi, algumas vezes, os moradores de Itamatatiua dizer que, durante alguma obra, encontraram pisos de cerâmica da “época dos escravos” enterrados em seus quintais.

Raquel: Esses cacos ficam onde?

Eloísa: No fundo da terra, enterrado. Acho que era fábrica desse tempo, acho que os negros faziam. Muita lajota, que os negros faziam, muita lajota, telha... Hoje cava um buraco acha aqueles cacos, lajota, tudo ali enterrado. Daqui pro sítio tem muita...<sup>31</sup>

<sup>31</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 27 de maio de 2013.

Maria: Já existia alguns negros por aqui. Mas os carmelitas, quando fugiram de Alcântara pra cá, trouxeram os negros com elas. Eles já trabalhavam com a cerâmica. A primeira igreja de Santa Tereza, era toda de lajota que os negros fabricavam. A moça tava cavando o quintal dela pra fazer uma fossa, e encontrou um monte de lajota, dessa altura. Eu fiquei impressionada, lá era uma olaria... Era muita...<sup>32</sup>

Inúmeras vezes, também ouv

i falarem sobre a existência de poços, alicerces de barro e tijolos de residências e de casas de farinha espalhados pelo campo. Estes resquícios da “época dos escravos” são, para as artesãs, provas da existência do quilombo. Neide, certa vez, mencionou o desejo de criar uma trilha turística, para mostrar aos turistas essas “coisas históricas”. A contenção dos *pretos*, por meio do trabalho nas olarias na época da Fazenda Tamatatiua é semelhante à contenção estética para agradar ao gosto do turista, que busca no quilombo a imagem do exótico e da tradição intacta.

Retomando a cena de Domingas, a imagem do amassamento do barro pelas suas mãos é metáfora visual da relação entre mulheres e barro. O desfoque da imagem deixa os limites tênues, ambíguos, trazendo para a narrativa do presente as memórias do passado. O tempo é mais uma vez suspenso. Fazer louça era parte do cotidiano familiar, atividade em que grande parte dos membros da família era envolvida. O tempo do trabalho com o barro era dividido com a atividade da roça, com a busca do alimento no apicum para levar para a família. O contato com o ambiente era intenso e o comer dependia desta relação. O barro, escuro, mistura-se à pele de Domingas, quando ela amassa e molda o barro.

O saber-fazer, denominação corrente nas políticas públicas contemporâneas para se referir ao artesanato, enfatiza dois conceitos representados pelos verbos que compõem o termo: o saber, acumulado através dos tempos, materializado no que é aludido como a *tradição* na produção artesanal; e o fazer, habilidade manual adquirida ao longo da experiência de vida do artesão, o que é considerado como sendo a principal característica do artesanato, o que o distingue de outros tipos de trabalho, pelas definições acadêmicas e políticas que terei a oportunidade de trazer para esta discussão.

Domingas, como todas as outras mulheres que entrevistei, refere-se a um tempo em que faziam centenas de potes grandes por fornada; as de agora, as mais jovens, já não conseguem se sustentar apenas deste ofício e buscam na capital do estado o estudo e o trabalho como empregadas domésticas.

---

<sup>32</sup>Entrevista concedida por Maria de Jesus à autora em 06 de maio de 2013.

A louça, moldada com o barro que se mistura ao corpo das mulheres, cozida à lenha e fogo, é convertida em artesanato. A experiência temporal da produção não é apreendida por quem adquire um *objeto artesanal*. A experiência de vida e a relação com os materiais que o compõe, são vivenciadas de forma efêmera no ato da compra do artesanato contemporâneo. O lugar do pote deixa de ser a cozinha ou a sintina e passa a ser o jardim ou a sala de estar. O algaridar deixa de acondicionar os doces e passa a ser vaso de planta. O produto sólido, útil e único não deixa de sê-lo. Contudo, destacado de sua narrativa – o saber-fazer e a experiência de vida – é encerrado em sua objetividade e materialidade – a forma, o objeto artesanal.

No processo de controle do processo produtivo e da organização do corpo social que representa o quilombo são feitas adaptações na estética, na forma de se apresentarem, e isso será abordado no próximo capítulo. Adiantar esta discussão, contudo se faz necessário para a argumentação, já que a própria produção da louça é fruto de um disciplinamento de corpos ainda no período colonial.

A adaptação das formas da cerâmica para atender às necessidades dos consumidores, atividade protagonizada por todos os atores envolvidos na cadeia produtiva, propicia novas significações para o artesanato, que leva consigo a identidade étnica local. Como é dito por Eloísa, sobre as *bonecas do quilombo* que produzem, “levam a gente pra passear por esse mundão de Deus!”, referindo-se ao processo de associação da personalidade e imagem das artesãs, na modelagem das bonecas de barro.

Em Itamatatiua, a louça não é utilizada pelos moradores do povoado, que relatam um processo de descontinuidade do uso dos artefatos desde a década de 1980 e localizam o **tempo do uso** no passado. O uso da cerâmica era uma prática na própria comunidade e nos povoados mais próximos. Itamatatiua era fornecedora de *potes* para Alcântara e outros municípios da Baixada Maranhense. Como a água não era encanada, havia necessidade do armazenamento da água retirada de poços nos grandes potes de cerâmica que lá eram produzidos, secularmente. Na fala da artesã, observo as mudanças desde a década de 1970, quando começou a drástica diminuição nas vendas de *potes*:

Raquel: O que vocês mais faziam nesse tempo?

Neide: A gente fazia mais era pote, né?

Raquel: Porque vocês faziam pote?

Neide: Porque pote era o que dava, né?! (...) Porque o pote, a gente viu que tinha muita saída, né?! Porque a gente, era todo mundo, levava pra tirar água [no poço]. Depois, começou o plástico, e todo mundo só queria balde, era mais leve. A água encanada também... Aí caiu mais o pote. Aí a gente resolveu fazer travessa, panela, copo...

Canuta: (...) Assim era. Ele [o comprador/atravessador] garrava, comprava tudinho, pagava e comprava tudinho, eu criei meus filhos foi só com isso aqui: louça... Ven-



dia praí tudo, pra Bequimão, pra Pinheiro... O pote saía era quente [do forno] pro carro...<sup>33</sup>

Nos dias atuais, o pote de grandes dimensões, que chega a ter 1,20m de altura, não é mais utilizado pelos compradores para o armazenamento de água, mas para a decoração de jardins, em projetos de decoração. A substituição do pote pelo balde de plástico pode ser observada no próprio Centro de Produção Cerâmica, na qual se utiliza o utensílio industrializado para armazenar o barro amassado. Raramente vi um pote grande pronto na loja. Hoje em dia apenas Neide faz a peça, quando há alguma encomenda.

A opção pelo produto industrializado não é apenas de ordem funcional, porque o pote é pesado, como é relatado no depoimento na conversa anterior. A situação que descrevo a seguir mostra outro processo importante de atribuição de valor e de construção identitária, que não pode ser deixado de lado na reflexão sobre a descontinuidade no uso da louça em Itamatatiua.

Em conversa informal com as artesãs, contaram-me que a pousada de Itamatatiua estava fechada há alguns anos e que agora a Associação estava “tomando de conta”, por uma decisão da própria comunidade. Uma das questões que deixavam as artesãs preocupadas, em face da abertura da pousada, era o investimento inicial, considerado alto para a compra de roupas de cama e banho e louça. Ouvindo a conversa, sugeri que fossem compradas somente as roupas de cama e banho porque a louça poderia ser produzida por elas mesmas. Se grande parte das encomendas que recebem trata da confecção de aparelhos de jantar para restaurantes e pousadas, por que não fazer o mesmo para a pousada de Itamatatiua?

Neste momento, um silêncio constrangedor formou-se, e Neide revelou: “A gente queria que fosse a louça branca, comprada *fora*. Assim fica tudo mais limpo, mais bonito, fica melhor. *Eles* podem achar *sujo* comer em louça de barro”. Neste momento, percebi o quanto o processo de valorização do artesanato pelas artesãs é pautado em categorias que remetem ao discurso externo ao povoado e como nas imagens que constroem sobre si e sobre o artesanato a ideia de exclusão prevalece. Com este fato, iniciei uma conversa sobre a utilização do artesanato pela comunidade, passando pela questão do gosto pessoal e pelas suas narrativas sobre a destinação de sua produção:

Raquel: Você usa em casa as coisas que faz?

Eloísa: Não... Não dizem que em casa de ferreiro usa espeto de pau? Não tem esse dizer? Não uso nadinha... Nem pra enfeitar. Pra não dizer que não tenho nada, eu tenho uma farinheira...

Eloísa: É por que assim, quando a gente fala que vai fazer um conjunto lá pra casa, aí chega outra pessoa e compra, aí todo tempo faz, faz... Faz mas vende. Mas eu

<sup>33</sup>Entrevista concedida por Neide de Jesus e Canuta Santos à autora em 17 de maio de 2013.

gosto... Eu tinha uma tigela que eu comia... Mas no tempo dos meus pais que trabalhavam em roça, eles usavam só coisa de barro, era fogareiro de barro, caldeirão de barro pra fazer arroz, era tudo... Aí tinha prato de barro, esse copo de barro, tigela de barro que a gente levava pra roça. E aí agora que ninguém quer, ninguém usa... Só usam agora coisas de louça... Tem que comprar... É por isso que as coisas tão caras. A gente sabe fazer as coisas, né? Mas vai comprar na loja...<sup>34</sup>

Este depoimento indica que o uso da cerâmica localmente é uma imagem de *outro tempo*, no próprio povoado onde é produzido. Ao falarem do *uso* dos produtos artesanais, as artesãs se remetem a um tempo passado. Hoje, o que valorizam é a louça comprada na loja e acham graça quando percebem que o comprador pretende *utilizar de fato* o produto, como no caso das bilhas, travessas, ou panelas, e não como *enfeite*, objeto de decoração. Quando uma artesã reconhece esta atribuição do artesanato, ela assume pelo menos duas dimensões de valor de seu produto: uma, que é a funcional e utilitária – o uso – e outra, referenciada em um aspecto emocional e simbólico – o decorativo, o belo.

Quando perguntei se ela considera bonito o que produz, responde que sim, mas que a prioridade do artesanato é a venda. O que se observa aqui é um deslocamento do lugar de enunciação da artesã, que nesta conversa passa da condição de produtora para a de consumidora, mas que rapidamente retoma à primeira posição, quando percebe a possibilidade de vender o seu produto que sai do seu estado de contemplação na casa da artesã rumo a seu contexto mercantil.

O fenômeno descrito também foi encontrado por outros pesquisadores, em diversos povoados produtores de artesanato em todo o Brasil. Em suas experiências no PROMOART, programa do Ministério da Cultura que visa ao fortalecimento de comunidades artesãs classificadas como tradicionais, os antropólogos Carla Belas (2008; 2011) e Ricardo Gomes de Lima (2010a; 2010b) tiveram a oportunidade de pesquisar e atuar na promoção e salvaguarda de comunidades artesãs em todo o Brasil. Belas pesquisou, em sua tese de doutorado, o processo de identificação geográfica do artesanato em capim dourado do Jalapão e, por meio de uma etnografia, analisou o direcionamento do produto artesanal ao mercado turístico, o papel dos mediadores da cadeia produtiva, os agenciamentos políticos e o papel dos designers. Lima (op.cit.) teve a oportunidade de conhecer dezenas de comunidades em todo o Brasil, como coordenador do PROMOART, e identificou diversas estratégias de atualização estética do artesanato tradicional para atender às demandas do consumidor, para se posicionar o artesanato como produto turístico ou *souvenir*.

---

<sup>34</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 27 de maio de 2013.

Outra importante referência da qual lanço mão são as pesquisas do sociólogo Paulo Keller (2011), aqui no Maranhão, em comunidades artesãs produtoras de artefatos em fibra de buriti. A chegada do turismo na região dos Lençóis Maranhenses também impulsionou a implantação do projeto Talentos do Brasil, conduzido em parceria pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário e pelo SEBRAE-MA. Keller pesquisa a relação de designers e artesãos durante o processo produtivo, para chegarem a um produto que satisfaça ao gosto do turista e à estética aceita pelo mercado.

As pesquisas acima citadas servem como referências por tratarem de situações análogas às de Itamatatua. As recorrências dos discursos da imposição do saber especializado sobre o saber local, as estratégias de adequação do artesanato para o turista também são relatados pelos pesquisadores, com quem venho mantendo contato em discussões acadêmicas sobre a produção do artesanato no Brasil.

De forma mais ampla, mas ainda assim mantendo uma estreita relação com o caso deste estudo, são importantes as reflexões e categorias analíticas trazidas por Néstor Garcia Canclini (1983) em seu livro *As culturas populares no capitalismo*. O autor mostra como no México, na década de 1970, o artesanato considerado *tradicional* sofreu uma série de intervenções em sua forma e superfície para se adequar ao novo *status* – do mercado para a boutique. Para Canclini, na contemporaneidade, o artesanato deixa de ser consumido pelo seu valor de uso, pela funcionalidade, pela utilidade que tinham originalmente para as comunidades produtoras e passam a ser consumidos como objetos de decoração, pelo seu significado simbólico. Em suas palavras,

[...] se a panela e o chapéu artesanais existem na moradia urbana, não é devido à sua utilidade mas por seu valor decorativo, não se espera deles que desempenhem um papel no espaço da prática doméstica mas sim no tempo que atribui o sentido à vida pessoal e familiar. (CANCLINI, 1983, p.107)

O que Canclini indica ter acontecido no México é observado em Itamatatua, porém em um estágio maior no deslocamento do que o autor nomeia *trânsito intercultural*. Feito para os “de fora”, raramente, na contemporaneidade, o artesanato é produzido para a comunidade produtora. A partir do contato com o outro, novas formas surgem para o que os produtores supõem e percebem de seus interlocutores, no ato do consumo. A chegada do turismo aos povoados e a saída do artesanato do âmbito das localidades implicam novas formas de se conceber políticas públicas para regular o fenômeno social descrito pelo conceito de *trânsito intercultural*.

Em Itamatatiua, onde a *louça* é ressignificada como *artesanato do quilombo*, as artesãs idealizam o gosto dos turistas e também apreendem suas preferências no ato da compra. Ajustam, estrategicamente, a forma do que produzem para agradar ao gosto do *outro*, de quem vem *de fora*. Posicionam-se simbolicamente em um patamar abaixo ao deles, já que também concebem a feitura da louça como um prolongamento do próprio corpo. Ao desqualificarem a produção cerâmica – feia e suja – fazem o mesmo a si próprias, submetendo-se aos discursos dos gestores dos projetos de “qualificação e resgate do artesanato”, lembrando a reflexão de que existe uma ligação simbólica entre o barro e os corpos das artesãs. O etnocentrismo presente nesta situação constrói-se discursivamente – um projeto de qualificação do artesanato pressupõe algo sem qualidade... A assimetria dos saberes acadêmicos e tradicionais revelam as estratégias de manutenção de controle sobre tais populações, posicionando-as no lugar do exótico. Mas esta é discussão para o quarto capítulo.

Nos itens que seguem, proponho um percurso pelos materiais da produção, por suas etapas principais e pela relação entre as mulheres e o barro. Abordo a cosmologia local com indícios da ligação da cerâmica ao território sem, contudo, relegar os discursos a determinismos universalistas. Na peculiaridade das situações do cotidiano, para além das construções que estruturam a comunidade considerada tradicional, busco as dispersões discursivas que as posicionam estrategicamente, se valendo dos discursos de manutenção do poder para participarem ativamente da cena do quilombo.

### 3.1 A origem da produção e a genealogia: aqui somos todos “de Jesus”

Pirixi: Porque aqui era só “gente escuro”, aqui não tinha branco e era só uma família, porque aqui nós tudin somos “de Jesus”. E graças a Deus. Eu acho que era uma família só porque nós tudo somos “de Jesus” aqui, é só um sobrenome, não tem outro. De primeiro era só Adriana [mãe de Duca] que era Moraes, eles são lá do Tubarão, daí desse lado. Esses são Moraes, esses não são daqui.<sup>35</sup>

Maria: Aqui é terra de Santa Tereza desde o começo do mundo. Lá em cima faz limite com as terras de Nossa Senhora do Carmo e mais ali pra baixo com as terras de Sant’Anna. Diz que a Santa foi achada no [poço do] Chora. A Santa falou que queria ficar num lugar pobre. Aí os padres vinham e tiravam ela daqui, e ela amanhecia no Chora de novo. E sempre era a mesma coisa. Até que fizeram uma igual, uma cópia e deixaram aqui. A santa mesmo tá em Roma, né? Todo mundo aqui é de Jesus, em homenagem a Santa Tereza D’Ávilla de Jesus.<sup>36</sup>

<sup>35</sup>Entrevista concedida por Maria de Lourdes de Jesus à autora em 13 de maio de 2013.

<sup>36</sup>Entrevista concedida por Maria de Jesus à autora em 06 de maio de 2013.

Todos em Itamatatiua são “de Jesus”. As narrativas de Pirixi e de Maria aludem à formação do povoado e remetem ao mito de fundação, no qual as nove famílias de escravos receberam as terras de Santa Tereza. Na condição de seus protegidos, todos tornaram-se uma só família simbólica – de Jesus.

Neide discorre sobre a produção cerâmica remetendo-se à versão do aquilombamento dos negros fugitivos, que trouxeram consigo o saber-fazer, e encontraram as condições naturais para produzir a cerâmica, por terem encontrado o material necessário:

Neide: Essa cerâmica aqui foi desde os tempos antigos.

Raquel: Você sabe dizer há quanto tempo atrás?

Neide: Ah! Há muitos anos. Com oito anos eu já fazia cerâmica”. Acho que desde quando foi fundado aqui, começaram a fazer por precisão. Contam que eram fugitivos que fugiram de Alcântara e procuravam um mato bem grande... E aí quando chegavam bem longe eles faziam as suas casinhas e iam morar. Aí por necessidade, alguém sabia fazer, e tinha o barro aqui, né? Por necessidade, porque não tinha panela nem nada. Por necessidade eles começaram a fazer as peças pra fazer a comida deles.

Se há duas versões para o mito de fundação do povoado, a do aquilombamento dos negros fugitivos e a da fundação da Fazenda Tamatatiua, isso se reflete também nas narrativas da origem da cerâmica. As duas versões da fundação do povoado misturam-se e geram narrativas diversas sobre o início e o aprendizado do trabalho com a louça. Percebo, contudo, que as versões não são excludentes, ou que uma versão prevaleça sobre a outra. Nada impede que haja uma continuidade entre elas: o quilombo paulatinamente vai se construindo naquele espaço inexplorado de Alcântara e percebendo isso, a Ordem Carmelita se instala, por meio da fazenda, para controlar o processo, trazendo para seu jugo os negros fugitivos.

Assim, sob a tutela da Ordem Carmelita, na Fazenda Tamatatiua, os escravos aprenderam diversos ofícios e o trabalho com a cerâmica era uma das atividades exercidas para o sustento da Ordem, além do cultivo da roça, da criação do gado e das atividades extrativistas. Nas palavras de Heidmar,

Heidmar: Como eu falei, os escravos da Ordem não faziam qualquer tipo de serviço como os outros escravos das fazendas [dos senhores], eles não eram sacrificados, e sim, instruídos, inclusive na cerâmica. E aí ficou um aprendizado pra eles. Foram mantendo e aperfeiçoando. E aí ficou aquele trabalho, à fogo e mão.<sup>37</sup>

A coerção sobre os escravos e sobre a formação de quilombos não é, na história oficial de Alcântara, marcada por grandes pressões ou estratégias de extrema violência, como relatado no segundo capítulo. Contudo, o controle de tais contingentes da população colonial se deu

<sup>37</sup> Entrevista concedida por Heidmar Marques à autora, em 02 de agosto de 2013.

por laços invisíveis de poder. A mão da Igreja – aparentemente benevolente – moldou os corpos escravos para o trabalho e deixou esse legado nos relatos que constituem as referências oficiais.

O saber-fazer cerâmico era transmitido como uma estratégia de submissão pelo trabalho. Adquirir o saber, por meio da submissão corporal, retirava-os do trabalho mais pesado da lavoura. Na fala do morador de Alcântara, essa imagem de um tratamento menos sacrificado dos escravos pertencentes às ordens religiosas, ajudam a construir a religiosidade manifestada pelos moradores de Itamatatiua.

Quando Pirrixi diz que são todos “de Jesus” uma estratégia discursiva é revelada em sua narrativa: o discurso religioso e o contrato simbólico com Santa Tereza que submetem os corpos descontrolados, aquilombados à ordem disciplinadora da religião. No trecho abaixo, extraído da carta precatória de inventário dos bens da Ordem Carmelita, que se extinguiu no Maranhão, em 1891, alguns anos após o falecimento do último frei carmelitano (em 1885), é possível perceber a relação trabalho-saber-poder:

A Fazenda Tamatatiua à época da dissolução da Ordem Carmelita possuía [...] 1 venda, 1 olaria com dois fornos e casa de farinha, com utensílios próprios e 1 igreja de madeira e telhas, com renda anual de 21:676\$000; 175 escravos, sendo 45 inutilizados, 60 até 3 anos e 70 de 14 a 45 anos de idade, antes insubordinados, agora trabalhadores (LIMA, 1999, p.167).

O trabalho e o ensino do ofício aos escravos insubordinados colocam-nos em uma nova posição. Na narrativa de Heidmar e na carta precatória, o saber-fazer atribui aos escravos um *status* diferente – superior – aos que não o detém. Amalgamada na história e na memória, a imagem de uma hierarquia pela aquisição do saber-fazer se faz presente nas práticas do lugar.

No depoimento de Neide, o saber-fazer parece algo mais naturalizado, ligado a uma *precisão*, à necessidade de cozinhar dos escravos fugitivos que deram origem a Itamatatiua. O saber é narrado como algo autóctone, assim como é natural a presença do barro no território. A vontade, a partir da necessidade, e a matéria-prima disponível seriam os elementos necessários para o início da produção. É preciso atentar para as armadilhas deste discurso, que encerram os atores nas narrativas cosmológicas, em que fazer cerâmica é tido como uma atividade natural. Os significados políticos e simbólicos do saber-fazer precisam ser trazidos à tona para revelar as estratégias de controle que se estabelecem no lugar.

A versão contada por Neide, da existência de negros livres em um quilombo formado nas terras que se tornariam o povoado, sem nenhuma forma coercitiva impondo um ordenamento, é muito rara de se ouvir. A presença da mãe-proprietária Santa Tereza e seu contrato

simbólico é a mão da Igreja Católica sob os corpos fugitivos. Por meio do saber, o poder se reproduz, conforme explica Foucault (1979, p.147).

A produção cerâmica era, portanto, uma entre outras formas disciplinares que a ordem utilizava para manter os escravos fugitivos, que se aquilombavam na região, sob seu jugo. Com o final das atividades carmelitanas nas terras maranhenses, os ex-cativos, sem terem um senhor definido, ficaram à sua própria sorte, estabelecendo as bases para a autogestão territorial.

Da olaria da fazenda, o saber-fazer deslocou-se para os quintais de cada unidade familiar, onde ficou guardado por mais de um século. Com a diminuição da produção de tijolos e telhas para a expansão da Ordem em Alcântara, a produção limitou-se aos itens de subsistência e à produção de potes e de outros tipos de peças para o mercado local.

Em 2005, com a construção da sede do Centro de Produção Cerâmica com o forno, fruto da organização política das mulheres em torno da Associação de Mulheres de Itamatatua, em 1999, a produção passou novamente a ser coletiva. Até então, a produção cerâmica concentrava-se nos quintais de cada família, ao lado de cada roça. Os fornos foram sendo construídos e a divisão do trabalho entre homens e mulheres estabelecendo-se. O saber-fazer cerâmico passou de geração para geração, e as meninas, de oito a dez anos, já participavam da produção.

Raquel: Eloísa, com quem que você aprendeu a fazer louça?

Eloísa: Foi mais com minha avó. Minha mãe fazia, mas não se dedicava muito. Fazia mais burrinho. Minha avó, mãe de meu pai, fazia mesmo... Fazia muita. E a tia Beata também. Antigamente a gente fazia até café nas panelinhas de barro.<sup>38</sup>

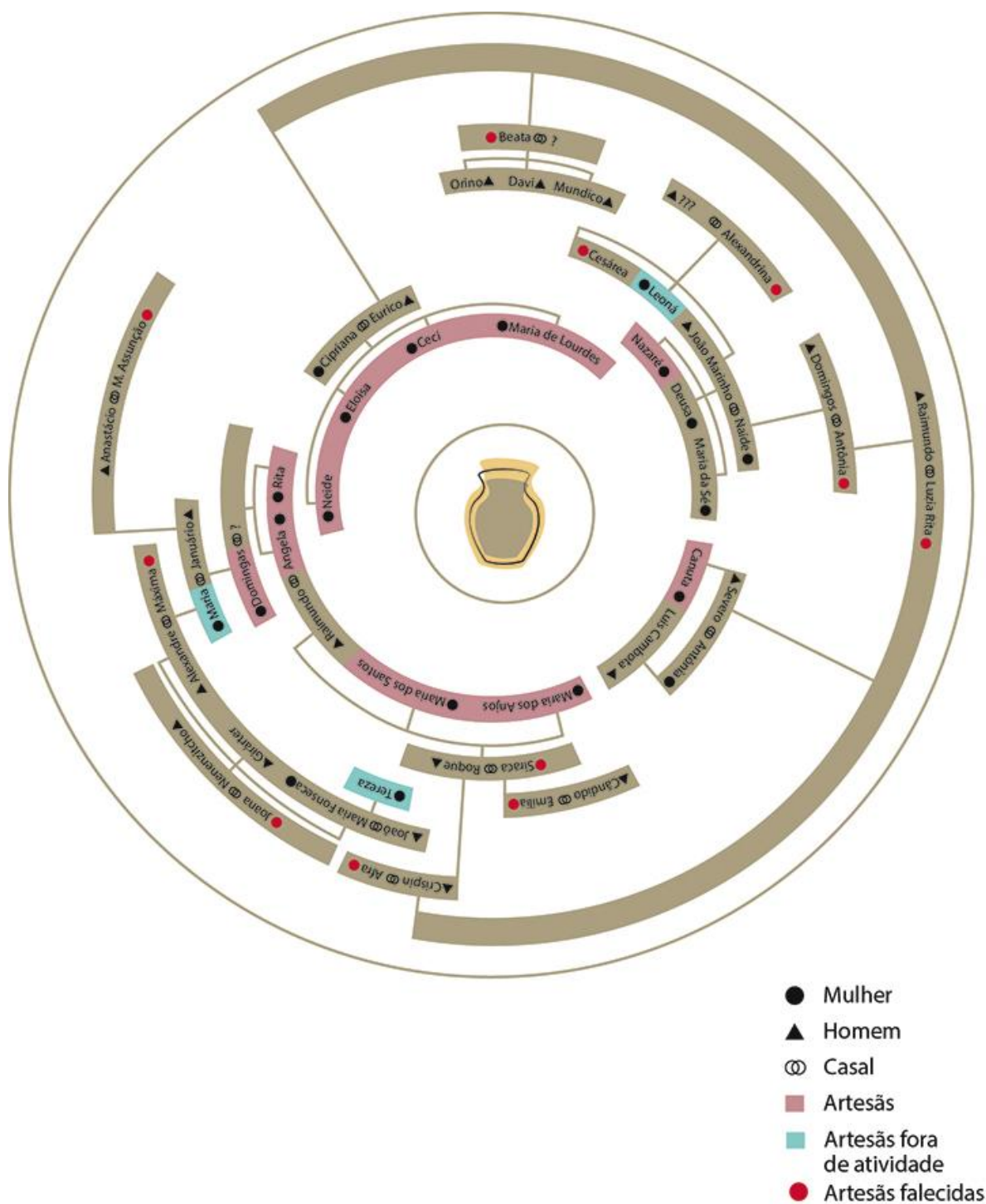
No diagrama abaixo, apresento a genealogia do atual grupo de artesãs. Além de visualizar os laços consanguíneos entre as louceiras, é possível notar o processo de transmissão dos saberes pelas famílias. Estão marcadas em rosa as artesãs atuais e em azul as artesãs inativas, que já não mais trabalham na atividade. Com o círculo vermelho estão destacadas as artesãs já falecidas, antepassadas das atuais que ensinaram o saber-fazer às filhas e netas.

Olhar os fluxos do conhecimento pelas gerações reforça a percepção do processo de enraizamento da produção. As quatro irmãs Ceci, Neide, Eloísa e Pirixi aprenderam com a tia Beata e com a avó paterna, Luzia Rita, que também era avó de Canuta; Maria de Jesus aprendeu com Máxima, sua mãe, e ainda com as avós materna e paterna; passou o conhecimento para sua filha Domingas e netas Ângela e Rita; Nazaré aprendeu com as tias Cesárea,

<sup>38</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 06 de maio de 2013.

já falecida, e Leoná, ainda viva. As irmãs Maria dos Santos e Maria dos Anjos aprenderam com a avó, Afra.

Figura 18 – Mapa genealógico das artesãs.



Fonte: Elaborado pela autora e por Raiama Portela, 2013.



### 3.2 Trabalho com o barro: de atividade familiar a serviço de mulher

Figura 19 – Pirixi e Canuta de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo pirixi\_canuta1.mp4 no pendrive em anexo).

O trabalho com a roça sempre fez parte do cotidiano da comunidade e é compartilhado entre mulheres, homens e crianças. Nos quintais das famílias, há roças de macaxeira, milho, arroz, feijão, entre outras. Há também árvores frutíferas. Os quintais fornecem o alimento do cotidiano. A produção da louça também era feita nos quintais. Era também por lá que as louceiras acessavam o campo, para tirar o barro. O quintal era o lugar onde acontecia a narrativa e a transmissão do saber-fazer.

O trabalho na roça, considerado por elas muito pesado, perdeu a sua importância com o passar do tempo. Com a idade, aposentaram-se como trabalhadoras rurais e muitas apresentam o quadro clínico de pressão alta, dificultando o trabalho da roça.

Na cena acima, as narrativas sobre a relação *louça x roça*, *trabalho x renda* ficam explícitas quando pergunto sobre qual identidade é mais acionada: trabalhadora rural ou artesã? A pergunta foi movida por um acontecimento do cotidiano, em que percebi o trânsito das artesãs pelas identidades, dependendo do ator a quem se dirigiam.

Eu havia conseguido uma encomenda de quarenta potinhos para serem “lembranças” de um evento na universidade. Intermediei o contato entre a organização do evento e as artesãs. Levei o dinheiro do pagamento, e era necessário que assinassem um recibo para prestação de contas. Pedi a Duca que o fizesse porque ela tem mais prática com a escrita, mas ela disse que Eloísa é quem deveria assinar, porque “ela que assina essas coisas”. Já havia percebido o

papel de cada uma das artesãs, e essas questões institucionais ficam a cargo de Neide e Eloísa. No recibo havia campo para nome, RG, CPF, endereço e profissão. O campo da profissão suscitou uma discussão sobre ser *trabalhadora rural* ou ser *artesã*.

Duca e Eloísa conversaram e acharam melhor colocar trabalhadora rural, porque aquilo era um documento, e oficialmente Eloísa é aposentada como trabalhadora rural. É associada ao Sindicato de Trabalhadores Rurais de Alcântara, e acompanha os processos das mais jovens, ajuda a resolver problemas burocráticos para os atestados de óbito e aposentadoria das mais velhas. Fui algumas vezes com Eloísa ao sindicato, na sede do município, quando ia resolver alguma questão. Portanto, não queria colocar *artesã* como profissão, porque existe um caráter de legalidade envolvido no preenchimento de um “documento”. Mesmo tendo prestado serviço como artesã, Eloísa preferiu identificar-se como trabalhadora rural.

Aproveitando a situação gerada pela assinatura do recibo, comecei a discutir e perguntar como se viam e como percebiam a sua atuação – como trabalhadoras rurais ou artesãs.

Na cena de Pirixi, seguida por Canuta, apesar de dominarem o saber-fazer da roça, sentem-se mais “artesãs”, no sentido de que este saber-fazer as ampara materialmente, oferecendo os recursos para proverem a si próprias e aos filhos.

Como já havia comentado, as categorias *artesã/artesanato* são muito pouco acionadas no âmbito local, mas perante a necessidade de assinatura de um documento – um artefato que materializa o contato entre Itamatatuiua e os atores de fora – elas foram trazidas à tona na conversa entre Duca e Eloísa, como forma de se autoidentificarem perante o outro. Ainda que tenham preferido manterem-se identificadas como trabalhadoras rurais, pela legalidade que a situação pedia, o contato com quem é de fora, por meio da louça, é feito pela categoria *artesã*.

Nas imagens da cena e na situação da assinatura do recibo, percebo que serem artesãs colocam-nas em uma posição mais estratégica para lidar com quem é de fora. A louça, hoje, tem muito pouco valor. Os turistas não consomem louça. Eles consomem artesanato.

O valor econômico aludido por Canuta revela o potencial gerador de renda do saber-fazer cerâmico em detrimento da comercialização dos excedentes da roça, geralmente cultivada para subsistência das família.

Quando pergunto se se consideravam mais artesãs do que trabalhadoras rurais, tenho consciência da complementaridade das atividades na vida do povoado, contudo, estava provocando uma resposta – um posicionamento – perante a minha presença e a da câmera. Em uma atitude diferente da que Eloísa tomou na situação da assinatura do recibo – o documento formal –, Canuta, enquanto trabalhava com o barro, assumiu o papel de artesã.

Na sequência da cena, ela continua modelando o alguidar com a destreza de quem já executou esta ação inúmeras vezes e que por meio deste saber-fazer sustentou a si e aos filhos. Se hoje elas ainda mantêm suas roças, é com a ajuda dos filhos ou com o pagamento de aluguel do trabalho masculino.

No Brasil, ainda está em tramitação o projeto de lei que regulamenta a profissão do artesão. Os dados do PAB – Programa do Artesanato Brasileiro, vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio, estimam que haja pelo menos oito milhões e meio de empreendedores artesanais, incluindo-se na categoria artesão todos os cidadãos que detenham a técnica de trabalho manual (BRASIL, 2012). Aí incluem-se desde as artesãs de Itamatatua aos artesãos que trabalham com reciclagem de garrafa PET, passando pelas rendeiras, pelas senhoras que trabalham com croché, pelos *hippies* que atuam nos centros urbanos, pelas pessoas que trabalham com massa de *biscuit*. Como nenhum destes atores se aposenta ou é inscrito nos programas assistenciais do governo pela categoria artesão, a atividade é de certa forma invisibilizada, o que dificulta a criação de políticas públicas para o setor, pela falta de dados específicos e pela própria dificuldade de classificar a ampla gama de atividades desenvolvidas e denominadas como artesanato.

Desta forma, a artesã convive com a identidade de trabalhadora rural, em Itamatatua. Contudo, ser artesã é sinal de *status*, assim como ser quilombola. Perante a chegada dos projetos, que divulgam, oferecem infraestrutura e dão acesso às políticas de qualificação do artesanato, ser artesã é garantia de uma maior possibilidade de ganhos materiais no povoado. Assim como trabalhar com o barro, na época colonial, distinguia os escravos daqueles que só trabalhavam na lavoura.

Os senhores de escravos ficaram no tempo passado e o controle pela repressão tornou-se obsoleto. Foucault (1979, p.148) descreve os processos contemporâneos de controle a partir da estimulação. Ao terem suas identidades de artesãs e quilombolas valorizadas e incentivadas pelas políticas públicas que chegam ao povoado, as mulheres conquistam um lugar de importância na comunidade e tornam-se a principal “atração” do povoado. O estímulo à produção do artesanato pode ser encarado como uma estratégia disciplinadora, que mantém as artesãs encerradas em sua materialidade, assim como o artesanato que produzem.

Retomando a cena de Domingas, que afirma ter aprendido com a mãe a *fazer a louça*, é importante notar que o trabalho com o barro é mesclado, na narrativa da artesã, com outras atividades do cotidiano, em que toda a família é incluída. Os filhos mais velhos ajudam os pais a proverem a alimentação para os menores. As atividades extrativistas eram principalmente de responsabilidade feminina com a participação das crianças, enquanto o contato com

o mundo exterior ao povoado eram geralmente atribuído aos homens. O trabalho considerado mais pesado, que hoje é feito em sua maioria pelos homens, com trabalho alugado, era também realizado pelas mulheres:

Nazaré: Antigamente era mais pesado, porque pisava o barro com o pé, aí ia no campo, fazia aquela camboa, e juntava a argila, junto quando tava pegando peixe. Aí trazia era no boi, mas trazia mais era na cabeça. Aí chegava assim em casa, e colocava assim no canto, e no outro dia a gente ia pisar a pé e depois ia pra modelar as peças. Aí depois de certos tempos que chegou essa maromba aí que melhorou pra gente, né? Antigamente era pesado... Pesado demais. A gente fazia fornada de 200 potes, 300 potes. A gente trabalhava na roça e fazia os potes. Eu criei meus filhos mais foi com a cerâmica. Quando meus filhos tava pequenos, eu não tinha como ir pra roça, né? Aí fazia mais era a cerâmica.

Raquel: Você é casada?

Nazaré: Fui casada, mas só casei e separei, há uns cinquenta anos... uns quarenta, que quando eu casei tava com 18, já to com 52... Então já tá com quarenta e poucos que nós separamos. Foi um casamento porco, como se diz, né? Só casar e largar, não tem valor, né? Aí quando os filhos cresceram, quando a roça tava aberta, eu ia pra roça de manhã e a tarde ia trabalhar na louça.<sup>39</sup>

Na produção da louça, até a década de 1980, os homens participavam da queima, da venda e do transporte dos potes prontos. O contato com quem é de fora era atribuição masculina. O lugar das mulheres era no quintal.

Os homens exerciam um papel de mediação. Mesmo que não fossem pais ou maridos, o contato com o mundo exterior era realizado por vizinhos, parentes e compadres. Nas palavras das artesãs é possível ter a dimensão da produção de potes e o papel masculino:

Pirixi: Fazia muito! Uma carrada de louça, só pote era 200 e pouco, 180 pote do menor, do maior era 220. Só pote, fora as miudezas. Era muita peça. Ainda dava conta de fazer tudo isso.

Raquel: Fazia e vendia?

Pirixi: Não, só fazia. Quem comprava era Cambota, era Mané Grande, era Luís... Tinha o comprador que comprava. Vendia em São Bento, Pinheiro, Santa Helena... Cambota já andou muito vendendo louça.<sup>40</sup>

Eloísa: Meu pai dizia que levavam essas peças na cabeça, não sei se é verdade... Pra São Luís e pra Alcântara. Porque o forte da renda aqui, é a cerâmica e a roça. Desde os 10, 12 anos que a gente já trabalhava. Mas era só pra vestimenta, mesmo. A gente usava era vestido de saco, e a gente era tudo mocinha, e eles não tinham cuidado pra vestir a gente. Aí a gente começou a trabalhar com a louça pra gente se vestir melhor.<sup>41</sup>

Ceci: Nesse tempo meu pai levava era no ombro, dois potes pro lado, dois pro outro, pra Raimundo-çu pra vender. Nesse tempo vendia mais era pote, e era tudo de barro:

<sup>39</sup>Entrevista concedida por Nazaré de Jesus à autora em 07 de maio de 2013.

<sup>40</sup>Entrevista concedida por Maria de Lourdes de Jesus à autora em 17 de junho de 2013.

<sup>41</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 06 de maio de 2013.

panela, fogareiro, tigela. Minha mais fazia mais era ajudar a gente. Essa tia Beata, a gente aprendeu muito. Todo mundo fazia louça no sítio.<sup>42</sup>

Ao longo do tempo, percebo que houve poucas mudanças no paradigma cosmológico, na organização do trabalho em Itamatatiua. As mulheres, ainda que tenham assumido a organização da produção e tornado-se protagonistas da constituição da Associação de Mães de Itamatatiua, permanecem submetidas à reprodução do saber-fazer que condiciona seus corpos ao outro.

Anteriormente, a funcionalidade dos artefatos produzidos era suficiente para que os produtos fossem adquiridos; hoje, o entrelaçamento simbólico entre os corpos e os artefatos é inseparável, na medida em que o interesse de quem adquire o artesanato é também sobre o modo de vida de quem o produz.

Com o passar dos anos e a descontinuidade no uso dos potes, a venda caiu drasticamente e os homens deixaram, pouco a pouco, de participar do trabalho com a louça. O comércio de outros itens foi retirando os homens da produção cerâmica. Enquanto o trabalho era lucrativo, os homens permaneceram no controle da comercialização. Com a queda das vendas, partiram para outros negócios e as mulheres continuaram a fazer o que sabiam, mesmo com o baixíssimo retorno financeiro. Hoje, em Itamatatiua, apenas um homem trabalha com o barro: possui uma olaria onde produz telhas e tijolos.

Convidei-o para participar do filme, ele concedeu-me uma entrevista, mostrou-me como faz os tijolos, com uma forma, mas não autorizou o uso de imagens. Alegou que não gosta do seu trabalho e que as pessoas do povoado não entenderiam seu depoimento, que “levariam a mal”. Disse que aprendeu o ofício com o pai, mas que não queria que os filhos aprendessem. Não considera que seu trabalho seja lucrativo, apesar de afirmar que sustenta a família – inclusive com filhos estudando em São Luís – com o dinheiro da olaria.

De forma geral, há um quadro de grande ociosidade masculina no povoado. Durante a pesquisa percebi que os jovens, além de estudarem à noite, não praticam nenhuma atividade relacionada à geração de renda no povoado. As jovens trabalham lavando roupas nos igarapés, em atividades na pousada ou na organização de atividades comunitárias. Os homens mais velhos trabalham nas roças, na casa de farinha, pescam nos igarapés, buscam água no poço, mas já no final da manhã é perceptível a sua presença nos bares, nos quais se toca *reggae* durante o dia inteiro, em todos os dias da semana. As artesãs consideram o alcoolismo como um grande problema social do povoado, assim como a disseminação do uso de drogas entre os jo-

---

<sup>42</sup>Entrevista concedida por Ceci de Jesus à autora em 07 de maio de 2013.

vens. A percepção de Maria sobre a atual participação dos homens, em relação ao passado, é bastante negativa:

Raquel: E os homens trabalhavam também com a louça?

Maria: Trabalhavam muito também. Trabalhavam. Eles cortavam lenha, ajudava a botar barro, burnir louça também, tudo eles faziam. Trabalhavam, não é como agora. Agora só querem só bola, só jogar bola, nesse tempo não, não tinha nada disso. Jogavam, mais era mais pouco. Não como agora que esses novos não querem trabalhar na roça. Os meninos novo, não querem ajudar. É preguiça! Eles só querem é festa e jogar bola... A senhora não vê aí? Desde os meninos, na quadra jogando bola. Assim é que é.<sup>43</sup>

Raquel: E toca esse *reggae* o tempo todo? Hoje é dia de segunda, né?

Ângela: Ah, toca sim. O pessoal voltou da salina [arrasto do camarão]. Aí tirou um bom dinheiro, tirou 500, tirou 1000. Daí gasta tudo com cerveja. É assim, coisa de homem. Mulher não gasta dinheiro, tem pena de gastar assim, tudo. Homem não, é só pegar dinheiro que gasta tudo à toa.<sup>44</sup>

Eloísa: Hoje já tá quase sem ter queimador. Eles cobram 30 reais pro forno menor e 40 pro forno maior. Tinha Antônio Baixinho, Leandro, Severo, Crispin. Hoje é só Joti mesmo, quase...<sup>45</sup>

Nas narrativas acima é possível perceber uma mudança no papel do homem em relação ao trabalho no povoado. De trabalhadores engajados na produção cerâmica a jovens desinteressados, essa ruptura deixou aberto o espaço para o protagonismo feminino. O único momento no qual percebi o engajamento coletivo da comunidade foi durante os preparativos do Festejo de Santa Tereza e nos dias da festa. Homens e mulheres, jovens e adultos, trabalhavam de forma contínua para realizar sua parte no contrato simbólico com a santa.

O estímulo à produção, com a presença de gestores e consultores do SEBRAE, no início da década de 1990, reinventou o valor do produto artesanal e os corpos que reproduzem o saber-fazer são novamente inseridos em regimes de controle, direcionados para o consumo, por meio do estímulo à produção, dentro dos padrões de qualidade e estética pautados por quem é de fora. A reinvenção do saber-fazer legou aos homens um papel secundário, apenas nas atividades ligadas à força física. As mulheres tornam-se protagonistas do processo e além do valor funcional, ligado ao uso dos artefatos, há um processo de extrema valorização dos seus aspectos simbólicos por quem é de fora do lugar. O artesanato do quilombo, feito ancestralmente por mulheres louceiras constituem o “pacote” comprado por turistas.

Pensar sobre as mudanças das relações de trabalho e dos papéis de homens e mulheres na produção do artesanato contemporâneo são fundamentais para se pensar porque, em Itama-

<sup>43</sup>Entrevista concedida por Maria de Jesus à autora em 06 de maio de 2013.

<sup>44</sup>Entrevista concedida por Ângela de Jesus à autora em 27 de maio de 2013.

<sup>45</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 06 de maio de 2013.

tatiua, o trabalho com a louça é visto como “serviço de mulher”. Ao remeter-me à memória das artesãs sobre o passado da produção, estou, mais uma vez, retomando o tempo como base para entender as atuais relações que se estabelecem naquele lugar. Pensar as dinâmicas espaciais – o posicionamento do homem como mediador e a mulher representada como fixa, ligada à natureza e ao território – ajudam a pensar as rupturas que ocorreram ao longo do tempo no papel masculino e feminino na produção cerâmica. Se hoje os homens tem vergonha em trabalhar com a louça, pode-se atribuir tal fato à cosmologia que estabelece o espaço interno como o do feminino, e o externo como o do masculino.

Tal dinâmica espacial que relaciona o masculino ao mutável e o feminino ao fixo pode ser encontrada nas relações cosmológicas descritas por Jean-Pierre Vernant (1990) que apresenta a expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos a partir da afinidade de função entre os deuses Héstia e Hermes. As características arquetípicas dos deuses indicam caminhos para se pensar o espaço e o papel do feminino e do masculino no caso da louça de Itamatatiua. Héstia permanece imóvel, reside na casa; “Mas Héstia não constitui apenas o centro do espaço doméstico. Fixada no solo, a lareira circular é como o umbigo que enraíza a casa na terra. Ela é símbolo e garantia de fixidez, de imutabilidade, de permanência.” (VERNANT, 1990, p.152).

Héstia é ainda associada pelos “sábios” à Mãe-natureza, residindo, imóvel, no centro do Éter. A partir deste ponto central – a casa, e por extensão, o quintal – é que as relações sociais se organizam. A louça de Itamatatiua enraíza-se neste lugar feminino que é o quintal das casas onde se localiza o forno. E o elo com a mãe-natureza encontra-se no próprio material, no barro. Como contraponto, Hermes é concebido a partir do movimento, como o viajante. “Nada há nele de fixo, estável, permanente, circunscrito, nem fechado. Ele representa, no espaço e no mundo humano, o movimento, a passagem, a mudança de estado, as transições, os contatos entre estranhos.” (op.cit., p.153).

Na medida em que as mulheres assumem, na contemporaneidade, o papel de mediadoras, sua posição simbólica na comunidade muda, e o poder econômico e político que adquirem com a organização da Associação de Mães de Itamatatiua as colocam num posicionamento antes considerado masculino. Contudo, isso não quer dizer que houve de fato uma emancipação feminina. A referência cosmológica trazida pela alusão à Vernant colabora na discussão, no sentido de que mostra uma lógica binária estabelecida. A ruptura desta ordem, com o reposicionamento das mulheres como mediadoras, reflete novas estruturas de poder, mais veladas e invisíveis.

Antes, a venda e os ganhos financeiros eram controlados pela presença dos homens – pais, maridos, vizinhos. Havia uma circulação maior de dinheiro e a louça era comprada pelo seu aspecto utilitário. Comprava-se a louça para acondicionar água e alimentos.

Hoje, as mulheres controlam os lucros com a venda do artesanato e pagam pelo trabalho masculino. São artesãs e o trabalho com o barro tornou-se mais descolado das atividades do cotidiano familiar. Produziam nos quintais de casa, junto com os filhos, e hoje os deixam em casa para irem para a sede produzir artesanato. Produzem um artefato que tem como função representar a identidade étnica e o seu próprio modo de vida. Em uma relação metonímica, o seu artesanato reproduz a elas próprias e a todo o quilombo. Trabalham para manter a tradição e para complementar a renda da aposentadoria e do Bolsa-Família. A renda da louça, ainda que pouca, é fundamental para a manutenção das famílias.

O desemprego é uma realidade entre os jovens, independente do sexo. Os homens participam de atividades para a subsistência da família ou trabalham *alugados*, recebendo em diárias. Duca analisa a realidade financeira da família:

Figura 20 – Eduarda Moraes, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo duca1.mp4 no *pendrive* em anexo).

A produção cerâmica como geradora de renda foi tema de muitas conversas informais durante a pesquisa. Nesta cena do filme, Duca narra o atual cotidiano, que difere bastante das narrativas do tempo anterior, antes do plástico e da água encanada.

A cena é construída em dois momentos – o *close* no rosto de Duca, o corte para o acabamento das peças e o retorno para o primeiro enquadramento. Mencionei na apresentação dos informantes que mantenho uma relação próxima com Duca. Chama-me a atenção, nesta



imagem, a sua dificuldade em falar sobre a condição financeira – assunto sobre o qual conversamos diversas vezes. Ela se mostra constrangida ao falar sobre a falta de emprego para o marido. Não consegue fixar o olhar em mim, desvia-o para baixo diversas vezes.

Durante a edição da cena, optei por fazer o corte para o detalhe do acabamento das peças, na altura das pernas de Duca e de Rita, que estava ao seu lado. O recurso foi utilizado para enfatizar esse constrangimento, acompanhando a direção do olhar de Duca. A iluminação da cena também colabora em mesclar-se a louça e os corpos femininos, ajudando na construção do discurso sobre a continuidade visual entre ambos.

O sorriso final, quando fala sobre as expectativas da vida e entrega-a à misericórdia divina, mostra a resignação com a situação e a valorização do que ganha com a cerâmica. Contudo, durante a apresentação do filme pela primeira vez ao grupo, em janeiro de 2014, foi ela quem comandou a discussão sobre a continuidade da produção. Apresentou medidas para que a produção não *morra* com a morte das artesãs mais velhas. Nas considerações finais desta tese retomarei as discussões deste evento.

A imagem da produção de louça como trabalho sempre existiu e a própria forma pela qual as artesãs designam a atividade é denominada *trabalho*. O trabalho, contudo, não é mais uma atividade familiar. É *serviço de mulher*!

Canuta contou-me certa vez que uma amiga “de fora” esteve em Itamatatiua visitando-a, e levou consigo o filho. Para passar o tempo, a visitante começou a fazer umas peças com elas e durante a estadia, o menino, com certa de 11 anos na época, resolveu também participar da brincadeira. Rapidamente, as artesãs e outros moradores foram alertar à mãe do menino para tirá-lo da atividade, porque era *serviço de mulher*, e *que homem não trabalha com o barro!* A situação descrita ajudou-me a compreender melhor a desistência do único homem que trabalha com o barro em Itamatatiua em participar do filme.

Atualmente, a participação masculina acontece em dois momentos: na extração do barro e na queima da cerâmica. As artesãs consideram estas duas atividades como sendo muito pesadas, principalmente as mais idosas. Costumam *alugar* homens para fazer estes serviços. O trabalho *alugado* é um trabalho remunerado em diárias. É comum também alugarem a mão-de-obra masculina para capinarem suas roças.

Durante a pesquisa preliminar de mapeamento das cadeias produtivas, em 2010, Neide explicou-me que o valor da diária do trabalho alugado varia de acordo com o preço do quilo da carne. E que a diária feminina é menor que a masculina, porque o trabalho de mulher é “sempre mais leve”, nas palavras da encarregada. Para a extração do barro, as artesãs costumam

mam pagar R\$30,00 a diária, e o mesmo valor é pago como diária para a fornada, que dura dois dias e uma noite, já que é necessário controlar a intensidade do forno durante a queima.

O processo de desvalorização da produção cerâmica inicia-se pelo própria desvalorização – legitimada – do trabalho feminino. O episódio já mencionado sobre *a louça de barro* e *a louça branca* para a pousada e a relação entre o corpo feminino e a argila ajudam a construir a imagem quilombola da desvalorização da cerâmica, que está enraizada em discursos anteriores de desvalorização da própria mulher.

Por outro lado, as mudanças sociais que aconteceram e conduziram as mulheres à liderança política do lugar, propiciaram a organização inicialmente do clube de mães que, anos depois, originou a Associação de Mulheres de Itamatatua. As conquistas como a implantação do Centro de Produção, a construção da pousada e do poço artesiano são aludidas pelas artesãs como uma conquista das mulheres que hoje ocupam os dois polos de complementaridade do espaço: o central, ligado ao material com que trabalham – o barro – que por sua vez materializa as forças da natureza, representando o saber-fazer da louça; e o outro espaço, o da mediação com os “outros”, com “os de fora”, os pesquisadores, gestores e turistas. Esse contato, por sua vez, posiciona-as no tempo do presente, o da produção do artesanato do quilombo.

Neste cenário mais recente, construído nas últimas quatro décadas, a louça constitui-se em artesanato, pelo processo de mudança na utilização da cerâmica. De cerâmica utilitária a elemento decorativo – *enfeite* – os artefatos recebem significados múltiplos pelos diversos atores de sua cadeia produtiva. A presença da instância do consumo sempre existiu, porém o que mudou foram os objetivos do consumo.

O distanciamento dos homens da produção, a diversificação do uso e a presença dos novos interlocutores de fora, interessados na territorialidade de Itamatatua e nas suas práticas culturais, propiciaram a transformação do papel feminino. De fazedoras de louça a artesãs, a nova identidade fora construída pelas contingências sociais que foram apresentadas. Novos atores entram em cena e antigos papéis perdem o seu lugar – reorganizam-se as estratégias de controle e exercício de poder. O quilombo acolhe e ressematiza os antigos e novos atores, produzindo e reproduzindo suas imagens relacionadas às mudanças e às permanências.

### 3.3 As antigas artesãs: produção e consumo antes do plástico

Figura 21 – Maria de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo maria1.mp4 no *pendrive* em anexo).

Maria de Jesus, também conhecida como Maria de Januário, em alusão ao nome do marido, narra o tempo do passado, quando a produção de louça era intensa e envolvia homens e mulheres do povoado. A cena mostra Maria, de 85 anos, em sua casa, feita de taipa, com seu instrumento de trabalho nas mãos, a cuipeua, que, na gesticulação da louceira, surge algumas vezes no quadro.

Este caco de cuiá é utilizado para raspar as peças de barro, durante o processo de acabamento. O artefato é simbólico na imagem, pois traz à cena as duas instâncias do saber-fazer, à qual já me referi anteriormente: a experiência de vida e a manualidade. A narrativa da mulher, suas memórias e vivências na produção da cerâmica são somadas à capacidade apreendida através da oralidade e da observação, ainda no tempo em que a louça era produzida nos quintais das casas.

A cena é a primeira do documentário e começa com a imagem do forno à lenha, com fogo alto, representando o processo de transformação da cerâmica. A cena muda para a artesã, mas a continuidade da imagem – e do processo produtivo – é construída visualmente pela imagem da mulher, com uma roupa na cor laranja. Maria havia se arrumado para dar a entrevista. Penteou-se e trocou a roupa para “ficar bem no filme”. Ela está sentada no sofá de sua casa, cujas paredes são de taipa. O prolongamento visual fogo-vestido-pele-taipa ajudam a

construir a narrativa que gera as imagens da relação entre mulheres e barro, cultura e natureza.

Maria narra as lembranças do tempo em que circulava mais dinheiro do que hoje em dia, mesmo com o recebimento de aposentadorias e do Bolsa-Família<sup>46</sup>. Todas as artesãs mais velhas são aposentadas como trabalhadoras rurais e integram o sindicato da classe. Duca, de 29 anos e quatro filhos, é a única artesã que recebe o Bolsa-Família. Por serem aposentadas, em sua maioria e com o dinheiro obtido com a produção cerâmica, as artesãs têm um padrão de vida melhor do que o de outros moradores, tendo também importantes posições decisórias na comunidade.

Este assunto trazido à tona pela louceira, comparando a situação financeira de antes da “chegada do plástico” e nos dias atuais é recorrente entre todas as artesãs. Naquele tempo, considerado de fartura e abundância, era possível criar os filhos com o dinheiro da louça. Começaram a trabalhar na produção para ajudar as mães, tias e avós, todas louceiras. As falas de Neide e Eloísa complementam o discurso de Maria:

Neide: Cada qual tinha a sua roça, nesse tempo era cada qual produzia em sua casa.  
 Raquel: E queimava tudo junto ou cada qual tinha o seu forno?  
 Neide: Não, cada qual tinha sua fornada. Parece que tinha três ou quatro fornos.  
 Eloísa: Bem ali tinha um, um forno, que é o que eu mais me entendo, tinha o de Maria, tinha o de Simião, tinha uns três ou mais.  
 Neide: Tinha o de papai...  
 Eloísa: Tinha o de Leoná, né?  
 Neide: Era muita cerâmica.  
 Eloísa: Porque esse tempo não tinha balde, aí usavam muito pote.<sup>47</sup>

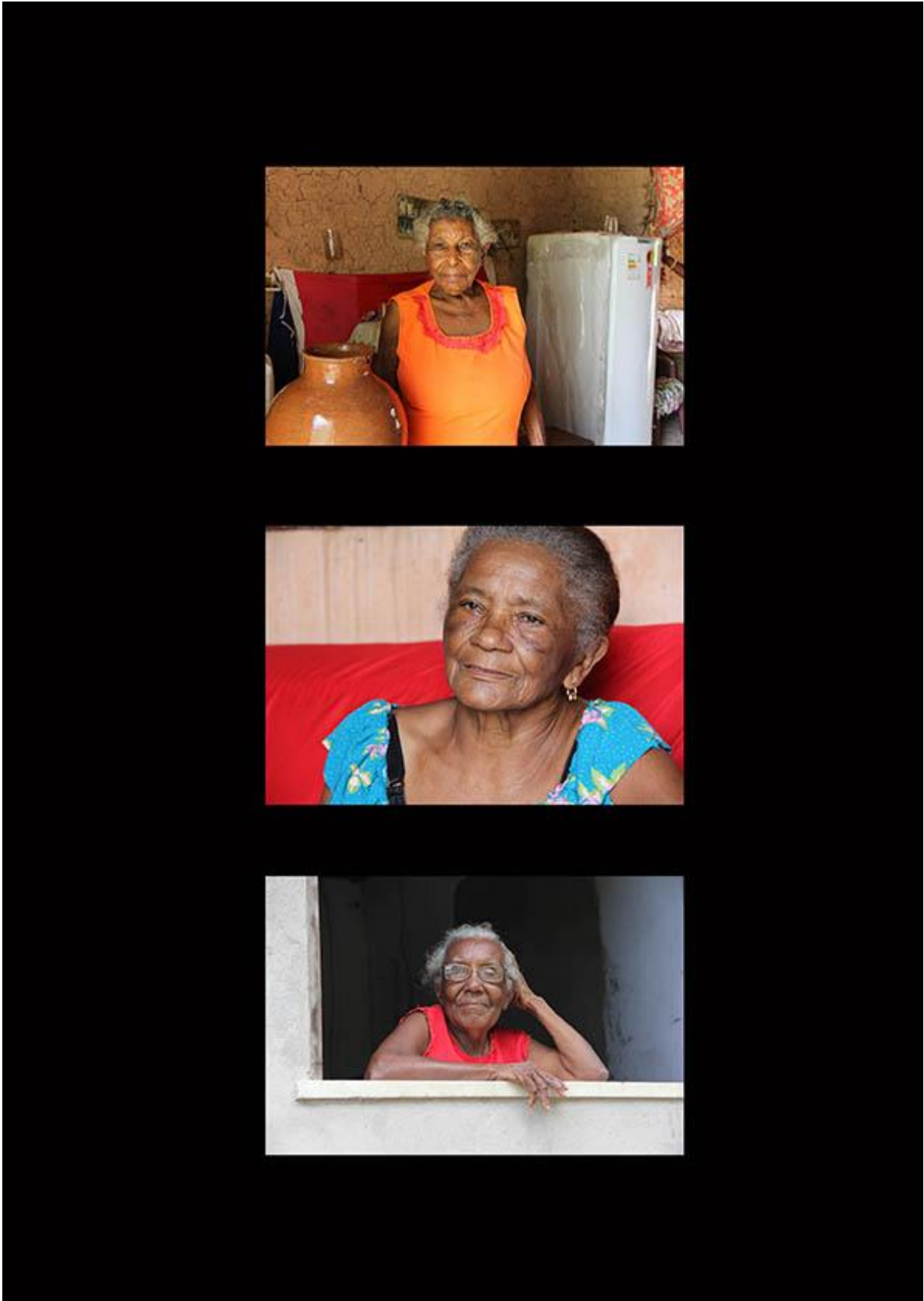
A prancha cinco trouxe para a conversa a imagem das três artesãs mais antigas do povoado. Maria, Tereza e Leoná. São chamadas de *tia*, carinhosamente, pelas atuais artesãs, e a maioria aprendeu a *mexer com o barro* com elas.

---

<sup>46</sup> Programa de transferência direta de renda para brasileiros em situação de extrema pobreza, implantado no Governo de Luís Inácio Lula da Silva, em 2004. Os valores estabelecidos variam de acordo com alguns fatores, como a quantidade de filhos por família, a renda mensal familiar, etc. Em Itamatatuiá, segundo a agente da secretaria de saúde responsável pelo povoado, em depoimento verbal, declarou que todas as famílias com crianças, cerca de 95%, recebem o benefício.

<sup>47</sup>Entrevista concedida por Eloísa e Neide de Jesus à autora em 13 de maio de 2013.

Figura 22 – Prancha temática cinco: Antigas artesãs.



Fonte: A autora, 2013.

Quando apresentei esta prancha, rapidamente a imagem das mais idosas remeteu ao tempo em que o pote era o principal produto do comércio local.

Neide: Ah, essa aqui é tia Teresa, Tia Maria, Leoná. Essas já trabalharam muito, em argila também, todas três, trabalharam com o barro. Dona Maria até hoje ainda trabalha. Essa aqui fazia bem cerâmica, Leoná. Muito importante, nesse tempo, vige, tinha uma saída enorme, quando elas faziam. Muito diferente de hoje. Nesse tempo não tinha balde, não tinha poço, não tinha nada, era só rio. Pegava do rio, é. Era todo mundo, era São Bento, era Alcântara, era Pinheiro, Bequimão, tudo vinham comprar aqui. Pra poder encher de água, os pote.<sup>48</sup>

Eloísa: Ah, essas aqui já trabalharam muito, muito com cerâmica, com artesanato muito. Essa aqui [Teresa], também trabalhou, com artesanato, mas essa senhora aqui e esta trabalharam muito aqui. Era fornada, tirava fornada, botava. Fornava, tirava, botava. Criaram os filho delas só com artesanato de cerâmica.<sup>49</sup>

Nas palavras de Neide e de Eloísa sobre as imagens, a ênfase foi na quantidade das peças produzidas, a grande demanda do mercado local pela cerâmica. Neste depoimento de Eloísa, ocorreu a única vez em toda a pesquisa que ela denomina o seu fazer de *artesanato*. No próximo item terei oportunidade de aprofundar a discussão sobre as denominações atribuídas ao trabalho que realizam. Neide e Eloísa contam que a geração delas e a anterior (a das artesãs da prancha 5) trabalhavam para sustentar os filhos, e a principal motivação era a compra de roupas, tecidos e mobília para casa.

Numa conversa, Neide e Eloísa contaram que na casa de seu pai [que também era pai de Ceci e Pirixi] nunca faltou comida e que começaram a trabalhar com os potes para comprar tecido, para fazerem roupas. Contam que, quando eram meninas, usavam roupa de saco de algodão, que eram embalagens de arroz e de farinha. “A gente usava saco como roupa, com uma cordinha amarrada na cintura. Aí fomos ficando mocinha, com dez, doze anos, e queria se vestir melhorzinha, comprar chinela...” narra Eloísa.

Maria: Era desde criança a gente começava a trabalha, fazer os potinho, alguidarinho, tigela pra comprar aquele vestido, aqueles pano de riscado pra gente vestir. As minhas filhas, as mais velhas, ainda vestiram vestido de saco, que mandava comprar no São Bento, saco daqueles, saco de açúcar, agora eles não usam mais. Aí eu fazia essa louça, aí era inverno e verão, botando barro na cabeça... Aí fazia serão de noite pra raspar, polir, aí enfornava, tinha muito forno dantes, agora não tem, ninguém trabalha mais, nem em roça nem em louça, nada.<sup>50</sup>

Maria dos Santos: Tinha que ir fazendo pra gente vender, pra gente comprar o que a gente tinha “precisão”, comprar roupinha, comprar um chinelinho, coisinha pra gente usar. Aí ela [a avó] começou a me ensinar, começou a me ensinar e eu nada de aprender. Ela disse “eu vou te dá-lhe” e eu nada de aprender. Aí desde esse dia tam-

<sup>48</sup>Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora em 08 de agosto de 2013.

<sup>49</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 09 de agosto de 2013.

<sup>50</sup>Entrevista concedida por Maria de Jesus à autora em 18 de junho de 2013.

bém eu aprendi logo, não teve jeito, eu tive mesmo foi que aprender. E já fiz muito... Criei meus filhos todo tempo de cerâmica. Só com a cerâmica.<sup>51</sup>

Maria conta que já não frequenta o Centro de Produção Cerâmica, mas que ainda faz “umas pecinhas” no quintal de casa. Naquele tempo, dantes, como ela diz, faziam peças em grandes quantidades, que eram comercializadas em toda a região da baixada maranhense. A artesã considera que as pessoas vinham de longe comprar os potes, para acondicionar água. Contou-me sobre o uso de alguidares no festejo de Santa Tereza, para acondicionar doces e comidas da festa.

Maria: Nós fizemos já muita louça... Era muito forno, tinha forno pra tudo que era lado, forno de Zé Luís, forno do pucinho, forno aqui pra cima, lá pra baixo. No tempo de Santa Tereza, tinha era que pedir forno com tempo, senão não enformava. Era fornada em cima de fornada. Já ganhei muito dinheiro com louça, já comprei boi, porco, de tudo. Vinha gente de muito longe pra comprar. Quando desenformava, não dava nem pra esperar, tinha que tirar os potes com um pau, porque não dava pra chegar na boca do forno, de tão quente! Quando a gente tirava uma fornada, era voltar pra casa com muito dinheiro.<sup>52</sup>

Como a água não era encanada, havia a necessidade do armazenamento da água retirada de poços nos grandes *potes* de cerâmica que eram produzidos em Itamatatuiua, secularmente. Hoje, Maria tem geladeira em casa e diz que não precisa mais de pote. Perguntei se ela não tinha nenhum pote em casa, e ela mandou uma bisneta buscar o único que ainda era utilizado pela família, para jogar água na sintina. Na sua imagem, na prancha 5, Maria posa com o pote, e ao fundo está a geladeira, ainda protegida pelo plástico. O eletrodoméstico é símbolo de uma vida menos atribulada. Há cerca de dez anos a energia elétrica chegou em Itamatatuiua, e a comodidade da água gelada ainda é novidade no lugar. O mesmo acontece com a água encanada. Os moradores ainda mantêm o hábito de buscar água no Poço do Chora. Não consideram a água encanada boa para ser bebida e valorizam a água do poço por ser protegida pelos *encantados* e por ser um hábito do tempo dos escravos, o que é muito valorizado no povoado.

O tempo dos escravos e o tempo do quilombo são separados cronologicamente, mas eles se confundem no imaginário, nos discursos e nas práticas de Itamatatuiua. Pensar o passado implica a construção de uma imagem de abundância e muito trabalho: a imagem da cerâmica funciona como mola propulsora da economia local. A dimensão da cerâmica como trabalho, envolvendo a todos do povoado, evidencia a importância comunitária do saber-fazer cerâmico que, do tempo dos carmelitas até hoje, constitui-se como *zona de contato* entre o

<sup>51</sup>Entrevista concedida por Maria dos Santos à autora em 19 de junho de 2013.

<sup>52</sup>Entrevista concedida por Maria de Jesus à autora em 18 de junho de 2013.

povoado e quem é de fora. O diálogo entre atores temporalmente distantes, como entre as atuais artesãs e seus antepassados, os produtores e consumidores dos potes de antigamente e das bonecas da atualidade existe em função deste artefato. A visão de Maria, a artesã mais antiga do povoado, é que este saber-fazer irá acabar em breve, em função da diminuição da necessidade e também do tipo das peças:

Maria: A gente fazia mais era alguidar, pote, frigideira, panela... Coisa de usar mesmo. Hoje nem usa mais... Agora são mais chegada pras miudezas, xícara, cofre, potinho... Quando esse resto aí morrer, vai acabar a louça aqui no sítio.<sup>53</sup>

### 3.4 Saber-fazer: aprendizado, corpo e matéria

Figura 23 – Eloísa de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo *eloísa\_processo produtivo.mp4* no pendrive em anexo).

A sequência, na qual dialogo com Eloísa, são narradas as etapas do processo produtivo da cerâmica. A cena é dividida em três etapas. Na primeira delas, pergunto o que diferencia a cerâmica de Itamatatua de outras do Maranhão. A resposta, dada por Eloísa, já havia sido dada pela construção da visualidade das imagens.

O trabalho de acabamento mostra primeiro, em uma cena aberta, Eloísa e Pirixi trabalhando, depois vai para um *close* nas mãos de Pirixi lixando uma boneca, a continuidade entre o barro e o corpo das artesãs: “é negrinha que nem nós!”, Eloísa responde. A frase, dita com um sorriso de Eloísa, remete à qualidade do material que as mulheres tiram do campo do seu território. A própria forma de denominar o seu trabalho – o trabalho com o barro, o fazer a

<sup>53</sup>Entrevista concedida por Maria de Jesus à autora em 18 de junho de 2013.



louça – refletem essa relação com os materiais e está ligada à produção e não ao consumo do artefato.

O documento publicado pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário, denominado *Base conceitual do artesanato brasileiro* (BRASIL, 2012), é um termo de referência para o PAB (Programa do Artesanato Brasileiro). Nele há definições de denominações, materiais e atividades realizadas e reconhecidas como artesanato, trabalho manual e arte popular. O documento tem como objetivo regular e classificar a atuação dos artesãos e artistas populares, criando diferenciação entre os atores e as atividades desenvolvidas. Por cerâmica, a base conceitual define “o processo de queima da matéria-prima. Compreende todos os materiais inorgânicos, não metálicos, obtidos, geralmente, após tratamento térmico em temperaturas elevadas.” (BRASIL, 2012, p. 37).

A cerâmica, portanto, é o resultado da queima, o produto final de todo o processo apresentado na cena. A relação de similaridade e prolongamento do corpo, estabelecida por Eloísa, e reforçada visualmente em diversas cenas do filme, está, na verdade, com o barro, a matéria-prima antes do cozimento. O produto vendido e consumido pelos turistas não possui mais a mesma cor que o artefato cru. Ele se torna avermelhado. Porém a imagem que, no imaginário das artesãs as liga à louça, é a do material, e não a do produto. Na pergunta que faço, sobre a diferença da cerâmica de Itamatatuiua e a de outros lugares, e a resposta é que é negra, como elas, enfatiza ainda mais esta percepção. A cerâmica para elas, assim como o barro, representa o material e não o resultado da queima, como é descrito pelo documento oficial que regula a produção do artesanato no Brasil.

O processo de mútua constituição de mulheres e louça envolve além da similitude entre a qualidade visual do barro e a qualidade das mulheres – a cor escura –, o processo de corporalidade que subjaz ao aprendizado do saber-fazer. Amassar o barro, caminhar até o campo e equilibrar o cofo na cabeça são parte de um aprendizado corporal da técnica de trabalhar com o barro. Como analisado nos itens anteriores, o aprendizado da técnica e a vivência que propicia o saber são partes que compõem o conjunto de estratégias disciplinadoras empreendidas desde os tempos dos carmelitas até os dias atuais. A história linear, contada para justificar a existência secular da produção no território, a aparente mudança no papel feminino e o contemporâneo interesse em revitalizar o saber-fazer em Itamatatuiua são formas de manter o controle social em situações que ainda reproduzem o sistema colonial de dominação.

A proposta de analisar a cadeia produtiva a partir da produção e não consumo visa a dar voz a estas mulheres, para que tenham a oportunidade de narrar sua própria história. Como resposta ao processo de objetificação ao qual vêm sendo submetidas, as mulheres ceramis-

tas provocam reinvenções, reapropriações dos discursos dominantes da história oficial, que insiste em colocá-las em um lugar de exibição, como resquícios de um tempo que já passou. A abordagem escolhida para se pensar a produção da louça em Itamatatuiua justifica-se por valorizar o discurso nativo, das próprias mulheres.

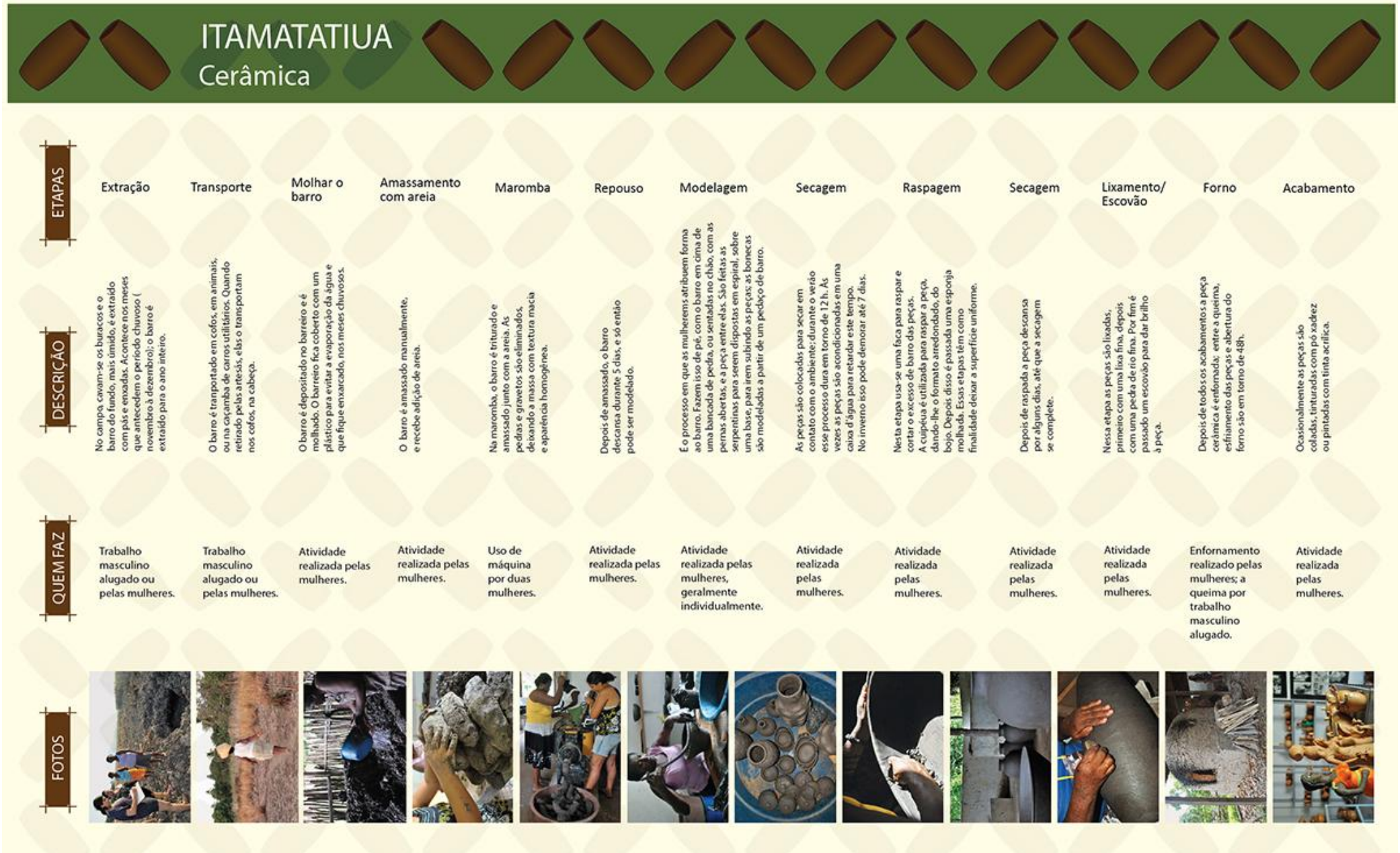
Ainda que os atores externos façam parte do que se denomina por *cadeia produtiva* através do consumo, a sua presença e suas imagens sobre o quilombo, pela abordagem aqui proposta, se concentram sobre o artesanato, em sua materialidade, o que levam para casa como *souvenir*. Mas o que está por trás do interesse dos *outros* na percepção das artesãs? Entender as relações destas mulheres com a natureza e com a territorialidade corrobora na percepção de como se constituem as *imagens quilombolas*.

A análise que proponho convida a um passeio pelo longo caminho da produção da louça. À minha narrativa em *off*, coberta pelo movimento do amassar do barro, em que sua textura vai se modificando em contato com as mãos humanas, segue-se o caminhar na direção do campo, mostrando a vegetação, as cores do chão, da mulher e do cofo, todas em tons terrosos, representa o longo percurso até se chegar ao produto finalizado.

As estações do ano e a mudança do clima, a profundidade dos buracos feitos para se extrair o barro, as fases da lua, o ciclo menstrual feminino, o Festejo de Santa Tereza, as demandas do mercado, tudo isso faz parte do processo que dá origem à louça. Pensar apenas na materialidade do objeto implica isolar o artefato de todos estes elementos que a constituem e posicioná-lo na estante da loja. Aliená-lo de sua matéria e de suas qualidades implica relegá-lo à estaticidade, encerrando o *saber-fazer* na denominação *artesanato*.

Nos subitens a seguir, percorrerei as etapas produtivas da louça respeitando a sua ordem. Contudo, em cada uma abordarei aspectos cosmológicos e históricos, aludindo às narrativas visuais e aos depoimentos dos informantes, para mapear as imagens quilombolas que decorrem destas relações, conforme já foi realizado no capítulo anterior. Toda a narração do processo é feita por Eloísa e as imagens que “cobrem” a sua fala mostram como se faz aquele saber. A imagem dos corpos e da matéria contam como se constitui o trabalho com o barro. Minha opção foi colocar imagens de diversas artesãs, já que não há divisão do trabalho nas etapas da produção, que envolvem as mulheres. Todas executam as atividades de extração, limpeza, amassamento, modelagem, acabamento, queima e venda. A única exceção é Neide, em relação ao pote grande. Apenas ela detém a habilidade para executar o processo de modelagem deste pote. Canuta, Maria dos Santos e Pirixi sabem fazer potes, mas em tamanhos menores. Na figura 24, apresento um resumo das etapas da produção da cerâmica, utilizando as categorias nativas para nomeá-las.

Figura 24 – Resumo das etapas da produção da cerâmica.



### 3.4.1 Sazonalidade, produção e trabalho

Neste item, proponho a observação do aspecto climático na produção da cerâmica em Itamatatua. A região na qual se localiza o povoado é regida pelo clima amazônico, com duas estações bem definidas: o período de estiagem e o período chuvoso. São denominados localmente por *verão* e *inverno*. A temperatura é sempre alta, entre 30 e 38 graus, com pequenas quedas durante o período chuvoso, podendo chegar nas madrugadas à temperatura média de 22 ou 23 graus.

A grande variação de umidade tem grande impacto no cotidiano do povoado e é decisiva para a produção da cerâmica. No período do verão é possível fazer as peças com maior rapidez, já que as peças secam mais rapidamente e assim é possível iniciar o processo de acabamento das peças em um ou dois dias. No inverso, as peças maiores precisam até de dez dias de secagem para estarem no ponto certo para receberem o acabamento.

Observar-se-á, em cada item deste capítulo, o entrelaçamento entre tempo, material, ambiente e relações estabelecidas entre os atores da cadeia produtiva. O tempo de produção da louça é inerentemente ligado às estações do ano. A retirada da matéria-prima também obedece ao calendário climático, que proporciona o acesso ao campo durante o período do verão.

No período do inverno é possível notar a expansão do território de Itamatatua. Com a cheia dos igarapés, o acesso ao mar se restabelece e é o momento de pescar, de levar mercadorias para a venda em outros povoados por via fluvial. Neide rememora o tempo passado quando os igarapé não haviam ainda sido assoreados, e este fluxo de navegação era constante. Era por esta via que a grande produção de potes do passado era escoada para toda a região denominada Baixada Maranhense. Os quintais, por meio dos igarapés, eram o lugar de ligação da casa com o mercado, mas hoje em dia precisam ir até o campo, no portinho, para pegarem suas canoas e saírem para pescar ou levar os produtos para o comércio com outros povoados.

A primeira etapa da produção da louça consiste em retirar o barro do campo. A extração da matéria-prima é atualmente realizada apenas durante o *verão*, quando as chuvas cessam e o campo seca, tornando possível o acesso das artesãs. Em dezembro, como descreve Eloísa, o barro é retirado para o ano todo e colocado no barreiro que elas possuem no galpão. Ele mede aproximadamente 2,5x4,0x0,60m, num total de 6m<sup>3</sup>. Na época chuvosa, que vai de janeiro a julho, o campo torna-se alagado e a argila torna-se imprópria – muito suja – para ser trabalhada.

No tempo da grande produção de potes, a extração do barro era feita o ano todo. Maria conta que a demanda era enorme e o barro armazenado não era suficiente para o fluxo da produção. “Não dava conta de tanto barro. A gente vinha com o cofô pingando na cabeça, colocava o barro pra secar. Era muito pote, não tinha barro que durasse até o verão”, diz a artesã. Hoje o fluxo produtivo não é tão intenso mas, muitas vezes, o barro não dura até dezembro do ano seguinte e, no início do verão, em agosto ou setembro, é necessário repor o estoque do barreiro do galpão. A partir de agosto inicia-se a estiagem e novamente o campo fica acessível para a retirada do barro.

O lugar específico onde há o *barro bom* para ser trabalhado passa a ser denominado *barreiro*. Na cena, Neide está dentro do buraco, cavando-o com uma espátula e retira o barro solto com a mão, colocando-o dentro de um cofô. Esse trabalho de cavar uma camboa, com cerca de 0,80m a 1,20m garante o acesso a um barro mais limpo. As artesãs descartam o barro da superfície e preferem o barro mais profundo. Alegam que além de ser mais úmido é livre de excrementos de animais, gravetos e pedras que podem acarretar rachaduras quando as peças vão para o forno. No depoimento de Neide, pode-se perceber o processo de escolha do barro bom:

Neide: É por causa que a terra de cima é lama, é aquela tabatinga que a gente põe, aí não levanta a peça. Aí tira a primeira camada, a segunda... não presta. Aí já na terceira é que é argila. E nem todas as argilas presta. Quando a gente fazia isso e ficava numa argila boa aí era bom, mas quando não prestava, tinha que fazer outra camboa e tinha que secar e abrir outro barreiro.

Raquel: Vocês sabem onde, mais ou menos, é barreiro bom e onde é barreiro ruim?

Neide: Não. Assim, a gente secava e ia ver se prestava ou não prestava. Se prestava a gente tirava. Se não prestava, a gente ia ver outro barreiro pra poder tirar.<sup>54</sup>

Elas relatam que uma produção bem sucedida, na qual as peças saem do forno sem trincar, é fruto de um bom trabalho de limpeza, *amassamento* e mistura de areia ao barro, para se chegar à consistência ótima para a modelagem.

Cavar o buraco é uma destas etapas. O barro é melhor em um estado intermediário de umidade. “Nem muito mole, nem ressecado”, diz Eloísa. Para realizar este trabalho, hoje em dia, elas alugam o trabalho masculino, por considerarem o trabalho muito pesado, e porque já sentem o cansaço da idade mais avançada. Para encher o barreiro, gastam em torno de R\$180,00 anuais. Mas quando precisam repor a matéria-prima antes do prazo, elas próprias vão até o campo, cavam e enchem os cofos, levando-os na cabeça, como na cena de Eloísa, caminhando pelo campo.

<sup>54</sup>Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora em 13 de maio de 2013.

Figura 25 – Ensaio fotográfico *Campo e barreiro*.



Fonte: A autora, 2011.

As três imagens anteriores mostram o momento em que, pela primeira vez, eu e a equipe do projeto fomos levados ao campo. Esta visita ocorreu em novembro de 2010, quando fazíamos um levantamento preliminar da cadeia produtiva da cerâmica. Era, portanto, verão e pela coloração da terra misturando-se à da vegetação rasteira, pode-se observar os impactos da estiagem no ressecamento do solo e da vegetação. Nas cenas estão Eloísa, Neide e quatro alunos.

Destas imagens, pode-se perceber a profundidade do barreiro – o buraco propriamente dito – e a coloração esperada do barro limpo, aquele mais escuro e úmido do fundo do buraco. Perguntei, em outra ocasião, porque não faziam um buraco grande onde encontravam o *barro limpo*, mas uma série de pequenos buracos, um próximo ao outro. Elas explicaram que é para manter a umidade.

Aquele barreiro é utilizado diversas vezes durante o verão. Com a nova estação chuvosa, o barreiro é novamente inundado, e outros buracos são cavados no verão subsequente. Essa aparente renovação do barro é presente no imaginário das artesãs.

Elas afirmam que o barro nunca irá acabar porque ele é recriado durante as chuvas. O recurso natural é pensado como inesgotável e renovável e a preocupação ambiental não é um tema recorrente nas conversas sobre a produção da louça. De forma oposta, tratam a questão da extração da madeira para a queima. Já encontram dificuldade em coletar madeira suficiente para uma fornada nas proximidades do galpão e precisam se afastar do sítio para conseguir madeira em quantidade suficiente e qualidade satisfatória para alimentar o forno.

#### 3.4.2 Seres encantados e interdições à feitura da louça

Nas narrativas sobre a retirada do barro, surgem no imaginário das artesãs os seres encantados que ordenam a relação entre humanos e natureza. O campo é palco de aparições de sapos, cobras e lá também há uma colina considerada encantada. Não é aconselhável às pessoas de fora chegarem perto destes lugares. Foi depois de alguns meses pedindo para ir até o Poço do Chora que me foi concedida a oportunidade de conhecê-lo. Percebia que sempre colocavam algum empecilho, mas com o tempo e a insistência, acabaram cedendo. O lugar, considerado encantado, é a única fonte de água potável natural do povoado e é tratado com muito respeito pelos moradores porque, além de ser *encantado*, é considerado uma herança dos escravos, seus antepassados.

Para contextualizar a importância do poço no imaginário local, relato um fato ocorrido comigo, nas primeiras vezes em que me hospedei na casa de Eloísa. Pedi água e ela se dirigiu à moringa que estava sobre a mesa. Mas antes de pegá-la, voltou-se para a geladeira, e serviu-me a água da garrafa pet. Perguntei por que tinha mudado de ideia, e ela me respondeu que a água da moringa era do Poço do Chora, onde mora uma sapa. E disse um ditado local: “Quem bebe água do Chora, não vai embora!”. Perguntei se ela queria que eu fosse embora, e respondeu rindo que não, mas que ela não podia me dar “aquele beber” sem que eu soubesse do ditado. Ela precisava contar-me o “risco” que eu corria...

Neste exemplo, observo como o pesquisador constrói-se também neste processo e a abordagem do problema antropológico torna-se ainda mais complexa. Ao receber permissões para ir a certos lugares, ou conversar com determinadas pessoas, principalmente as mais idosas, eu percebia que estava me posicionando de forma mais engajada como ator naquele cenário. Durante os últimos cinco anos, participei ativamente da construção e da comunicação das imagens quilombolas que busco aqui mapear.

As mulheres contaram-me também sobre a presença de uma cobra no Poço do Chora. O animal vive no fundo do poço e se alguém chega até o local e a serpente não gostar da pessoa, ou se a pessoa chegar sem pedir permissão para pegar a água, ela vem à tona, turvando a água, para impedir que o intruso leve a água potável. Também é relatado que antes das seis da manhã e depois das dezoito horas o acesso ao Poço é impedido por uma sapa dourada que vive nas imediações. Inúmeros seres encantados surgem nos relatos de Duca, Rita e Eloísa:

Eloísa: As mães d’água apareciam era muito, mas era quando não tinha energia... Passavam assim pelas janelas e assubiavam: fiiiiiiiiiiiiiii (risos) Antes era tudo escuro, depois que botaram energia, elas não vieram mais. As mulher botavam tracoré, que é um cipó, nas portas, pra elas não encostarem, aí quando era 11 pra 12 horas, e elas faziam, fiiiiiiiiiiiiiii, fiiiiiiiiiiiiiii... (risos)

Duca: Elas matam, né Eloísa? As crianças... Levavam...

Eloísa: As crianças ficavam com tanta febre...

Duca: Um dia, quando eu tive meu primeiro filho, eu morava na casa da minha sogra, que fica lá pro lado do Chora, bem na passagem delas. Uma vez o menino tava chorando, e elas bateram na janela. Era ela. Aí, se elas pegarem o choro da criança, e se elas levarem o choro da criança. Aí a criança morre. Aí a gente tem medo... Levam pro fundo do poço.

Eloísa: Mas elas não vieram mais... Depois que veio a energia, elas não vieram mais. Elas devem ter ido pra outros lados. E lá no Chora, alí tinha um pretinho, perto do meio dia, tinham várias pessoas que viam ele andando de cabeça pra baixo. Era Currupira. E a sapa, ainda existe? Tia Maria te falou da sapa?

Duca: Eu acho que o pessoal de lá não gosta de mim. Toda vez que eu vou lá eu vejo cobra. É muito difícil assim pra eu não ver. Assim, pelo caminho, ou entre aquelas pedras, não tem? Uma vez eu puxei o pote, e apoiei na pedra, e tinha uma com a cabeça erguidinha pro meu lado. Aí eu não me mexi. Nunca mais fui lá, tem pra mais de três anos que eu não vou no chora. Acho que eles não gostam de mim.

Duca: Tinha uma pessoa daqui que já morreu. Toda vez que ela ia lá, a água sujava, assim, ficava vindo do fundo pra cima. Aí sujava a água todinha, pra mostrar que não gosta da pessoa. É uma história lá esse Chora.



Rita: Uma vez um vi essa sapa. Fui eu e a finada Anica. É grande assim, meio dourada. Era perto de seis horas, ela tava em cima da pedra, ela fez foi olha pra gente. E eu corri. Mas faz é tempo... Anica ainda era viva.

Eloísa: Teve um tempo que fui eu, Benedita, e a gente olhou essa sapa.

Duca: E eu também vi no poço uma cobra grande, tão grande que não é todo mundo que vê. Daí ela olhou, saiu correndo gritando e foi tudo mundo atrás. E só ela que olhava, mostrando lá. Mostrava pra gente, e só ela olhava. E era uma cobra muito grossa.

Rita: Uma vez era meio dia, e fomo lá beber água, e a gente viu a cobra era dentro do Chora.

Duca: Eu fico pensando uma coisa... Lá tem tanta coisa, e a gente fica bebendo essa água... É todo tempo, tem cobra, tem sapa, e ninguém fica doente...

Eloísa: E tem peixe também que invadia aqui dentro do povoado, com a maré. Dava muito... As enchentes traziam eles. Era cheio de Tamatá.

Duca: Tamatá era aquele cascudo, pretinho, tu conhece, Raquel? Que aí é Itamatatiua...

Eloísa: Por que é aí o que é arrodado, é pedra, peixe e rio. Ita-tamata-tiua.

Raquel: Ah é, o nome daqui!

Duca: Eu lembro uma vez que eu ainda morava com minha mãe, aí eu fui pegar água, aí tinha uns peixinhos dentro... Faz muito tempo que não vejo. Aí eu levei um pra casa, achei bonitinho e disse, vou já pegar um peixinho desse aqui, e botei num pote. Quando cheguei em casa fiquei com muita dor de cabeça. Fiquei com muita dor de cabeça, Raquel, acho que foi porque peguei esse peixe. Mas não te preocupa não, Raquel, que se tu tivesse que ficar doente, tu já tinha ficado, fica logo quando chega em casa.<sup>55</sup>

A conversa sobre os seres encantados foi iniciada com o meu retorno do Chora. Pio de Jesus, morador de Itamatatiua, levou-me até o poço a pedido de Eloísa. Era inverno e passei por muitos lugares alagadiços, com água até a cintura. Tive que tirar a bota e fiquei com medo de ser picada por alguma cobra. Já havia acontecido isso, em 2010, quando iniciei a pesquisa em Alcântara e não queria passar novamente pela situação. Ao deparar-me com o fato de ter de atravessar o campo alagado, pedi permissão aos seres encantados do lugar. Sabia da existência de muitos animais que o protegiam. Quando retornei ao povoado, contei que fiquei com medo da presença de cobras no lugar.

A conversa transcrita acima foi resultado da demonstração de minha crença na existência destes seres. Eu já havia perguntado antes sobre os *encantados*, mas não me contaram nada. Apenas quando eu demonstrei o meu temor é que elas se sentiram à vontade para compartilhar suas experiências comigo.

Serpentes, mães d'água, sapas e peixes são seres oriundos do ambiente úmido do campo e presentes nas narrativas locais (FERRETTI, 2000). As narrativas das artesãs demonstram a relação de medo e respeito pela sua presença, como guardiões da água do poço e também do próprio território. Coletar os recursos naturais de Itamatatiua com segurança implica uma relação com estes seres, que precisam aprovar a presença humana em seu ambiente.

<sup>55</sup> Entrevista concedida por Eduarda Moraes, Eloísa e Rita de Jesus à autora em 07 de maio de 2013.

Uma outra forma de relacionar o corpo feminino e a produção da louça é por meio das narrativas sobre as interdições para o trabalho. Maria conta que, nos tempos antigos, as mulheres não podiam modelar o barro no período menstrual, sob a pena de que todas as peças tocadas pelas mulheres rachariam durante a queima.

Eloísa: Quando tem regra a gente não mexe, porque também faz mal. Faz mal tanto pra gente quanto pro barro. Eles acham que a gente pega inflamação, e o barro, quebra.

Maria: Não senhora, quando tá menstruada não garra, não garrava o barro. Aí faz mal! faz mal!

Raquel: O que acontece?

Maria: Não sei o que acontece. Nesse tempo não garrava o barro, não garrava quando tava de regra. Não é como agora que não se sabe quando tá menstruada, quando não tá. Antes era o pezinho no chinelo, não tirava, não é como agora”.<sup>56</sup>

Um ponto importante é o compartilhamento do ciclo menstrual entre o grupo familiar que produzia: sabia-se quando alguma mulher estava menstruada, e isso a impedia de trabalhar com o barro. O estado de crise que o corpo feminino se encontra durante este período requer cuidados, como o uso de chinelo para impedir o contato com o chão frio. Havia um controle familiar sobre os corpos femininos. Apesar de Maria declarar que não sabia o que acontecia se a mulher pegasse no barro é possível perceber que tem a ver com a “friagem” que provém do material. No depoimento de Maria é possível perceber uma organização da produção que se ajusta ao ciclo feminino, que por sua vez está condicionado ao ciclo lunar. Em suas palavras:

Maria: Em tempo de lua a gente não gosta de enformar porque quebra. Não pode enformar em lua forte, só em lua fraca, em que a maré tá morta. Se a lua é forte, quebra muito. É bom queimar no quarto... no quarto minguante.<sup>57</sup>

A ligação da cerâmica, do corpo feminino e os ciclos da natureza fazem-se presentes nestas narrativas das artesãs. O tempo da produção da louça está atrelado ao clima, às estações do ano, ao ciclo lunar, ao corpo da mulher. No quarto capítulo, quando as demandas dos *outros* forem trazidas à cena, será possível observar os conflitos gerados entre o tempo da produção e o tempo do consumo, que não respeita tais interdições, por desconhecer o processo produtivo e a atribuição de valor estar concentrada principalmente no produto final da cadeia, o artesanato.

### 3.4.3 O tratamento do barro

<sup>56</sup>Entrevista concedida por Maria de Jesus à autora em 06 de maio de 2013.

<sup>57</sup>Idem.

Depois de recolhido no campo, o barro é molhado, e durante o período chuvoso, o barreiro do galpão fica coberto com um plástico, para que a chuva não deixe a sua consistência muito mole.

Na sequência da cena, aparece Maria dos Anjos tirando o barro do barreiro, colocando-o na mesa. Adiciona areia para melhorar a liga do barro. Dizem que é preciso colocar areia para evitar que a cerâmica rache no processo da queima. É possível observar na cena que a quantidade de areia não é medida por nenhum instrumento de precisão. A quantidade de areia é medida “de olho” como dizem as artesãs. Eu já ouvira falar tempos antes de realizar a pesquisa, por gestores do SEBRAE, que a cerâmica de Itamatatua racha muito durante a queima, e que há muita perda do trabalho. Durante o mapeamento da cadeia produtiva, em 2010/2011, perguntei sobre esta etapa:

Raquel: Por que vocês adicionam areia ao barro?

Eloísa: O pessoal está comentando que a cerâmica daqui quebra muito por que tem pouca areia. O pessoal do SEBRAE que veio aqui melhorar a produção da gente...

Raquel: E quebrava mesmo? Vocês percebiam que quebrava?

Eloísa: Sim, sempre quebrava, principalmente os potes grandes.

Raquel: Vocês já estão fazendo isso a algum tempo? De botar a areia aí na maromba, junto?

Eloísa: Já, desde quando a maromba veio, a gente põe dentro. Quebra menos, a primeira que a gente botou no forno até que não quebrou muito, quebrou pouco.

Raquel: E antes do SEBRAE, vocês faziam alguma coisa para quebrar menos?

Eloísa: A gente sempre prefere a argila lá do campo, porque quebra menos. Essa argila desse barreiro aqui de trás [referindo-se ao do quintal] é muito ruim porque tem menos areia, é de uma cor mais rosa, não é tão escura como a do campo. A de lá é melhor.<sup>58</sup>

Uma característica que percebi durante a pesquisa é que as artesãs são muito abertas às informações e técnicas que chegam por meio de pesquisadores e gestores. Acolhem com facilidade as sugestões e inovações em sua produção. Maria também mencionou em uma conversa que grande parte dos potes quebrava quando o barro era amassado com o pé. Disse que isso acontecia por causa das impurezas que permaneciam na massa.

O trabalho de amassar o barro com os pés demanda muita força. Hoje as artesãs já não trabalham mais assim, porque conseguiram comprar uma maromba para realizar este trabalho. Foi comprada por sugestão do SEBRAE, há cerca de dez anos, com o dinheiro de um projeto do Banco do Nordeste (Programa BNB de Cultura).

Depois da publicação do livro *Identidade é valor* (NORONHA, 2011), tive a oportunidade de participar de alguns eventos e mesas-redondas sobre a produção artesanal e diversas

<sup>58</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 07 de maio de 2013.

vezes a presença da maromba causou discussões acaloradas no meio acadêmico sobre a modificação da cadeia produtiva, o que é tradicional, o que “deturpa” o tradicional, como este tipo de interferência de um ator externo pode comprometer o caráter tradicional da produção da cerâmica local. Ouvi de pessoas que conhecem há bastante tempo a cerâmica de Itamatatuiua – pesquisadores e consultores – que a louça proveniente do barro amassado na maromba era mais fina, diferente da louça tradicional.

Por outro lado, as artesãs em atividade incorporaram a tecnologia de forma muito pragmática, reconhecendo que já estão idosas e que a ajuda da máquina é fundamental para a manutenção da produção. Pirixi e Maria dos Santos falam sobre a produção antes da chegada da maromba:

Pirixi: A maromba melhorou um pouco pra mim, eu não dava mais conta de pisar a pé, por que dantes era só no pé.

Raquel: E cansava muito?

Pirixi: Cansava muito, é pesado, então assim, pra ser sincera, se não tivesse essa maromba aí eu não tava mais, por que não ia mais dá conta de tá pisando o barro a pé...e cansa é muito.<sup>59</sup>

Raquel: E alguém te ajudava a tirar o barro, algum homem: marido, irmão, vizinho?

Maria dos Santos: Não tinha marido! Eu sou viúva. Agarrava os meninos e levava pro campo pra tirar argila pra fazer as peças. Aí os meninos tiravam, trazia, chegava em casa pisava tudinho. Eu molhava, depois a gente pisava, a gente pisava a pé. Hoje já tem a maromba pra passar, mas quando a gente pisava era a pé mesmo. E se sujava, sujava muito...

Raquel: Por que se sujava?

Maria dos Santos: É porque a gente fica fazendo tanta força ali pra amassar aquele barro, pra pisar, não é? A gente fica muito ruim, coisado... Mas eu fiz muito, muito mesmo. Eu trabalhava ali na cerâmica, mas eu parei porque um irmão meu adoeceu eu tive que cuidar dele, porque a gente não tinha mãe e ele já tava com 72 anos. Aí a minha irmã [Maria dos Anjos] ficou lá, ela trabalha lá ainda. Mas eu fiz muita louça, muita cerâmica, muita mesmo...<sup>60</sup>

O cansaço é narrado como parte do trabalho. Com o passar dos anos e o avanço da idade, a maromba fez-se necessária à produção. Eloísa contou-me que, na época da compra da maromba, o SEBRAE estava com um projeto de qualificação da produção em Itamatatuiua, e nas conversas e diagnósticos realizados, perguntaram sobre as dificuldades para manter a produção e elas falaram do cansaço e do trabalho que era pisar o barro. Eles sugeriram a introdução da maromba e elas aceitaram.

As artesãs já estão habituadas ao manuseio da máquina. Sempre trabalham em duplas: uma para colocar os pedaços de barro, já amassado manualmente e misturado com areia; e outra para pilar o barro adicionado dentro da máquina. As impurezas, como narra Eloísa, saem

<sup>59</sup>Entrevista concedida por Maria de Lourdes de Jesus à autora em 13 de maio de 2013.

<sup>60</sup>Entrevista concedida por Maria dos Santos à autora em 18 de junho de 2013.

todas, e o barro fica limpo e fino. Bem amassado, como pode-se observar na cena do filme – a massa resultante do trabalho da máquina é bastante homogênea, não ficando visível a mistura do barro com a areia.

Com o intuito de aprofundar a discussão sobre o que consideram tradicional em sua produção, e também perceber a diferença e o processo de enraizamento e dispersão dos discursos dos atores da cadeia produtiva, aproveitei uma oportunidade durante minha estadia em Itamatatuiua para abordar o assunto. Estávamos no galpão e algumas modelavam alguidares, outras passavam o barro na maromba. Perguntei se elas consideravam a introdução da maromba como algo que mudasse aquele saber-fazer, e falei em tradição, se elas achavam que o artesanato não era mais tradicional pela incorporação da maromba.

Com muita tranquilidade, Neide parou de trabalhar na modelagem de uma peça e disse-me que a cerâmica de lá é tradicional porque é herança dos escravos. Que aprenderam o trabalho com o barro com suas mães, com seus antepassados, por isso as pessoas de fora se interessavam pela cerâmica de Itamatatuiua. “Isso de colocar a maromba e não ser mais tradicional é uma besteira, eles querem saber é que a cerâmica é do quilombo!”, disse Neide, encerrando a discussão.

A inserção da máquina, de fato, altera a textura do barro, que torna-se mais fino ao ser tratado pela maromba. Há uma questão estética, da visualidade da peça que se altera pela presença da máquina. Contudo, com o barro mais fino, sem pedras e sem gravetos, a possibilidade de haver rachaduras durante a queima diminui, como reparam as artesãs, e a consequência é um aproveitamento melhor da fornada e a otimização da produção.

Para além desta questão de ordem prática, a construção da imagem quilombola se faz presente neste embate entre os atores, que atribuem o caráter tradicional da produção à diferentes aspectos.

As imagens quilombolas construídas pelas artesãs assumem o artesanato tradicional a partir da sua origem, e pouco consideram o modo pelo qual é produzido. Contudo, estas imagens podem constituir uma armadilha discursiva. Apartar a origem do processo produtivo implica apagar do corpo que modela o barro o processo do aprendizado ao qual foi submetido.

Esse descolamento entre saber e fazer, provocado pela valorização do artesanato em detrimento do trabalho com o barro, pode ser abordado como uma exacerbação do processo descrito por Canclini por trânsito intercultural. O afastamento do produto final da sua origem é tão radical, que as relações territoriais – que são o que justamente qualificam o artesanato como tradicional, na visão das artesãs – perdem-se definitivamente. O que torna o artefato desejado pelos outros é justamente esta origem tradicional, o artesanato do quilombo.

#### 3.4.4 Da cosmologia à política

Nos três itens anteriores pude descrever e analisar aspectos importantes da cadeia produtiva da cerâmica que ligam as mulheres aos seus territórios. Agora, apresento estudos importantes para a discussão que trazem referências e olhares que complementam – em diversos aspectos – a abordagem que proponho: que o contato entre atores distantes no tempo e no espaço geram a ressignificação da produção cerâmica, em discursos que revelam relações assimétricas de poder.

Entre tais estudos, ressalto as narrativas sobre corpo e matéria que Claude Lévi-Strauss apresenta em seu livro *A oleira ciumenta* (2010). O prolongamento entre o corpo e a matéria é presente na cosmologia de Itamatatiua e a citada obra serve como referência para se pensar a relação material-materialidade, louça-artesanato. Lévi-Strauss percorre os mitos ameríndios e demonstra, em uma análise estrutural, a relação entre a olaria, o ciúme e a mulher.

Narra, em suma, que Sol e Lua eram humanos, maridos de uma mesma mulher. A mulher claramente preferia o marido Sol. Lua, por ciúmes, subiu ao céu por um cipó, e ao mesmo tempo, soprou o Sol e eclipsou-o. A mulher, sentindo-se abandonada pelos dois maridos, decidiu procurar Lua no céu. Levou um cesto com algum barro, utilizado para fazer louça, junto com ela. Para vingar-se e livrar-se da mulher em definitivo, Lua cortou o cipó, dividindo os mundos definitivamente. A mulher caiu, deixando também cair o cesto, e o barro espalhou-se pela terra onde agora é possível encontrá-lo por toda a parte. A mulher transformou-se em pássaro naquela noite e a cada lua nova ouve-se seu grito queixoso, a implorar pelo marido que a abandonou. Uma das variações do mito descreve que, ao cair, a mulher esmagou-se no chão, daí a origem da argila; outra, narra que, com o susto da queda, a mulher pôs-se a defecar a própria argila. O autor ressalva que, independente da versão do mito, o que é importante é que no pensamento ameríndio a argila faz parte da categoria *informe* com conotação negativa para os índios. (LÉVI-STRAUSS, 2010).

Karsten, autor referenciado por Lévi-Strauss, sublinha a equivalência entre a mulher e a olaria: “É à índia que compete fabricar os recipientes de cerâmica e a servir-se deles, porque a argila de que são feitos é feminina, como a terra – em outras palavras, tem alma de mulher” (KARSTEN *apud* LÉVI-STRAUSS, p.29). O mesmo autor nota a proximidade fonética das

palavras ‘nui’, argila e ‘nua’, mulher. Daí, Lévi-Strauss conclui: “o vaso de argila é uma mulher” (op.cit, p.29).

Outros mitos relatados reforçam o papel feminino na arte da olaria. Uma mulher que não soubesse fazer a louça era uma criatura maldita. Um mito do Alto Missouri descreve a arte da olaria como uma ocupação misteriosa e sagrada. Só poderia praticá-la uma mulher que tivesse recebido o direito de outra mulher, geralmente a mãe, que recebera da avó ou da irmã do pai, e assim sucessivamente até de uma longínqua antepassada.

Outra referência de importância para esta análise, oferecida por Lévi-Strauss trata da ligação cosmológica do papel feminino com a produção da cerâmica. O autor narra um mito dos Tukuna em que a serpente é considerada um monstro subaquático, concebido como senhor da argila e da louça. Vive nas profundezas e somente a argila “do fundo” é boa para o fazer da oleira. O discurso técnico sobre a limpeza do barro e a profundidade para garantir a boa umidade, entre as mulheres de Itamatatua, revela o saber que se apreende a partir da experiência, com o próprio fazer.

A narrativa de Lévi-Strauss sugere uma oposição entre cultura-natureza, representada pelo ato humano de dar forma à matéria informe. O modelo hilemórfico, baseado na dicotomia matéria informe *versus* forma, fortalece o posicionamento do artesanato em sua instância mercantil, como objeto isento de relações, a não ser aquelas incutidas na sua materialidade, na superfície. A abordagem estruturalista proposta pelo autor, em que a cultura informa à natureza um modelo a ser seguido não é a que proponho para esta análise. Contudo, o amálgama mitológico narrado pelo autor é matéria fértil para a reflexão sobre a constituição mútua da louça e da identidade das mulheres que trabalham com o barro. Nos itens antecedentes foi possível perceber esta base cosmológica no lidar com a natureza, respeitando seus ciclos, os seres não-humanos que a protegem, a relação entre o corpo feminino e o barro. Perceber as continuidades cosmológicas na contemporaneidade ajuda a entender o trabalho com o barro e o artesanato por um prisma amplo, contemplando a maior parte possível dos atores envolvidos na cena.

Contudo, admitir uma narrativa universalizante que justifica discursos deterministas sobre uma vocação feminina para o trabalho com o barro e um condicionamento estrito da produção aos ciclos da natureza impede que se veja o problema antropológico proposto pelo viés do encontro ente os atores que se relacionam na cena da produção artesanal. As relações de poder que se estabelecem no contato ficariam esmaecidas sob o véu da dicotomia natureza-cultura que os mitos oferecem.

Ter conhecimento da cosmologia é um recurso importante para a construção dos significados contemporâneos sobre o corpo, sobre as estratégias discursivas para dar/ganhar visibi-

lidade nos embates com os atores externos a Itamatatiua. O processo de materialização da identidade étnica – as imagens quilombolas – precisam do elemento simbólico que as narrativas mitológicas fornecem.

Outras análises importantes para a discussão são as de Reginaldo Gonçalves (2005) sobre a materialidade dos patrimônios e suas alusões aos estudos de Marcel Mauss (2003) sobre as técnicas corporais. Gonçalves orienta que é preciso descrever os processos e artefatos a partir das relações sociais, corporais, morais, mágico-religiosas. Nas palavras do autor,

Os objetos fazem parte de um sistema de pensamento, de um sistema simbólico, mas deixam em segundo plano o fato de que eles existem na medida que são usados por meio de determinadas “técnicas corporais” em situações sociais e existenciais ( e não apenas em termos conceituais e abstratos). Eles não são apenas “bons para pensar”, mas igualmente fundamentais para se viver a vida cotidiana. (GONÇALVES, 2005, p.23)

As observações das situações cotidianas em Itamatatiua conduziram-me a esta abordagem em que a louça pode ser pensada como um elemento que encontra ressonância na própria constituição dos corpos que a modelam. A abordagem foucaultiana revela que um dos modos de se perceber o exercício do poder é através do disciplinamento dos corpos, nos processos de construção do saber. Para Foucault (1979, p.146), “não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos”.

O que Foucault analisa como controle do corpo social, em Mauss (2003), pode ser interpretado como a *reprodução da tradição*. Este “aprendizado corporal”, denominado pelo autor como *técnicas corporais* são as posições assumidas durante o trabalho, com vistas à sua solução de forma mais eficaz. Sobre as técnicas corporais, Mauss alerta que há técnicas para se fazer determinada atividade e técnicas para se ensinar a fazer determinada atividade (MAUSS, 2003, p. 407). O autor relaciona a técnica e a sua transmissão à existência de uma tradição. “Eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.” (op.cit).

Entre o fazer e o ensinar a fazer existe uma decisão – política – do que deve ser transmitido e reproduzido para a manutenção da tradição. Neste sentido, as técnicas corporais de Mauss dialogam com a abordagem que proponho.

Identidade étnica, discursos sobre o quilombo, o papel feminino e o papel masculino, todas essas construções, para além do determinismo cosmológico, são discursos que constroem hierarquias, baseados em relações de poder e transmissão de saberes. Pensar a produção do artesanato implica – como abordado nos itens anteriores e como o serão nos subsequentes – desconstruir a ideia de uma natureza de comportamentos e de denominações: as mulheres



que trabalham com o barro tornam-se artesãs como estratégia de ressignificação do próprio papel social perante os *outros*, para se relacionarem com *elas* no palco que hoje se constitui o quilombo.

Neste sentido, para além da cosmologia, em um posicionamento político de construção contemporânea de identidades como quilombolas e artesãs, não posso deixar de aludir aos estudos de Tim Ingold (2011a; 2011b; 2012), que apontam caminhos para se pensar os objetos como coisas, expandindo a percepção objetificante na qual reside a ideia de materialidade e avança com a discussão, argumentando que vivemos em um mundo de materiais, e que as coisas – e não os objetos – existem em fluxos, dando primazia às reflexões que enfatizem os materiais e as forças em detrimento do modelo *hilemórfico*, baseado na dicotomia matéria *versus* forma (INGOLD, 2012).

Nesse sentido, Ingold afirma que o conhecimento objetivo e dicotômico difere de um outro tipo de conhecimento, que é aquele que advém de uma experiência de vida e do trabalho com o material. Nas palavras do autor “é um conhecimento nascido de uma percepção sensorial e um engajamento prático; não entre a mente e o mundo material, mas da habilidade do praticante participando do mundo dos materiais.” (INGOLD, 2011a, p.31, tradução minha). É este conhecimento prático – pela habilidade do modelar – que venho denominando nesta pesquisa por *saber-fazer*.

A discussão que proponho avança pelo entendimento de que a categoria *saber-fazer* difere de *produção artesanal*. Pensá-la a partir de um conhecimento corporal do material sobre o qual – e com o qual se projeta uma peça – é reconhecer um nível de equiparação hierárquica entre seres humanos e natureza. O modelo *hilemórfico* criticado por Ingold (2012) é o oposto desta abordagem. Naquela proposta, a mulher dá forma à matéria informe. Este mesmo modelo é o reproduzido por Lévi-Strauss ao narrar o mito de separação dos mundos e da queda da mulher – feita da mesma matéria informe. Nas palavras do autor:

Admite-se, sem dificuldade, que o barro de cerâmica se apresenta à partida em estado informe, que o trabalho do oleiro ou da oleira consiste precisamente em impor uma forma a uma matéria que não a tinha. (LÉVI-STRAUSS, 2010, p.26).

Tendo contextualizado as contribuições dos autores para a discussão proposta, retomo as interpretações dos significados da cadeia produtiva por meio da observação dos materiais e dos corpos que se relacionam na construção das narrativas sobre o saber-fazer da louça. Os atores que participam deste processo oferecem as narrativas que revelam seus lugares de fala e as estratégias de legitimação de suas posições e discursos.

### 3.4.5 Corpos e louça: a transmissão do saber-fazer

Após a fase de preparo do barro, inicia-se o processo de modelagem propriamente dito. É o momento de maior interação entre o material e o corpo feminino.

Na transcrição do depoimento de Maria dos Santos, no item 3.4.3, vemos que ela e os filhos pisavam o barro e se sujavam. Esta é uma experiência sensorial com o material. O ponto da limpeza e a percepção da textura correta estavam relacionados a este contato – corpos + matéria – que era vivenciado no cotidiano das famílias. Hoje a presença da maromba diminui este contato.

A introdução da maromba, de fato e por si só, não acarreta uma mudança significativa na produção da cerâmica, e não a torna *não tradicional*. Para as artesãs, a tradição está na origem da produção, na história, na herança do tempo dos escravos. Contudo é preciso considerar que a interrupção do contato corporal apaga um momento importante de transmissão da tradição, com a diminuição da interação entre o corpo e o material.

O *saber-fazer* – o conhecer e o colocar o conhecimento em prática – é a *zona de contato* entre os atores da cadeia produtiva e o material do qual a louça se constitui. O saber-fazer, por sua vez, inclui os corpos femininos, que modelam e são, ao mesmo tempo, modelados pelo saber.

A mudança da textura da cerâmica é resultado objetivo da introdução de uma máquina no processo produtivo. A prática de se colocar areia para deixar o material mais resistente, fora apreendida pela experiência, mas só fora incorporada a partir da sua objetificação, como conhecimento trazido pelo SEBRAE. O saber, na forma de controle, impacta direta e objetivamente na produção, mas também de forma simbólica: como saber especializado que chega para conter os desvios da produção tradicional. A mão invisível do poder que contém os corpos, os materiais e a cultura considerada tradicional, no lugar de crise que é o quilombo.

Um exemplo de como o referencial simbólico ganha materialidade pode ser percebido nas imagens a seguir. É o processo de modelagem do alguidar por Maria dos Anjos. As imagens mostram o desenvolvimento da técnica da serpentina. Consiste em enrolar o barro em tiras, e depois ir ordenando as tiras em torno de uma base circular, de forma a *subir* o pote.

Figura 26 – Ensaio fotográfico *A técnica da serpentina*.



Fonte: A autora, 2012.

Na cena do processo produtivo, Eloísa dá duas designações para as formas geradas: *tira* e *serpentina*<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> No livro *Barro & Balaio – Dicionário do artesanato popular brasileiro*, não é registrada esta nomenclatura. Existe o termo *acordelado* para designar a mesma forma de modelar o pote, também indicada a forma *espiralado*. (LODY, 2013, p.38). Não há nenhuma incidência da nomenclatura no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (CASCUDO, 2012).

A imagem da serpente, já identificada nas narrativas sobre os seres encantados do lugar, ressurgiu na forma de se modelar os potes – as serpentes são enroladas em forma de espiral, em um movimento circular, em torno de um eixo central. Nas imagens do ensaio fotográfico acima, a artesã não roda, mas como o alguidar é pequeno, elas fazem constantes movimentos circulares na peça, para darem a sua forma.

Na cena do processo produtivo, o pote “nasce” de uma “bolinha” como narra Eloísa. Neide está inicialmente sentada no chão, mas vai levantando e rodando, à medida que o pote vai subindo. A presença simbólica da serpente no trabalho com o barro de Itamatatiua, nas narrativas sobre os encantados de Alcântara, reforçam a ideia de que a produção da cerâmica não é apenas uma resposta a uma demanda de mercado, mas é a reprodução material e materializada da territorialidade das mulheres que as produzem.

Mais do que etapas de suas cadeias produtivas, a extração da matéria-prima, a modelagem, o acabamento das peças e a queima são momentos de transmissão do saber-fazer por meio da corporalidade. As mulheres se constituem enquanto artesãs, pretas e quilombolas, e a cerâmica de Itamatatiua se constitui como tal, escura e quebradiça, como as artesãs costumam caracterizá-la. Mulheres e louça se constroem material e simbolicamente ligadas ao território, através das gerações, por meio de um conhecimento e uma habilidade passados de mãe para filha.

Este aprendizado corporal, designado por Mauss (2003) como técnicas corporais, são estas posições assumidas durante o trabalho, com vistas à sua solução da forma mais eficaz. Sobre as técnicas corporais, Mauss nos alerta que há técnicas para se fazer determinada atividade e técnicas para ensinar a se fazer determinada atividade (MAUSS, 2003, p. 407). O autor relaciona a técnica e a sua transmissão à existência de uma tradição. “Eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.” (op.cit).

Figura 27 – Ensaio fotográfico *Mãe e filha trabalhando*.



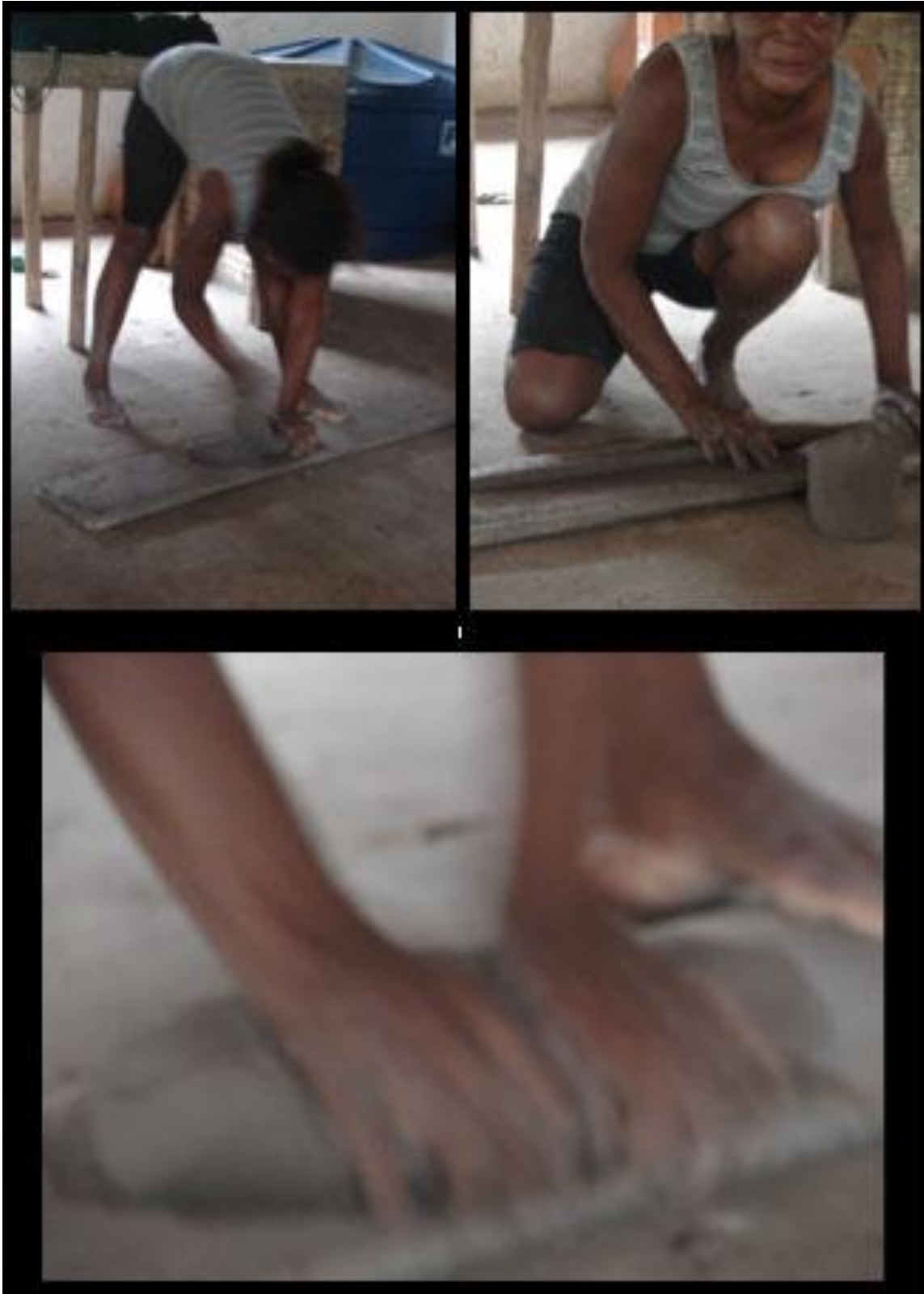
Fonte: A autora, 2012.

Nas imagens do ensaio acima, Neide e Denise, filha de Neide, trabalham no acabamento de potes e alguidares de grande porte. O movimento circular em torno das peças, o modo de sentar para trabalhar, desbastando a louça com a cuipeua nas mãos, revelam esses modos de segurar, pegar, se relacionar corporalmente com as peças. Na última imagem do ensaio, quando as duas trabalham na mesma peça, esse saber-fazer é passado diretamente pelo contato dos corpos e do material, que empresta a resistência ao toque das artesãs para construir a sua habilidade. Denise já não mora mais em Itamatatiua. Está fazendo ensino médio profissionalizante em Turismo no IFMA, localizado na sede de Alcântara. Neide explica que foi uma opção familiar, para garantir um futuro melhor para a filha. Conta que a filha pretende, ao terminar os estudos, pensar algum roteiro, alguma forma de receber melhor os turistas em Itamatatiua.

Nas imagens a seguir, no ensaio intitulado *Força, corpo e movimento*, observa-se Canuta amassando o barro. Os movimentos, a forma de amassar o barro, jogando a bola de barro contra o chão, o trabalho na postura vertical, são técnicas corporais utilizadas para imprimir a força necessária para a mudança da textura do material, transformando o barro heterogêneo em uma massa plástica, maleável e uniforme. Como observa Ingold (2011), o mundo é constituído de forças e materiais.

As posições de trabalho identificadas como o sentar com as pernas abertas, o ficar agachadas ou com as costas curvadas, enquanto se sobe um pote, são pouco comuns na sociedade contemporânea, mas são as posições ótimas para executar tais tarefas. O saber-fazer consiste nesta habilidade apreendida não somente pela oralidade, mas pela experiência. Sentar-se de determinada forma, posicionar-se em uma postura específica fazem parte do aprendizado do saber-fazer. A cerâmica pode ser feita de diversas formas, mas aquelas apreendidas em Itamatatiua, com aquelas artesãs específicas, caracterizam aquele saber-fazer.

Figura 28 – Ensaio fotográfico *Força, corpo e movimento*



Fonte: A autora, 2012.

Figura 29: Ensaio fotográfico *Canuta e o alguidar*



Fonte: A autora, 2014.

A proximidade e o afastamento entre o corpo e a peça, fazem parte do processo de modelagem. Olhar de longe implica um distanciamento que permite ver a forma; o toque, a textura, por outro lado, precisam ser percebidos através do contato com o material, com a mão, com a proximidade do colo, quase um abraço. Além do próprio alguidar, há duas bacias: uma com água, outra com areia. Na modelagem, o barro vai recebendo outros materiais para chegar o ponto ótimo do acabamento. Canuta, que trabalha neste alguidar, é considerada pelo grupo como uma das artesãs mais habilidosas. *Sobe* um alguidar grande muito rápido, em cerca de meia hora. Hoje em dia, apenas ela amassa o barro em pé ou agachada. A prática do movimento do corporal e do contato físico com a louça parece ser o motivo de tal habilidade.



Figura 30 – Neide de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo *neide1.mp4* no *pendrive* em anexo).

Esta cena é subsequente à da narração de Eloísa sobre o processo produtivo. Neide, em narrativa pausada, enquanto faz a serpentina, fala sobre o cansaço de se fazer potes grandes. Ao acompanhar todas as etapas do processo produtivo é possível refletir que não é apenas a feitura de potes grandes – o resultado da produção, o artesanato em sua materialidade – a que se deve o cansaço, mas a todas as etapas em que consistem o saber-fazer.

A cena mostra uma mulher sexagenária, sentada no chão com as pernas abertas, fazendo gestos que movimentam a coluna em várias direções. Certamente não é uma forma comum de sentar-se nos centros urbanos, entre mulheres da mesma faixa etária. A modelagem dos potes grandes conforma o corpo feminino a uma elasticidade maior do que habitualmente é percebido. O cansaço se deve há quase sessenta anos de trabalho repetitivo. O movimento contínuo, circular em torno do pote, para dar o acabamento necessário, acentua a dor na coluna. A artesã aproxima-se do pote para, com seu corpo, dar-lhe acabamento. Ainda no tempo dos quintais, o aprendizado não se limitava à transmissão oral do processo. Mas observando-se como as antepassadas faziam, e ao mesmo tempo, fazendo. A tentativa e o erro fazem parte deste aprendizado corporal. O correto posicionamento do corpo ajuda a construir uma flexibilidade que proporciona às artesãs mais idosas – que também são as mais experientes – sentarem-se no chão, ainda hoje, para trabalhar.

Durante a filmagem do documentário, percebi que além do ritmo do giro em torno do eixo do pote, o som da cuipeua raspando o pote comandava o ritmo do trabalho. O eco do interior do pote acentuava a sonoridade do pulso do trabalho. Decidi, em caráter de experiência, colocar o gravador dentro do pote no qual Neide fazia o acabamento.

O resultado foi uma batida semelhante ao ritmo dos tambores e do pulso do coração. Entreguei este arquivo de áudio para o trio de músicos que fariam a trilha sonora do documentário e expliquei como tinha capturado o material. O arquivo de áudio original pode ser escutado abaixo:

Áudio 1 – Gravação do áudio da raspagem interna do pote.



Fonte: Coletado pela autora, 2013  
(arquivo coração\_pote.wav, no pendrive em anexo).

No momento que em que ouvi aquele som, rapidamente, pensei no coração, e sugeri que a trilha sonora original do filme fosse nomeada pelo Trio Boca de Lobo como “O coração do pote” pela semelhança do ritmo e pela metáfora da constituição mútua, por meio dos materiais e dos corpos que criam aquelas formas.

O oco do pote é preenchido pelo trabalho do corpo de Neide, que ganha flexibilidade ao lidar com a elasticidade da matéria. O áudio original, que deu ritmo e ao mesmo tempo foi produzido pelo trabalho da artesã, foi remixado e trabalhado pelos músicos para construir arranjos que pudessem novamente dar ritmo às narrativas que apresento.

Retomando à cena, Neide relata que fazia vinte potes por dia. Hoje, só os faz por encomenda. Os cinquenta reais pagos por um pote grande, se contabilizadas as horas de trabalho para se chegar ao produto final, não pagam todo o trabalho. O sorriso de Neide reflete desconforto com a minha pergunta. O processo de precificação e valorização obedece a uma lógica própria do grupo, que geralmente valoriza pouco o resultado do seu saber-fazer. As horas trabalhadas não são contabilizadas para se chegar a um preço final, conforme o treinamento dado pelo SEBRAE. No item final, deste capítulo, os processos de valorização e precificação serão retomados e analisados a partir do deslocamento e ressemantização da louça de Itamatiua, perante a presença dos *outros*.

Início aqui um processo de transição que levará a estes conflitos que constituem a identidade deste grupo de mulheres que trabalham com a louça. Pela necessidade de se posicionarem estrategicamente na relação de contato, as narrativas sobre o passado, sobre o arte-

sanato e sobre o quilombo materializam-se em imagens de si próprias que ordenam as narrativas sobre o passado.

### 3.4.6 À mão, fogo e água: a contenção do material pela experiência

A queima da louça é um processo delicado e decisivo da produção: todo o trabalho até aqui é colocado à prova do fogo. Esta etapa, desde os tempos antigos, é trabalho masculino: pais, maridos, irmão cuidavam do processo de queima. Agora as artesãs contratam João, 64 anos, conhecido como Joti, um dos poucos homens que detém o saber-fazer da queima da cerâmica. Assim como acontece com as artesãs, a transmissão deste ofício encontra-se em risco, com o desinteresse pelo trabalho com o barro. Joti narra que aprendeu o ofício com o tio, trabalhando em olaria, fazendo tijolos, telhas e lajotas. No trabalho na olaria, enfiava e fazia a queima. Diz que, com a louça, não se arrisca a enfiar, porque é um trabalho delicado. “Tenho medo de escorregar aí dentro e quebrar tudo”.

O trabalho inicia-se, então, com a arrumação do forno. As peças cruas são posicionadas em ordem decrescente: primeiro as peças maiores, emborcadas, e depois as peças menores, por cima, arrumadas de forma a não deixar espaços vazios. Na cena do processo produtivo é possível ver Ângela dentro do forno, arrumando as louças. Na narrativa de Eloísa revela detalhes da arrumação do forno:

Eloísa: Aí, entra uma menina dentro [do forno], como ontem. Ângela, qualquer uma delas, aí entra e vai arrumando todinho, acunhando a louça para não passar o fogo. Porque se uma quebrar coisa tudo.

Raquel: Quando abre o forno tem alguma surpresa?

Eloísa: Tem! (risos). Tem alguma surpresa. Porque às vezes, a queima não é boa... Aí a gente vê logo, se tá meia escura. Aí a gente fica logo triste (risos). Mas aí quando a gente tira e tá tudo vermelhinha, a gente fica contente. Saiu bem queimada.<sup>62</sup>

Em paralelo ao trabalho de enfiar, realizado pelas mulheres, Joti inicia o seu, arrumando a lenha que irá alimentar o fogo por tipos: um molho de lenha fina e verde, um molho de lenha mais grossa e ainda verde e um terceiro grupo de lenha grossa e seca. A lenha é posicionada na *boca do forno*, e serão queimadas somente após as mulheres colocarem as peças dentro do forno, tamparem com placas de metal (peças de fogão) e finalmente terem assegurado o fechamento com os cacos de cerâmica que farão contra peso sobre as placas. Joti narra

<sup>62</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 19 de junho de 2013.

o processo da queima, e nele é possível perceber o conhecimento que controla a temperatura do forno para um tempo adequado de cozimento. A experiência mais uma vez, é a base do aprendizado.

Joti: Começa colocando as fina verde, a seca é só pra fazer o fogo, depois coloca a verde pra ir pegando devagar. Elas vão pegando devagar e elas vão dando temperatura mesmo mais com a fumaça do que com a labareda do fogo. Aí ela vai ardendo, a gente vai botando, vai embraseando. Aí a brasa eu vou jogando pra lá, eu vou botando (a fina verde) e ele vai pegando o calor. Quando terminar essas verde, amanhã, aí eu já vou queimar com essa aqui, com a seca, essa grossa. Aí bota assim até a hora que termina que ele vira brasa por todo lado quase.<sup>63</sup>

Joti justifica a entrada posterior da lenha seca e mais grossa: “Essa aqui vem da madrugada pro dia, que é pra não dá muita pressão aqui”. Segundo Joti, esse estágio do processo, com a colocação da lenha grossa e seca, define o momento em que o fogo fica mais alto. Ele continua: “A labareda cresce mais, quanto mais lenha seca, mais o fogo sobe”. Pergunto qual é o momento de parar e ele responde: “É a hora que limpa, quando limpou, nem fumaça por cima tem mais. Aí é um dia depois para tirar”. Insisto em perguntar como se sabe o momento de parar com o fogo. Joti responde: “A gente sabe, é tranquilo. A gente sabe se tem que colocar mais uma carga. A lenha já tá pronta aqui, se bota muito [referindo-se à lenha], em vez de melhorar, ela já vai piorar, vai enfraquecer”, diz o queimador.

---

<sup>63</sup>Entrevista concedida por João dos Santos à autora em 19 de junho de 2013.

Figura 31 – Ensaio fotográfico *Arrumando o forno e desenforando*.



Fonte: A autora, 2014.

*Acunhar* a louça é fundamental para que as peças não “dancem” como elas explicam. Uma peça é apoiada na outra ou utilizam-se cacos de cerâmica quebrada, já cozidas, para prender as peças e evitar que o fogo passe por entre as peças. Se isso acontece, acarreta uma

queima desigual, deixando peças cruas ou parcialmente cozidas. Este cuidado com a arrumação representa a necessidade de controlar a instabilidade dos materiais nos processos de transformação. O fogo provoca a mudança entre a matéria crua – escura como a pele – para a peça cozida, vermelha. É preciso contê-lo para garantir o ponto de cozimento correto para as peças.

A temperatura do forno é gradativamente aumentada, e dependendo da quantidade de peças enfiadas, pode durar até quatro dias, entre o *esquente*, a queima, e o esfriamento do forno. É comum, ainda que haja o cuidado com o processo de aquecimento e resfriamento, que muitas peças saiam rachadas. Em geral, as artesãs atribuem o fato à retirada precoce das peças do forno e à possibilidade de terem adicionado pouca areia ao barro. Nas palavras de Eloísa:

Eloísa: É que às vezes também tem aquele choque térmico... É que às vezes a gente abre um pouco quente, aí aquele choque, às vezes sai rachado. Às vezes a gente vai abrir a boca do forno e ainda tá quente. Tem que esfriar bastante.<sup>64</sup>

A presença do trabalho humano é mais um elemento que constitui o fluxo de transformação do material. O cuidado das artesãs no momento de enfiar, o receio de Joti entrar no forno, para não quebrar as peças, o processo gradual de colocar a lenha no forno e o tempo de espera para abrir o forno revelam a contenção do material. A quebra, o não-cozimento, a rachadura são as provas materiais desse contato entre a matéria e as forças que a modificam. Ingold (2012, p. 36) associa o fazer do cozinheiro, do alquimista, do pintor e também o do ceramista como atividades que mais se definem por reunir, combinar e redirecionar fluxos tentando antecipar aquilo que irá emergir, de que um *saber-fazer* impõe forma à matéria.

A característica da antecipação do resultado é muito valiosa para pensar e discutir mais adiante o processo criativo e o direcionamento da produção cerâmica para o gosto do turista. Este movimento de pensar à frente é o que caracteriza a atividade projetual. Quando designers chegam a Itamatatuiua, já encontram uma forma de produzir baseada nesta antecipação do resultado, do que é esperado pelo *outro*. Esta discussão será retomada no quarto capítulo.

---

<sup>64</sup>Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora em 19 de junho de 2013.

Figura 32 – Ensaio fotográfico *A contenção do material*.



Fonte: A autora, 2014.

A contenção do material é fator preponderante em todas as etapas. A umidade do barro é controlada durante toda a feitura da louça: na escolha do lugar de onde se retira o barro; ao chegar no barreiro do galpão, o barro é molhado; na adição da areia, na passagem pela maromba, e no descanso de cinco dias. Depois da modelagem, até receberem o acabamento, dependendo do clima, são acondicionadas na caixa d'água para conter a evaporação; e, finalmente, no processo da queima, no qual a temperatura é controlada para atingir-se a fase mais radical de transformação da matéria. A umidade, a força da gravidade, o fogo, o impacto

do transporte, a manipulação das peças são partes do processo produtivo. Neste é possível perceber o exercício do controle sobre o material e, conseqüentemente, o aprendizado do saber-fazer também é um exercício de controle, sobre os próprios corpos e sobre o material.

A umidade, a força da gravidade, o fogo, o impacto do transporte, a manipulação das peças são parte do processo produtivo. “Deixados ao léu, os materiais fogem do controle. Potes se quebram, corpos desintegram. Esforço e vigilância são necessários para manter as coisas intactas, sejam elas potes ou pessoas.” (INGOLD, 2012, p.36)

A possibilidade de escolher materiais e controlar as forças sobre estes materiais, de conter o transbordamento das coisas, faz com que a atenção sobre o saber-fazer cerâmico recaia sobre estes momentos em que a experiência de trabalho e a vivência com os materiais autorizam a tomada de medidas contingenciais para a produção da louça.

Há uma expectativa contemporânea de controle do ambiente e contenção do caos, pela criação de objetos discretos e bem ordenados e da frustração humana em não poder resolver de forma eficaz esta situação. Na produção cerâmica de Itamatatiua, a cerâmica é desbastada durante a fase do acabamento, pode estilhaçar-se durante a queima, quebrar no transporte e endurecer demais a ponto de não poder ser raspada. Todas as partes, restos, fragmentos são reintegrados à produção de forma intuitiva pelas artesãs. Aprenderam a saber que raspando os cacos de cerâmica cozida e misturando ao barro ainda cru, junto da areia, conseguem uma mistura mais resistente ao fogo. Utilizam este artifício para fazerem as panelas.

Esta técnica, denominada *chamote*, foi objeto de estudo da pesquisadora Glauba Cestari, no âmbito do Mestrado em Design da Universidade Federal do Maranhão. Cestari (2013) desenvolveu estudo sobre a adição de areia e chamote ao barro, em diversas proporções. A partir de testes em laboratório, chegou a uma relação entre o barro de Itamatatiua e o chamote que eleva a resistência do material, quando levado ao forno, e evita as rachaduras frequentemente observadas nas peças cozidas artesanalmente, no forno à lenha.

De volta à comunidade, Cestari criou uma forma de medição das proporções com garrafas PET, a fim de compatibilizar o rigor científico com o saber-fazer local. As artesãs fizeram peças de teste e ficaram muito impressionadas com a qualidade das peças obtidas. Visualmente mais homogênea, as peças ganharam uma cor mais clara após o cozimento. A textura mudou e a peça parece mais “bem acabada” para o padrão artesanal.

Pude acompanhar o método de trabalho de Cestari durante a etnografia realizada em 2013. Os aspectos da relação designer-artesãs e a percepção das artesãs sobre o resultado da pesquisa revelam processos de valoração do produto artesanal a partir do consumo. Na defesa da dissertação de Cestari, um dos membros da banca alertou para o direcionamento deste



tipo de projeto intervencionista para a otimização da produção e questionou o impacto ambiental deste possível aumento gerado pela “qualificação” do artesanato. O aspecto da sustentabilidade econômica, com o aumento da produção e o – suposto – aumento do consumo pode gerar impactos insustentáveis no ambiente, de onde paulatinamente se extrai o barro e a lenha para a queima.

No quarto capítulo, terei a oportunidade de aprofundar a discussão e as análises sobre este tipo de intervenção de designers e gestores, que vem crescendo em diversas comunidades do país. O que aqui denominei por *medidas de contenção do material* são o reflexo desta luta por manter a louça, usada nos quintais, em um estado de equilíbrio para o consumo como *enfeite*.

### 3.5 Novos sentidos para a produção da louça

No termo de referência do Programa de Artesanato Brasileiro (BRASIL, 2012), há diversas conceituações e denominações para os termos que caracterizam o artesanato. Segundo o documento, artesanato

Compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios. (BRASIL, 2012, p. 12)

Várias questões analisadas neste capítulo consideram os aspectos abordados na definição do documento oficial que baliza as políticas públicas para o setor. A manualidade, o domínio da técnica e a transformação das matérias-primas foram abordados como parte do saber-fazer destas mulheres que apreenderam com seus antepassados o trabalho com o barro.

O saber e o fazer, como analisei no início do capítulo, trazem duas dimensões fundamentais para a discussão que proponho para sintetizar as imagens-quilombolas construídas sobre o processo de produção cerâmica: a transmissão do conhecimento pela oralidade e a transmissão da habilidade pelo contato corporal com a matéria.

Na atualidade, o uso da cerâmica em Itamatatiua é muito restrito, quase não é possível encontrar nas residências um pote, uma farinheira ou um prato. Como se percebeu nas narrativas das artesãs, o uso local é ligado ao tempo que já passou. Também a esse tempo é relacionada a grande produção de louça, a comercialização intensa com outros povoados e muni-

cípios da região da Baixada Maranhense. Com o passar dos anos, o tamanho das peças foi-se reduzindo, e também o uso que se faz delas: dos quintais às prateleiras é um fluxo que representa as rupturas, as ressemantizações e os deslocamentos dos usos da louça de/em Itamatatiua.

A brusca redução na quantidade produzida e no tamanho das peças diminuiu também o contato corporal entre a louça e as mulheres. Não é mais necessário pisar o barro, nem abraçar o pote para dar-lhe acabamento. As peças produzidas são muito menores e o corpo não precisa mais fazer tanta força para transformar o material. O afastamento físico entre mulheres e louça reduz a experiência da corporalidade e isso, põe em risco a transmissão da habilidade, que é uma das bases do saber-fazer.

Nas argumentações apresentadas neste capítulo foi possível identificar as camadas de significados das relações corporais, econômicas, cosmológicas ligadas à produção cerâmica de Itamatatiua, à origem do povoado e ao seu mito fundador. O passado é acionado como fonte inesgotável da experiência que alimenta o saber-fazer. É lá que residem a transmissão do saber e a prática do fazer.

O artesanato qualificado como *tradicional*, no documento normativo, é referenciado como “conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes.” (BRASIL, 2012).

Considerando-se a definição de forma literal, a louça de Itamatatiua já não é um artesanato tradicional, porque não faz parte dos usos locais. Seria esta uma visão extremamente simplista e reduziria a cerâmica ao seu aspecto funcional. As memórias, as narrativas, a ligação do povoado ao passado e à sua territorialidade garantem a permanência da produção e a procura pela louça de Itamatatiua, ainda que não haja um consumo utilitário dos produtos pelos próprios produtores.

O deslocamento da função, representado pela imagem do fluxo quintal-prateleira, implica a discussão sobre outros aspectos presentes na definição de artesanato apresentada no início deste item: criatividade, valor e identidade cultural.

Na construção de um artesanato para o consumo, a imaginação sobre os anseios do *outro* – aqueles que vem de fora para conhecer o quilombo – e a experiência do contato entre os nativos e os turistas são as novas referências para o processo criativo da louça e, também, do quilombo. Se até aqui mulheres e barro constituíam-se mutuamente, por meio do conhecimento passado de geração para geração e da habilidade da modelagem da cerâmica, agora os novos atores integram-se a esta construção.

Examinar com atenção os materiais envolvidos na produção trouxe à luz uma nova narrativa para a categoria da qual valia-me para discutir e justificar a escolha do artesanato como instância privilegiada para a análise das construções de imagens relacionadas ao quilombo: como *zona de contato*, a louça e seus materiais mantêm a experiência do passado viva no presente. A instabilidade dos materiais durante o processo produtivo tem como consequência o desenvolvimento do conhecimento e da experiência humana – *em contato* com os materiais – que se mobilizam para conter as mudanças de estado, a controlar a umidade e o fogo no processo da queima. Se a experiência corporal vem diminuindo com o tempo e as peças vem igualmente se tornando cada vez menores, isso tudo é fruto das novas experiências que se constroem na vida destes atores. A essa experiência transmitida a partir do contato com os materiais no fazer da louça está sendo transferida para o contato com os atores da cadeia produtiva. A demanda pelo conhecimento cada vez mais se afasta dos materiais e se aproxima de um outro distante, que chega ao povoado para qualificar, imprimindo as suas imagens e seus anseios ao artesanato que deseja consumir ou promover.

As imagens construídas sobre o gosto, as preferências, os processos de atribuição de valor são – assim com o barro – modelados pela imaginação das artesãs. As escolhas sobre o que deve ser mostrado ao turista, como em um cenário – o quilombo-museu – é negociada entre os atores envolvidos, em suas diferentes posições discursivas, a partir da experiência vivida no espaço. O quilombo é o palco no qual os atores sociais representam determinados papéis de acordo com a audiência que encontram: os gestos, as palavras, os olhares são objetos de análise. O palco é o lugar da cena, o tempo presente.

O quilombo-museu e o quilombo-aldeia de férias representam formas opostas e complementares de se lidar com o tempo. O museu representa o refúgio, o lugar onde o passado pode ser acessado com segurança e está lá, preservado, pronto para ser consumido a qualquer momento. Como uma heterotopia acumulativa torna-se o quilombo objetificado no tempo e no espaço. A aldeia de férias representa o quilombo vivo – uma reminiscência do passado no presente – no qual as práticas tradicionais e o exotismo podem ser experienciados de forma segura, controlada e efêmera. O turista chega, observa, participa, vai embora e leva consigo *souvenirs*.

Essas análises sobre a aldeia de férias serão retomadas no próximo capítulo. As imagens quilombolas que se produzem neste palco e são circuladas a partir de vários registros podem ser pensadas como formas de legitimar discursos e tipos de relação com o espaço. Quanto mais distanciadas da territorialidade destas comunidades, mais estas imagens tornam-

se heterotopias – imagens-outras, que circulam e são consumidas *fora* do povoado. As imagens que prevalecem dependem das negociações que acontecem neste cenário.

#### 4 ERA UMA VEZ NO QUILOMBO:

##### NARRATIVAS SOBRE TURISMO, DESIGN E ARTESANATO

Graças a Deus nós já tá reconhecida no mundo inteiro!

Não tem mais nenhum lugar que não conheça nós!

Isso é muito importante para nós!

*Pirrixi, 62 anos, artesã*

A “chegada dos turistas”, como é chamado o fenômeno divisor de águas para as mulheres que trabalham com o barro, trouxe em seu bojo mudanças que atingem o povoado e refletem-se em novos posicionamentos por parte das artesãs e a produção cerâmica consolida-se como *enfeite, lembrança do quilombo*. O resultado do saber-fazer é modificado, qualificado, reinventado para atender a quem vem *de fora*. A forma, o acabamento, o processo criativo, a precificação, a identificação dos produtos, os materiais, a escala da produção, tudo vem se adequando às demandas externas. Os turistas, os consultores, os pesquisadores que chegam a Itamatatua participam com as artesãs da construção desses produtos e da ressemantização das identidades locais.

Conforme discutido no segundo capítulo, o processo de reconhecimento da identidade e a titulação dos territórios quilombolas seriam, em tese, um processo de autodefinição, que partiria da própria comunidade que pleiteia o reconhecimento e a titulação fundiária. Contudo, fica clara a necessidade de se comprovar a identidade étnica a partir de evidências materiais, sistematizadas em dossiês, com fotografias, publicações, documentos, certificados, entre outros tipos de “provas”. Para serem quilombolas, é preciso se mostrarem como tal.

Este capítulo é dedicado às análises desses encontros entre os moradores de Itamatatua, em geral, e das artesãs, especificamente, e de quem vem de fora: turistas, guias de turismo, pesquisadores e consultores.

Neste contato constroem - se as imagens quilombolas, para os próprios moradores e para *os outros*. A sua manipulação, os sinais diacríticos da identidade étnica são isolados e salientados, para que a comunidade mostre, de forma rápida e sintetizada, o que é “ser quilombola”, comunicando suas origens e tradições.

Durante a pesquisa, pude acompanhar de forma continuada o trabalho de duas designers, mestrandas do Programa de Pós-Graduação em Design da UFMA. Isabela Bastos foi minha aluna na graduação em Design e, com base em minhas pesquisas precedentes em Itamatatiua, buscava identificar elementos que pudessem valorizar o artesanato local, a partir de ferramentas de design. Glauba Cestari, professora do IFMA, escolheu um objeto produzido pelas artesãs para propor uma qualificação de acabamento a partir de testes de laboratório com a argila, gerando uma mistura que deixava o produto mais resistente e menos suscetível às rachaduras, muito comuns na produção local. Algumas situações envolvendo a minha estada em Itamatatiua e o contato com outros designers e consultores que já prestaram consultorias em Itamatatiua serão trazidas para a discussão, como as conversas com o designer Márcio Guimarães e a artesã Isabel Matos, ambos consultores do SEBRAE-MA.

A minha aproximação com as artesãs se deu por meio de um projeto de design, de mapeamento e diagnósticos de cadeias produtivas do artesanato em Alcântara (NORONHA, 2011), já mencionado anteriormente. Os desdobramentos desse projeto que pude trazer como elementos que embasaram a atual pesquisa, ainda na introdução, incluem o desenvolvimento gráfico da comunicação do produto: elaborar uma identidade visual que caracterizasse a produção cerâmica de Itamatatiua a partir de sua origem, de sua territorialidade, enfim, ressaltando os traços diacríticos da identidade étnica local. Estes projetos de comunicação estão cada vez mais frequentes, haja vista o processo de patrimonialização dos bens materiais e imateriais, com ênfase nas identidades locais.

Na prática, havia uma etapa do projeto a ser cumprida durante a minha pesquisa de campo. Como já explicitarei, não atuei como designer perante as artesãs, mas como orientadora dos projetos desenvolvidos pelos quatro alunos que me acompanharam em campo. Contudo, este posicionamento não diminui a ambiguidade do meu olhar, como designer e cientista social. Este fato nunca foi encarado por mim como algo negativo, que pudesse comprometer a minha relação com as artesãs – pelo contrário, foi possível entender as estratégias discursivas dos pesquisadores e consultores com quem mantive contato. Venho analisando e problematizando o papel do designer como mediador e tradutor (SOUZA FILHO, NORONHA, SANTOS, 2009; NORONHA, 2010; 2011; 2012; 2013) em processos de comunicação do patrimônio, nos quais a visibilidade do que é considerado imaterial se faz necessária.

Problematizar a própria presença em campo, como cientista social e designer, conduziu-me à percepção do uso de categorias profissionais como *layout*, *projeto*, *concepção*, *marca*, no diálogo entre as artesãs e os designers com quem mantinha contato. Foi possível obser-

var situações de troca de saberes de forma assimétrica, em que o saber formal, acadêmico, impunha-se ao saber local, passado oral e corporalmente através de gerações.

Nas constantes conversas, após perceber os comportamentos e as atitudes das artesãs perante os outros foi possível observar uma posição de extrema passividade em relação ao saber que vem de fora, como verdade a ser seguida.

O direcionamento da produção para o *outro*, fruto do processo de diminuição do consumo local – cujo uso era idêntico ao dos produtores da louça – possibilitou o exercício de imaginação sobre o que o *outro* deseja. Os designers têm papel - chave na construção do imaginário local, na medida em que atuam como mediadores entre “os de fora” e os moradores do povoado.

Entre as idas e vindas – minhas, dos alunos e dos turistas – as narrativas construíram-se, entrelaçando-se às estratégias locais de construção identitária e produção artesanal. A imaginação sobre o gosto dos turistas é compartilhada entre as artesãs e quem vem de fora. Vim argumentando ao longo dos capítulos que o saber-fazer artesanal configura-se como *zona de contato* e tal proposta ganha sua mais ampla expressão nas discussões deste capítulo.

Nos encontros provocados pelo turismo e por todas as mudanças que decorrem deste fenômeno, surgem as diferentes percepções dos diversos atores sobre a produção da cerâmica em Itamatatuiua, principalmente quando o artefato é alçado a signo diacrítico da identidade étnica. O *souvenir*, que será colocado na estante, como prova da visita ao quilombo, tem uma história a contar. As narrativas sobre o saber-fazer, as quais pude analisar no capítulo anterior, agora são “embaladas para presente”, em versões construídas para satisfazer aos supostos anseios dos turistas sobre o quilombo e o artesanato que lá se produz.

O campo da Antropologia do Turismo vem dando conta das discussões sobre os processos de *encenação* e *autenticação* das identidades culturais locais por meio do fenômeno turístico. A busca pelo outro, pelo exótico, pelo diverso é tema de discussão entre autores como Dean MacCannell (1989), Erik Cohen (1998), Pierre Van den Berg (1994). *Tradição* e *autenticidade* são categorias acionadas para acessar estes outros espaços, desejados pelos turistas.

O quilombo é este lugar onde os resquícios do passado ficaram acumulados e podem ser acionados no presente. Os turistas buscam estes espaços movidos pela curiosidade, por apreender através da presença e da vivência (o que pode parecer um paradoxo, pela extrema efemeridade de suas permanências nos locais), como é uma vida supostamente tradicional, a “verdadeira experiência quilombola”, como foi dito por uma turista.

As imagens construídas nestes encontros povoam o imaginário local, das artesãs, sobre o que buscam os *outros*, os *de fora*. Em inúmeras passagens já analisadas neste estudo a-

lertei para a forma como as artesãs aludiam aos turistas ou mesmo aos gestores e aos consultores de projetos e pesquisadores: os *outros*, *eles*, os *de fora*.

Esta forma indefinida, não nomeada, representa a distância – física e simbólica – na construção de tal relação. Quem são estes turistas? O que eles buscam em Itamatatiua? Por que tanto as fotografam? Tais respostas precisariam de um estudo específico sobre os turistas para que se pudesse construir um imaginário mais amplo e abrangente. Meu esforço foi, durante a etnografia, apreender o ponto de vista nativo.

A presença dos turistas em Itamatatiua é pontual e o tempo de permanência é muito curto. Pude presenciar a chegada de pessoas *de fora* durante quatro visitas. A primeira delas, de um grupo de três turistas cariocas, em 2012, levadas até lá por um guia de turismo; a segunda, em janeiro de 2013, de um grupo de estudantes paulistas, em uma excursão pelo Maranhão, para conhecer a cultura local, conduzidos por uma empresa paulistana que se define como uma agência de turismo pedagógico, a Tear Turismo. A terceira, de representantes do sindicato dos guias de turismo de São Luís, em março de 2013, que visitavam o povoado para identificar as potencialidades locais para o desenvolvimento de novos roteiros em Alcântara e, finalmente, durante o festejo de Santa Tereza, em outubro de 2013, quando o povoado recebeu inúmeros visitantes, especialmente moradores de outros povoados e municípios vizinhos, para engajarem-se nas atividades relacionadas aos rituais do festejo.

Como relatado, uma diversidade de formas de se realizar turismo em Itamatatiua pode ser brevemente caracterizada. Como o contato com os turistas foi extremamente rápido, ficou difícil aprofundar as imagens construídas por estes atores que chegaram ao povoado e rapidamente dele se despediram.

Outra forma de contato que tive com as narrativas dos turistas foi por meio das entrevistas e observações realizadas na loja de artesanato, localizada no terminal hidroviário de Alcântara, porta de entrada e saída da maior parte dos turistas que chegam ao município. No âmbito dos objetivos específicos do projeto de pesquisa, havia este item que tratava da necessidade de se aprofundar a percepção sobre o consumo do artesanato em Alcântara. Os resultados das observações na loja foram analisados na monografia de Imaíra Medeiros, então aluna do curso de design e integrante do Projeto Iconografias do Maranhão, e que serão aqui aludidos de forma complementar à discussão. Medeiros (2014) buscava apreender a percepção dos turistas sobre o artesanato exposto e comercializado na loja de artesanato do terminal hidroviário de Alcântara.

Da mesma maneira que relatei a permanência dos turistas em Itamatatiua, a questão da efemeridade da sua presença na loja não permitiu a realização de uma etnografia, mas os de-



poimentos das vendedoras e os rápidos contatos com os turistas possibilitaram, de forma geral, a construção de algumas imagens sobre seus anseios e gostos, sobre o consumo do artesanato e sobre a sua percepção do que é denominado *artesanato do quilombo*.

Outros dois alunos dedicaram-se em suas monografias de conclusão de curso a desenvolver projetos de design em Itamatatiua. O primeiro projeto foi o de Raiama Lima Portela, que desenvolveu a identidade visual dos produtos cerâmicos e os projetos de embalagem, e o segundo foi o de José Araújo Lages Júnior que, a partir de uma dinâmica que intitulamos “oficina de bonecas”, na qual as artesãs modelaram-se umas às outras, ilustrou ícones representativos da cadeia produtiva da louça, baseados nos corpos das artesãs modelados por elas próprias na oficina.

Como orientadora das três monografias, pude perceber o direcionamento da pesquisa de cada um e observar os processos de tradução de identidade em imagens sobre as artesãs. A abordagem metodológica de desenvolvimento de projeto pelos estudantes inclui a prática da observação dos sujeitos da pesquisa, suas narrativas, práticas e imaginário.

A realização do trabalho de campo nessas condições serve, ademais, para relativizar o poder e o lugar de centralidade do designer. Estar aberto a tal possibilidade significa abrir espaço à alteridade, olhar com os olhos do outro, submetendo-se o designer, como o faz o etnógrafo, às experiências que têm a ver com o pensar, o sentir e o fazer dos grupos ou indivíduos com os quais ele trabalha ou pretende trabalhar. (SOUSA FILHO, NORONHA, SANTOS, 2009).

Tal referencial teórico inclui abordagens etnográficas do design, textos teórico sobre o fazer etnográfico, que alunos tiveram acesso durante as etapas anteriores do projeto e como leituras recomendadas para a elaboração da monografia. Os resultados dos projetos que serão apresentados no item 4.9 e demonstram o processo de construção de imagens quilombolas pelos atores externos à cadeia produtiva.

Trato, portanto, da produção contemporânea da louça, com os novos desafios que se estabeleceram quando a fronteira étnica se expande, pela própria circulação do artesanato. Do material ao significado adquirido ao longo dos fluxos percorridos, a louça torna-se, enfim, artesanato do quilombo.

#### 4.1 A chegada dos turistas

Figura 33 – Neide de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013. (vídeo *neide3.mp4* no *pendrive* em anexo).

Na cena do filme, destaco a narrativa sobre o imaginário do outro – os turistas – a partir do próprio processo de imaginação. A cena é uma das quais considero mais significantes do documentário. A guia de turismo Carmem Mattoso, de São Paulo, pede a Neide uma foto para registrar a sua visita a Itamatatuiua. Aproveitei para filmar a cena deste registro fotográfico. Como havia duas câmeras – a minha e a de Carmem, nas mãos de um terceiro – Neide optou por manter o olhar para a minha câmera, enquanto Carmem posava para a outra.

A cena construída, em que enquadro a cena da fotografia e o próprio equipamento que irá registrá-la, “vaza” para a minha câmera. Este transbordamento da imagem pode ser relacionado ao vínculo estabelecido entre mim e a artesã, já acostumada a conversar comigo, com a mediação do equipamento. O olhar que se direciona ao outro reflete a relação de confiança estabelecida entre pesquisador e sujeito da pesquisa. Na situação em que duas câmeras aparecem, a opção de Neide foi pela câmera familiar.

Outra questão importante que surge na fala de Neide é a alusão ao reconhecimento. “Eles vão tomando reconhecimento”. O sujeito indeterminado – eles – estão, na visão de Neide, interessados em conhecer o quilombo, e alude à tradição como o elemento motivador. A forma de uso dos termos *conhecimento* e *reconhecimento*, no discurso da artesã, conduz a reflexão sobre o encadeamento da negociação contemporânea nos quilombos – para que se reconheça, é preciso conhecer. E a questão que abordei como sendo motivadora desta discus-

são – a necessidade de se comprovar documentalmente a identidade étnica para serem reconhecidos – fica materializada na narrativa de Neide.

A categoria *turista* vem sendo utilizada até aqui como este sujeito indefinido, genérico, indeterminado que representa, junto aos designers e a outros pesquisadores, como os atores de fora do povoado. Nem todo mundo de fora é considerado turista. Eu nunca fui considerada turista, mas durante as filmagens do documentário, quando utilizei um chapéu de abas largas para proteger-me do sol, ouvi várias brincadeiras. Diziam que eu estava “parecendo turista”. Para qualificar a categoria *turista* é preciso identificar algumas características dos atores com quem tive contato durante a pesquisa, nos encontros já apontados anteriormente. Como foram poucas tais situações, busco, por meio da descrição dos momentos e das imagens obtidas durante estes rápidos encontros e das conversas que mantive com eles e com outros atores que mantêm contato com os visitantes, identificar gostos e desejos, além de críticas à produção artesanal. O intuito não é traçar um perfil desses atores, mas mostrar a forma com que se relacionam com as artesãs, como compram o artesanato, e tentar perceber como sua presença influencia na construção das imagens quilombolas.

Figura 34 – Eloísa de Jesus e Maria dos Santos de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013. (vídeo *eloísa\_dossantos.mp4* no *pendrive* em anexo).

Nas narrativas de Eloísa e Dos Santos, *elas*, os atores de fora do povoado, surgem de forma ativa, intervindo e ressemantizando as práticas sociais do povoado. Eloísa conta que elas chegam, informando-se na loja de artesanato que elas têm em Alcântara. A importância da

loja de Alcântara, que é mantida pelos próprios recursos gerados pelas vendas de artesanato, foi montada em face de uma parceria do SEBRAE-MA com a prefeitura local.

As comunidades de Itamatatiua e Santa Maria (também localizada em Alcântara) são as principais parceiras da loja. Como são organizadas em associações, as entregas são feitas mensalmente pelos grupos, e todo dia dez de cada mês, o dinheiro apurado com as vendas é devolvido às comunidades. Ao preço estipulado pelas artesãs é acrescido o valor de 10% para a manutenção da loja e o pagamento de salário às duas funcionárias que se revezam na função de vendedoras. Há artesãos locais que produzem trabalhos manuais como esculturas de foguetes, em referência ao Centro de Lançamento de Alcântara, colares de sementes, esculturas de massa *biscuit*, que também colocam seus produtos em consignação na loja.

Figura 35 – Artesanatos comercializados na loja de Alcântara



Fonte: Medeiros, 2014.

Os visitantes ficam muito pouco tempo na loja; cerca de dez minutos na chegada, e um pouco mais na saída. A compra se efetiva, na maioria das vezes, na saída. Observa-se que a chegada é o momento em que os turistas olham e identificam o que pode ser encontrado em Alcântara.

As vendedoras relatam que eles costumam comentar que vão procurar por mais variedade de produtos, melhores preços, ou que comprarão na volta para não carregarem peso durante o passeio. Porém, aquela é a única loja que vende os produtos considerados “tradicionais” de Alcântara e, no retorno, para pegarem a lancha de volta, acabam dizendo que o artesanato de lá é o mais bonito e o mais típico. A compra acontece com muita rapidez, e não ul-

trapassa quinze minutos porque os visitantes precisam embarcar de volta a São Luís. O tempo de estada no lugar é determinado pelo horário de chegada e partida da lancha que, por sua vez, é regido pelas marés. Os turistas ficam cerca de quatro a seis horas na sede, entre a chegada e a partida da embarcação.

Em conversas e entrevistas com as duas vendedoras foi possível identificar as principais escolhas dos turistas. Elas afirmam que a principal reclamação dos turistas é que não há ímãs de geladeira e porta-chaves para serem vendidos. Criticam a falta de acabamento nas cerâmicas e a ausência do nome do lugar na maioria das peças, de todos os tipos. Lia e Suzanne, as vendedoras da loja, dizem que a preferência é pelas peças cerâmicas que têm o carimbo, mas ele só está presente nas peças maiores. A marca com a procedência é um fator determinante para garantir a compra. Lia comenta que, muitas vezes, escreveu o nome Itamatatiua no fundo das peças para que os turistas as comprassem. Nas reflexões da vendedora e gerente da loja é possível perceber a preocupação sobre a produção de Itamatatiua:

Lia: Nas peças de Itamatatiua eu acabei colocando que não é muito apropriado, mas foi uma forma que eu achei pra vender, colocar com caneta né, Itamatatiua, que não é certo, isso não é certo fazer mas foi o único jeito, porque elas não colocam um carimbo, elas simplesmente fazem e mandam, não tem assim aquela preocupação, aí eu que já vou escrever, a mão dói mas aí é a única chance que tem para sair, porque as pessoas olham, tudo bem que vai sair depois, né, é chato porque sai, mas foi o único jeito que eu encontrei.

Tem que ter escrito visivelmente, não só daquele carimbo que quase não aparece, aí tem uns que reclamam porque não é pintada a cerâmica, que é só crua, a gente fala porque que não né, aí tem uns que questionam também, vai entender né? Já quem gosta muito de cerâmica é quem tem fazenda, quem tem casinhas assim que gosta: “ah, vou levar pra minha fazenda”, aí leva um monte barro mas se não, tem uns que dizem “ah, não combina comigo e tal”, a fibra também, tem uns que “ah, não combina com a minha cidade esse colorido, esse colorido só se usa aqui no nordeste”.<sup>65</sup>

Lia e Suzanne são atores importantes na comercialização dos produtos artesanais do povoado de Alcântara. Recebem o *feedback* dos turistas de uma forma direta por estarem no ponto de entrada e saída. Comentam o papel dos guias de turismo, atribuindo a eles a competência de informar os turistas sobre o artesanato e a existência de quilombos. Quando chegam à loja é comum relatarem a vida nos quilombos e aproveitam para tentar “vender” um passeio até os povoados:

Suzanne: “Ah, aqui é artesanato que vem de um local e aqui tem as peças de um quilombo chamado Itamatatiua”, eles [turistas] perguntam e eles [os guias] vem explicando. É a primeira coisa que eles explicam. Tem alguns [turistas] que até vão pra Itamatatiua, inclusive hoje foram dois grupos pra lá, visitar lá o artesanato de lá. Lá tem o pote bem grande, tu já foi lá? Eles foram de táxi, pegaram o táxi aqui embaixo, mas tem carro também que vai pra lá.”<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Entrevista concedida por Lia à Imaíra Medeiros, em 29 de janeiro de 2013.

<sup>66</sup> Entrevista concedida por Suzanne à Imaíra Medeiros, em 30 de janeiro de 2013.

A chegada dos turistas a Itamatatiua geralmente é mediada pelos guias de Alcântara, ou agendada diretamente com as artesãs. É muito rara a chegada de algum turista sozinho ao povoado. Quase não há informação sobre o caminho, os roteiros e os quilombos ainda não são um “produto turístico” organizado pelas agências de viagem de São Luís. Tanto é que tive a oportunidade de presenciar a visita dos guias a Itamatatiua para roteirizarem o povoado. No item 4.4, terei a oportunidade de relatar e analisar o contato entre os grupos de guias e as artesãs.

Na narração de Eloísa sobre a chegada *deles* em Itamatatiua, diz que “tomam conhecimento” na loja de Alcântara, da existência de um quilombo. Assim como na narrativa de Neide, a necessidade de se fazerem conhecidas é o primeiro passo para a chegada do turismo e, conseqüentemente, para a venda do artesanato. O artesanato, assim, em sua circulação pela loja, torna-se um fragmento do quilombo destacado do povoado – um cartão de visitas – que convida a um passeio; como *zona de contato*, é uma ponte que liga turistas, vendedoras e guias às artesãs e a Itamatatiua.

Da mesma forma que os outros atores, as vendedoras também constroem suas imagens sobre a produção da louça em Itamatatiua, frutos dos contatos entre as duas pontas da cadeia produtiva: os consumidores e as produtoras. Nas palavras de Lia:

Lia: Elas vendem pouco na loja, até porque elas não tem assim uma organização comercial, a gente não consegue trabalhar com eles nessa organização, já tentamos estabelecer tabela, código pra, tipo assim, tudo vir só de um preço, exemplo, o copo, de um tamanho, vamos botar P, M ou G, não adianta fazer menorzinho, não tem como, elas não conseguem, aí vem um menorzinho, um bota um preço, por isso que os preço eles variam muito, entendeu? Porque depende do preço que vem, aí que é colocado os 10% em cima, então não tem como chegar numa coisa só, não tem... Agora Santa Maria não, a gente já trabalha com comércio justo, que é onde valorizou mais as horas trabalhadas, né, então vamos valorizar o artesanato, não tem como sair o artesanato só pra comprar o alimento, tem que dá o valor, tem que ter lucro o artesanato, acaba não tendo lucro, por isso que desmotiva muito, na maioria quem faz artesanato são os mais velhos, é tipo assim os que não tem o que fazer, tão na hora desocupado, os jovens começam, mas depois eles saem porque viu que não é tão lucrativo, não vende direto logo: “ah, vou botar e vou logo vender”, não!<sup>67</sup>

As reflexões de Lia aludem ao processo de qualificação do artesanato de Santa Maria, comunidade produtora de artesanato da fibra do buriti. Na etapa da pesquisa de 2010/2011, tive a oportunidade de conhecer o processo produtivo com o mapeamento de toda a cadeia produtiva dessa comunidade, e também identificando as fragilidades e as potencialidades daquele grupo. Lá, a produção sofreu a influência de vários cursos e qualificações promovidos pelo SEBRAE-MA e é considerado pela instituição como um caso de sucesso.

<sup>67</sup> Entrevista concedida por Lia à Imaíra Medeiros, em 29 de janeiro de 2013.

Os produtos são catalogados em um portfólio, com medidas, cores, horas trabalhadas, precificação estabelecida por esse número de horas, fotografia de cada produto. O grupo das mulheres de Santa Maria já participou de inúmeras feiras por todo o Brasil e vende em grandes quantidades para clientes do país e do exterior. Contudo, pela distância do povoado e pela inacessibilidade da estrada, é quase inexistente o contato com turistas, no povoado. A loja é praticamente a única saída dos produtos, excetuando-se as encomendas que recebem por telefone.

A qualificação recebida pelo SEBRAE-MA colocou o grupo em um patamar superior de atribuição de preços e de profissionalização da produção, diferentemente de Itamatatua, como fora observado por Lia, em seu depoimento. O fato de Itamatatua estar à margem de uma rodovia estadual e ser mais acessível facilita a venda e a chegada dos turistas no próprio povoado. Ângela, a artesã que cuida da loja do centro de produção cerâmica e realiza o controle financeiro das vendas, afirma que a maior parte da receita da cerâmica provém da loja do povoado.

É um desejo antigo das artesãs construir uma lojinha na beira da estrada, para que aproveitem o fluxo de turistas que chegam à Baixada Maranhense nos feriados do ano e vender a cerâmica para eles. Contudo, Neide pondera que isso não incentiva a entrada dos passantes no povoado e diz: “Assim ninguém nunca mais entra em Tamatatiua e vem conhecer aqui...”.

Trazer o turista ao povoado, mais do que propiciar a venda da cerâmica é uma forma de se tornarem conhecidas – e reconhecidas. Dos Santos narra na cena, logo após a fala de Eloísa: “Eles vem, e acham que podem botar uns projetos, uns benefícios, porque aqui é terra de quilombo!”. Aqui, mais uma vez, o quilombo é acionado como o lugar heterotópico no qual coexistem as imagens dos diversos atores – os turistas, gestores e pesquisadores chegam até lá movidos pelo modo de vida considerado tradicional, pelo artesanato e pela possibilidade de acessar práticas do passado no presente.

#### **4.2 Quilombo “para viagem”**

Para trazer as imagens dos atores externos à cena, lanço mão de um episódio no qual algumas turistas chegaram repentinamente a Itamatatua, no final de janeiro de 2012. Eram três mulheres que viajavam de férias, vindas do Rio de Janeiro: uma era jovem, tinha acabado

de passar no ENEM, para medicina. Estava acompanhada pela mãe e pela tia. Tinham vindo conhecer São Luís e resolveram passar aquele dia em Alcântara. De lá, informaram-se da existência de um quilombo e disseram-se interessadas em conhecer o artesanato.

Foram acompanhadas até o povoado por um guia local. Chegaram em carro particular, já por volta das 15h. Ficaram cerca de meia hora no lugar. Entraram na loja e o guia adiantou-se em pedir a Eloísa para abrir o galpão, para que as visitantes pudessem conhecer o lugar de trabalho e verem as peças sendo preparadas.

No diálogo entre elas e Ângela, que estava na loja, as perguntas sempre incluíam a categoria *quilombo*. Esta fora a primeira vez em Itamatatiua que ouvi as artesãs afirmarem que eram quilombolas. Nas conversas até então – era janeiro de 2012 – ainda não tinham assumido este papel explicitamente para mim. Durante os meses em que estive em Alcântara, foi raro ouvir alguém de lá se autodenominar *quilombola*, ou referirem-se ao lugar como *quilombo*. Além dessa situação, a outra vez que presenciei o acionamento da categoria pelas mulheres de Itamatatiua foi na ocasião (dezembro de 2010) em que promovi um seminário entre as artesãs de Itamatatiua, Brito e Santa Maria, quando realizava o mapeamento das cadeias produtivas dos artesanatos que produzem (NORONHA, 2011).

Ao descreverem e valorizarem os seus produtos, em uma atividade coletiva que denominei “vender o produto”, propus que ressaltassem as qualidades do seu artesanato para os outros dois grupos presentes. Neste momento, todos os grupos mencionaram que era “artesanato do quilombo”. Quando perguntei se eram quilombolas, afirmaram: “Sim, a gente se inscreveu para ser quilombola no seminário do ACONERUQ”, disse uma artesã de Santa Maria. Pirixi, que estava presente na atividade falou: “Sou quilombola, igual à minha mãe, igual a todos os meus antepassados”.

Na presença do outro, de quem é de fora, a fronteira étnica se estabelece: com a chegada das três mulheres, trazidas por um guia turístico, a artesã se identificou como *quilombola* e mostrou-lhes o *artesanato do quilombo*. Quando conversei com as *turistas*, disseram que “estavam querendo conhecer um quilombo verdadeiro há muito tempo, que no Rio não tinha quilombos como aquele”.



Figura 36 – Ensaio fotográfico *Turistas conhecendo o artesanato do quilombo*.



Fonte: A autora, 2013.

A categoria *tradicional* acionada pelas turistas desencadeou um rápido diálogo sobre o que consideravam como tal e a imagem do quilombo do passado, do clima bucólico do lugar, do ritmo de vida menos acelerado, das pessoas negras... As imagens eleitas como representativas do que consideram *tradicional* estavam ligadas ao universo do rural e ao tempo da escravidão.

No conjunto de imagens acima, trago algumas referências que ajudam a mapear o que está sendo chamado de *tradicional* e o papel desempenhado por essas turistas no quilombo. De fato, o Quilombo da Pedra do Sal, em comparação ao de Itamatatiua, não possui as características do que é o tradicional buscado por elas próprias. O ambiente bucólico com palmeiras, a cena das mulheres transportando a água na cabeça – uma com o balde de plástico, outra com o pote de cerâmica –, tudo isso remete ao imaginário de um lugar congelado no tempo, onde as tradições podem se reproduzir sem o contato – ou com muito pouco contato – de forma oposta ao que ocorre nas grandes cidades. E é este o quilombo que as turistas pretendiam conhecer.

Na primeira imagem, as cinco mulheres não interagem por meio do olhar. A turista mais à direita observa Denise, filha de Neide, embalando as cerâmicas. Cada uma está absorvida em suas próprias atividades. O ambiente da loja é o palco onde se dá o contato, por meio do interesse pelo artesanato. Contudo, nos vinte minutos que permanecem na loja, pouca troca de informações efetivamente aconteceu. Como refleti no parágrafo anterior, a tradição, na visão dos turistas, se dá pelo pouco contato. A experiência de estar em um quilombo pode ser concebida a partir deste distanciamento – espacial e temporal – no qual se constituiu a relação entre anfitriões e visitantes.

Na parede da loja, ao fundo, há um painel com fotos da década de 1970, do cineasta Murilo Santos. As imagens mostram os preparativos e a festa de Santa Tereza D'Ávilla, padroeira do povoado. Mostram também cenas da dança do negro, que costumavam dançar, mas hoje em dia, segundo elas, só fazem quando alguém de fora pede, ou em apresentações comemorativas do treze de maio e do vinte de novembro.

As fotografias, assim com as cerâmicas, também são produtos para o consumo. E isso tudo, simbolicamente, viaja dentro daquela caixa, “marcada” com o selo de Itamatatiua. Além de peças em cerâmicas a preços módicos, leva-se o quilombo e a experiência de ter estado lá, tudo embalado “para viagem, por favor!”.

Por que achavam aquele quilombo tradicional? Na noite daquele mesmo dia conversei com três artesãs que exercem funções importantes na Associação – presidente, tesoureira e

secretária – sobre a busca dos turistas pelo quilombo, e sobre o fato de se identificarem como quilombolas. Na conversa, ouvi as seguintes palavras:

Neide: Ser quilombola dá orgulho para a gente. Quando a gente diz que é preto, lembra do sofrimento dos nossos avós, do passado, da escravidão. Sendo quilombola a gente tem mais [acesso à] saúde, tem aposentadoria... E [os *outros*] têm mais interesse pela gente. Somos pretos, mas somos quilombolas também!<sup>68</sup>

O discurso sobre serem pretas, serem quilombolas, surge como opções, muitas vezes dicotômicas, que convivem no cotidiano das artesãs. É pertinente notar que as categorias identitárias são acionadas perante o meu questionamento, ou pela presença de turistas. A identidade, retomando as reflexões de James Clifford, não é uma história linear. Da mesma forma que o material da produção cerâmica precisa a todo o tempo ser contido, para garantir uma louça própria para o uso, a identidade precisa ser *contada*, para garantir o reconhecimento e a reprodução do saber-fazer.

#### 4.3 A loja como cenário

Figura 37 – Ângela de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013. (vídeo *angela1.mp4* no *pendrive* em anexo).

Ângela está sentada no interior da loja, que fica localizada no Centro de Produção Cerâmica. Ela é responsável pela contabilidade das vendas das peças. Possui uma conta poupan-

<sup>68</sup> Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora, em 18 de janeiro de 2012.

ça na Caixa e quando recebem dinheiro de alguma encomenda é na sua conta que depositam. A questão financeira está sempre presente em suas narrativas.

Ângela anota as entradas de recursos com a venda da cerâmica. Cada vez que vende um produto, anota em um caderno o valor e o nome de quem fez a peça. No final do mês, o dinheiro é distribuído de acordo com o que foi vendido. As despesas de manutenção do Centro de Produção Cerâmica são rateadas entre as artesãs e os recursos obtidos com a venda das peças são distribuídos de acordo com a produção de cada artesã. As peças são identificadas com o nome da artesã e o preço atribuído à peça, por ela.

Figura 38 – A loja de artesanato Itamatatiua (Centro de Produção Cerâmica)



Fonte: A autora, 2013.

Muitas vezes este preço é construído coletivamente e pelo tamanho das peças. Nas palavras de Eloísa: “Ah, cada uma dá o preço que quer, mas é por tamanho. Assim, uma xicrinha custa três [reais], aí uma bilha maiorzinha tem que custar seis, sete [reais]. Não pode custar três [reais]”. A lógica é que o preço aumenta com o tamanho das peças. O valor mais alto que pude perceber foi o do pote grande, que custa cinquenta reais. Mas a prática dos descontos é muito comum, assim como o preço personalizado. Quando perguntei o preço das peças, mesmo sem a intenção de comprar, escutei que para mim o preço era mais barato, porque eu era “de casa” e sempre comprava alguma coisa quando ia por lá.

A loja fica no Centro de Produção Cerâmica em uma sala de aproximadamente vinte e quatro metros quadrados. Lá, estão distribuídas seis estantes de ferro, altas, e oito estantes de

ferro, baixas, nas quais são distribuídas as peças prontas, devidamente precificadas e identificadas. A organização das estantes é por artesã. As peças de maior destaque são colocadas nas prateleiras médias, na altura do olho. As maiores ocupam as prateleiras inferiores e em cima ficam as peças de reposição, ou peças menores, para não desequilibrar a estante.

Na cena de Ângela é possível perceber no plano de fundo as peças nas prateleiras. A artesã narra a importância da louça entre as várias atividades cotidianas das mulheres do povoado e resalta o retorno financeiro, que é a peculiaridade do artesanato perante as outras. Nessa cena, além da narrativa, é possível aprofundar as reflexões sobre a loja como espaço, conforme relatado no item anterior, que materializa, de forma ampla, a identidade étnica que é entregue aos turistas junto aos produtos cerâmicos.

No plano de fundo da cena, enquadrei algumas peças na estante da loja e um painel de fotografias. As imagens são do cineasta Murilo Santos, durante o Festejo de Santa Tereza, na década de 70. A mulher que aparece na imagem é Maristela de Paula Andrade, antropóloga, segurando um bebê no colo.

A opção por incluir as imagens no quadro tem duplo sentido: o primeiro é uma homenagem aos dois – Murilo é pioneiro no Maranhão na arte de produzir narrativas etnográficas através de imagens; Maristela é pesquisadora, professora e militante aguerrida na articulação política junto aos quilombolas, frente às ameaças de expropriação territorial em Alcântara. Foi minha orientadora no mestrado e a inclusão desta fotografia também revela sua influência em meu percurso acadêmico.

O segundo motivo é mostrar a preocupação das artesãs em comunicar visualmente suas narrativas. Organizados nas paredes da loja, alguns painéis com fotos de Murilo Santos e de outros fotógrafos não identificados revelam momentos do cotidiano das artesãs. Fotos de família, dos antigos encarregados das terras constituem esta galeria para mostrar ao visitante a tradição do lugar.

Nas palavras de Neide, “nós já tamo conhecidas em todo o mundo!”. Serem conhecidas implica um processo de visibilidade, do qual as artesãs têm consciência e procuram reforçar.

Outra questão que não pode ser desconsiderada sobre a presença destes dois atores na cena é que representam, simbolicamente, assim como a minha própria narrativa e interlocução no filme, a presença dos pesquisadores em Itamatatua. Esses atores, em processo dialógico, reforçam os discursos sobre as territorialidades específicas de Alcântara, assim como tantos outros já citados e referenciados na introdução. Desde a década de 1970, Itamatatua é o palco

sobre o qual estes atores-pesquisadores ajudam a construir o cenário da *terra de preto*, da *terra da santa*, do *território étnico*, do quilombo.

Apresento a seguir um ensaio com as imagens expostas na loja que, como um museu, oferecem planos de leitura e de informação para amparar os artefatos expostos para a fruição dos visitantes e posteriormente para a venda. As fotografias foram doadas às artesãs já montadas em painéis de fundo preto, pelo próprio autor das imagens.

Figura 39 – Ensaio fotográfico *Imagens de Itamatatiua* por Murilo Santos (década de 1970)







Fonte: A autora, 2013.

As imagens selecionadas têm o intuito de mostrar algumas situações do cotidiano do povoado que se repetem nas narrativas visuais que venho apresentando durante a pesquisa. O festejo de Santa Tereza, que envolve os moradores e atrai visitantes; os moradores do povoado posando para a fotografia e, outras vezes, sendo surpreendidos em atividades cotidianas e a presença de elementos que já apontam o papel da imagem na construção do imaginário de Itamatatiua: o primeiro deles, na primeira imagem, é a faixa na cabeça do homem sorridente, escrito “lembança de Tamatatiua” – desde a década de 1970, Itamatatiua já queria ser lembrada pelos seus visitantes; o segundo elemento de destaque é a presença de quadros fotográficos nas paredes das casas, registrando momentos importantes como enterros, fotos de família, e fotos 3x4. Ao lado de enfeites nas paredes, as imagens já faziam parte do cotidiano das famílias do lugar; e os terceiro e quarto são a presença de equipamentos fotográficos para registro do festejo de Santa Tereza e do monóculo para apreciação das imagens.

A partir deste recorte das imagens que ajudam a contar a história do lugar para os visitantes foi possível identificar fragmentos da relação dos moradores com a própria identidade a ser mostrada para os outros. A lembrança, a imagem como enfeite de parede, a produção e o consumo de imagens, nas fotografias de Murilo Santos, são pistas que ajudam a construir o cenário que, no decorrer dos anos, vem se preparando para receber quem vem de fora.



#### 4.4 O papel dos guias de turismo

Os guias de turismo têm papel importante no direcionamento dos turistas a Itamatatiua. Ajudam a narrar a identidade com o intuito de atraí-los para o passeio até o quilombo. Durante a pesquisa, tive contato com Patrícia Nicolichia, argentina radicada em Alcântara há cerca de vinte e cinco anos. Em uma entrevista para o documentário, a guia, que segundo Eloísa é a que mais leva turistas a Itamatatiua, fala sobre a falta de informação do turista e sobre o processo de valorização do artesanato e do próprio roteiro turístico promovido pelos guias locais, o *tour* pelos quilombos:

Figura 40 – Patrícia Nicholicchia, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo patricia.mp4 no *pendrive* em anexo).

O trabalho dos guias locais consiste em abordar os turistas na sua chegada, no porto do Jacaré, na sede de Alcântara, e oferecer os seus préstimos para conduzi-los às ruínas de Alcântara, inicialmente. O passeio pelo centro histórico da cidade é o serviço mais vendido e custa em torno de R\$15,00, por pessoa, ou pode ser um pacote por grupo. Há um assédio muito grande na chegada da lancha que vem de São Luís, e uma disputa pelos turistas é travada entre os guias.

Durante o passeio pelo centro histórico, que se inicia pela loja de artesanato, cujas imagens são mostradas acima. A cena enquadra alguns objetos vendidos na loja e o momento de uma entrevista realizada por Imaíra Medeiros, em sua pesquisa sobre a percepção de turistas sobre o artesanato vendido na loja de Alcântara.

Na loja, segundo as informações e observações da pesquisa citada, os guias discorrem sobre a origem dos produtos artesanais. O artesanato do quilombo é diferenciado do artesanato que não é tradicional. Geralmente é neste momento que os turistas se informam sobre a existência de comunidades quilombolas em Alcântara e os guias tentam vender o pacote do passeio.

Patrícia contou-me que o pacote custa em torno de R\$200,00, incluindo-se o frete do carro, geralmente um táxi, para se levar três ou quatro pessoas até Itamatatiua. Se tudo é combinado com antecedência, dá tempo de se organizar uma apresentação de tambor de crioula, e aí o custo aumenta em R\$120,00, que é o cachê pago por uma apresentação de tambor em Itamatatiua.

Mas a guia conta que é muito raro haver uma visita programada e que as pessoas chegam sem saber o que há para fazer em Alcântara, como narra em seu depoimento. Sobre o valor, ela diz que os turistas reclamam, que acham que tudo “é de graça” e conclui sua fala, com ironia: “Pelo amor de Deus, nada é de graça!”.

Além destes valores pagos pelo transporte, serviços de guia e eventualmente pela apresentação de tambor, o que fica para as artesãs é o que arrecadam com as vendas de artesanato. Em uma das visitas que presenciei, de um grupo de aproximadamente trinta pessoas, relatada em detalhes no próximo item, o valor apurado pelas vendas de artesanato ficou em torno de R\$380,00 e foi motivo de grande satisfação por parte das artesãs.

A **prancha doze** mostra os guias do Sindicato de Guias de Turismo de São Luís em visita a Itamatatiua. O objetivo da visita era mapear e identificar atrativos turísticos para “vender” Alcântara de uma forma organizada. Os guias relataram que levar turistas de lancha é muito complicado, pois depende do horário das marés. O intuito deles era desenvolver um novo roteiro pelo *ferryboat*, cujos horários são regulares. Com isso, a proximidade de Itamatatiua colocava-a em posição estratégica dentro no novo roteiro.

Figura 41 – Prancha temática doze: Os guias turísticos.



Fonte: A autora, 2013.

Nas imagens, observam-se os guias em dois momentos: no primeiro, assumem o lugar de protagonismo, chegando e falando sobre seus interesses de levar os turistas e explicitavam as vantagens disso para o povoado. Explicavam o que os turistas gostariam de conhecer. O discurso percebido foi o do desenvolvimento da comunidade a partir do turismo. Haveria de se ter sacolas para embalar o artesanato, almoço ou lanche disponíveis para quando os visitantes chegassem. Para grupos maiores, seria necessário organizar apresentações de tambor de crioula, da dança do negro para aumentar o tempo de permanência no lugar.

No segundo momento, as artesãs assumiram o protagonismo e ofereceram aos guias a mesma hospitalidade oferecida, em outras ocasiões que presenciei, aos turistas: fizeram demonstrações de como fazem a louça, contaram histórias sobre a origem do povoado, e apresentaram o tambor de crioula.

Os guias se deslocaram também até o campo, a fim de reconhecerem o lugar, para ver se haveria algum atrativo natural e as artesãs logo mencionaram a trilha para o Poço do Chora e contaram as histórias sobre os seres encantados. Como era época de chuva, a chegada ao poço ficou impossibilitada pelo alagamento dos campos.

O momento encerrou-se da mesma forma, com a passagem dos visitantes pela loja. Compraram muitas peças e foram presenteados com outras. As artesãs têm o hábito de dar presentes às pessoas, inúmeras vezes vi isto acontecer, inclusive quando levei minha filha comigo ao campo, e elas a presentearam. Mas naquele dia foi excessivo, em relação a outras vezes. Fiquei pensando sobre isso e após a saída dos guias conversei com Neide e Eloísa sobre o assunto:

Raquel: Por que vocês presentearam os guias?

Eloísa: Ah, a gente sempre gosta de dar uma lembrança do quilombo... É uma agrado!

Raquel: Mas acho que vocês deram mais presentes do que venderam peças, não foi?

Eloísa: Acho que sim. Mas é que talvez eles mostrem o nosso artesanato pros turistas né? Aí eles vão trazer mais gente aqui... É uma parceria, seria bom, né?<sup>69</sup>

Alguns meses depois, quando organizei as pranchas e retornei para conversar com as artesãs sobre as imagens, deparei-me com outra percepção de Eloísa, sobre as imagens da visita dos guias de turismo:

Eloísa: A gente não gosta não, de ensinar, de mostrar...

Raquel: De mostrar o quê?

Eloísa: De ensinar a fazer a louça.

Raquel: Mas quem pede pra vocês fazerem isso?

<sup>69</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 05 de abril de 2013.

Eloísa: Eles mesmos, os guias. Pra fazer a modelagem, pra eles olhar. Tu acha correto?

Raquel: Acho que a questão não é de ser ou não ser correto, mas é como isso parece para vocês... Como você se sente quando eles pedem pra você mostrar como faz?

Eloísa: Às vezes, falam "Ah, deixa, deixa...", essa semana passada veio uns de São Paulo, "Ah tu deixa minha filha tirar foto, pra fazer um trabalho de colégio".

Raquel: E aí? Vocês deixaram?

Eloísa: Deixamos. Canuta já não gosta muito. A gente não sabe o que fazem com as fotos.

Raquel: Estes guias que vieram aqui em março já voltaram aqui com os turistas?

Eloísa: Nunca voltaram, não veio ninguém.<sup>70</sup>

Duas questões importantes surgem deste diálogo: a da apresentação do quilombo, que implica a demonstração do saber-fazer para a fruição do outro. A necessidade da exibição, da materialização do conhecimento pela demonstração incomodou Eloísa, a ponto de questionar-me sobre o fato de serem solicitadas a mostrar o como-se-faz a cerâmica. A outra questão é a destinação da imagem que se produz sobre elas, e a falta de informação sobre o destino de tais imagens.

Percebo que os dois problemas identificados por Eloísa residem na falta de diálogo entre os atores que se relacionam e a relação assimétrica que se produz entre os nativos e quem é de fora. Ainda que no primeiro momento, no calor dos acontecimentos, Eloísa tenha afirmado que havia uma troca estabelecida, havia a expectativa pela "parceria" e dar "uma agrado" fazia parte da negociação com os guias para levar os turistas; o segundo momento mostra uma desconfiança sobre tais interlocutores, quando as imagens lhes faz rememorar que são solicitadas a demonstrar o seu fazer, revelando o saber que as distingue.

As artesãs sabem que o interesse por elas e pelo artesanato é o que, em grande parte, gera sua renda, e que se isso deixa de ser uma curiosidade, ou mesmo um mistério, corre-se o risco de perderem o seu atrativo perante quem é de fora. A fala de Eloísa revela desconfiança perante a dúvida sobre o que é feito com as suas imagens. É curioso perceber que isso é uma questão de preocupação, já que produzem bonecas do quilombo à imagem e semelhança de suas antepassadas, e essa é declaradamente sua fonte de inspiração. No item 4.7, mais adiante, voltarei a discutir essa identificação entre as artesãs e as bonecas.

O outro motivo para inquietação é a destinação das imagens que são produzidas nas demonstrações do trabalho e nas apresentações. Há muitas divergências entre o que pensam as artesãs e as opiniões são muito divididas. O que gostaria de enfatizar sobre esta discussão é que a imagem fotográfica tem, para as artesãs, um valor de verdade que a materialização das identidades em forma de boneca não possui. Nos próximos itens, com a presença de turistas e

<sup>70</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 09 de agosto de 2013.

pesquisadores, observarei como as imagens são negociadas e como se constroem neste contato onde há assimetrias em relação a saberes e fazeres.

#### 4.5 Encenando o quilombo

Neste item, apresento algumas situações e imagens para problematizar o interesse recíproco das artesãs e dos moradores do povoado pelos turistas e consumidores de seus produtos. A chegada do turismo em Itamatatiua corrobora o posicionamento do artesanato com *zona de contato*, uma instância de negociação na qual os discursos sobre a identidade étnica a-floram. A cultura local deixa de ser naturalizada e abre-se espaço para as interações e diálogos para além dos atores do povoado.

Figura 42 – A chegada dos turistas, cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo narração3.mp4 no *pendrive* em anexo).

Sob minha narração, as imagens mostram inicialmente os visitantes na loja, manipulando as peças de barro. As discussões que vêm no bojo desta cena perpassam o processo de atribuição de valor ao artesanato pelos turistas e sobre os preços praticados na loja. Contudo, a argumentação proposta é de que o preço e o valor não são estabelecidos apenas sobre o artesanato em si, mas sobre o próprio quilombo. As imagens mostram a chegada do ônibus ao Centro de Produção Cerâmica, onde os moradores do povoado – e não as artesãs – vestidos com a farda do tambor de crioula, estão a postos para representar a “cena” do quilombo. A re-

cepção no galpão do Centro é construída cuidadosamente para receber o turista. As mulheres, sentadas, observam a chegada do ônibus. Os tocadores de tambor, que estão dentro do galpão, movimentam-se para fora, para observar “a chegada”.

São citadas nestas imagens a narração de Malinowski (1976) sobre sua chegada às Ilhas Trobriand e a cena inicial do documentário *Canibal Tours*, de Dennis O’Rourke (1988), que retrata a chegada de turistas à Papua Nova Guiné fotografando a natureza inóspita e os nativos. A expressão corporal do homem que sai do Centro e chega à varanda, olhando a chegada dos outros, mostra alguém se preparando, se posicionando para realizar uma ação: receber quem vem de fora. Ele desce a escada, em uma postura que demonstra cautela.

A cena revela dois lados da “chegada”: de um lado, a curiosidade dos turistas que saem do ônibus e visualizam seus anfitriões; de outro lado, os nativos, preparados para atender às expectativas de quem vem de fora, prontos para mostrarem o quilombo.

A observação da cena e as imagens registradas de momentos anteriores, o da preparação para receber os turistas, resultaram na elaboração da prancha onze. No processo de fotolicitação, indaguei às artesãs sobre a questão da farda: por que é preciso utilizar as camisas e saias padronizadas?

Figura 43 – Prancha temática onze: Apresentação de tambor.



Fonte: A autora, 2013.



Na visão de Duca, a farda é necessária porque é a roupa própria para dançar tambor. “Porque se ficarem de short, ou uma blusa comum não tem graça! Porque aqui mesmo é o quilombo, a gente tem que usar assim, as roupas do quilombo mesmo!”<sup>71</sup>

Nas imagens da prancha é mostrada a roda de tambor. Homens e mulheres utilizando camisas e saias de chitão e mostram a dança típica do Maranhão. As camisas floridas são colocadas por cima das camisas que os homens estão utilizando e, da mesma, forma as mulheres colocam as saias. É uma sobreposição de roupas e de identidades. A heterotopia que o quilombo representa vai além dos discursos e se materializa na prática perante o outro: está inscrita nos próprios corpos dos moradores. Perguntei a Eloísa desde quando havia a prática e de quem tinha sido a ideia de apresentar o tambor aos visitantes, e ela respondeu:

Eloísa: A gente faz que é pra mostrar a dança, mostrar o trabalho, por isso é que a gente faz. Nós mesmo decidimos. Porque aqui sempre teve tambor de crioula. Sempre teve. Porque assim, fazia na porta da igreja, aí as pessoa pagavam promessa, aí tudo tinha que ser na porta da igreja, pagando essa promessa, faziam tambor... É muito antigo o tambor de crioula daqui. E a festa de Santa Tereza, aí tava assim, quase assim morto, aí nós procuramos organizar pra levantar o tambor de crioula e mostrar pros turistas.

O depoimento de Eloísa mostra a continuidade da manifestação, no tempo e no espaço. Remete à religiosidade da dança: além de ser uma brincadeira, o tambor de crioula também pode ser um tambor de promessa, que é sempre paga em espaços religiosos: o tambor na porta da igreja e no Festejo de Santa Tereza reforçam a sua ligação ao território, ao passado e ao contrato simbólico estabelecido entre moradores e a santa. Indiretamente, sem citar a palavra tradição, Eloísa atrela a manifestação ao território, assim como Duca liga a vestimenta florida ao quilombo.

Eloísa posiciona a comunidade ativamente, como protagonista nas ações para “levantar o tambor de crioula”. Em uma conversa, a artesã e consultora do SEBRAE-MA, Isabel Matos, durante o Festejo de Santa Tereza em 2013, contou-me que durante a consultoria que realizou em Itamatatua, na qual “resgatou” as bonecas do quilombo, ela também propôs a utilização da farda florida e ela própria costurou as camisas e saias do tambor de crioula.

A consultora também se identifica como responsável pela confecção anual das fardas de bandeiras e caixeiras para o festejo de Santa Tereza. A conversa que mantive com Isabel ocorreu durante as provas das roupas durante o festejo, para serem utilizadas na missa do domingo, o último dia de festa. Percebi durante a organização do evento que as nativas são muito gratas e recebem com satisfação as roupas e as orientações recebidas. Legitimada por sua

<sup>71</sup> Entrevista concedida por Eduarda Moraes à autora, em 09 de agosto de 2013.

longa atuação como consultora no lugar, Isabel além de costurar as roupas, comanda o “cerimonial” da procissão e da entrada das caixeiras na igreja, momentos antes da missa.

Durante a conversa, comentou que era difícil manter as iniciativas, pela postura de docilidade dos moradores, que sempre esperavam que alguém de fora tomasse as decisões. Contou-me ainda que fora ela quem incentivara a formação de um grupo para apresentar a Dança do Negro. Em diversas ocasiões ouvi falar sobre esta manifestação, considerada original de Itamatatiua. Mas as mulheres me disseram que só de uns anos para cá é que se organizaram para “colocar um grupo”. Retomar a tradição da dança é considerada por Isabel como uma estratégia de mostrar a cultura de Itamatatiua a quem vem de fora.

As **pranchas nove A e nove B**, agrupadas desta forma pela similitude das imagens, revelam o contato por intermédio das imagens de artesãs e moradores do povoado com os turistas.

Figura 44 – Prancha temática nove A: Turistas e apresentação.



Fonte: A autora, 2013.

Figura 45 – Prancha temática nove B: A fotografia.



Fonte: A autora, 2013.

As imagens mostram momentos de integração entre turistas e nativos por meio das imagens. As câmeras, sempre presentes para registrarem cada momento, são visíveis em inúmeras situações, que podem ser ativas ou passivas, considerando-se a participação dos nativos na construção da imagem.

Na primeira prancha, observa-se a entrada das crianças com a indumentária da Dança do Negro no Centro de Produção Cerâmica para se apresentarem aos turistas. Com roupas que imitam a pele de animais, as crianças dançam uma música famosa em São Luís, por ser uma canção de sucesso de um tradicional bloco afro de carnaval da capital. A música, em ritmo de afoxé, exalta a resistência dos negros perante a escravidão e alude à África, como lugar ideal de liberdade e identidade.

Tudo é intensamente fotografado pelos visitantes. Na segunda prancha, observa-se um momento já mencionado, quando Neide e a guia de turismo Carmem posam para foto. As outras três imagens mostram uma sequência em que a turista fotografa uma mãe e seu filho e depois compartilha a imagem com eles. No momento de análise das imagens por parte das artesãs, mais uma vez fica explícita a dúvida sobre o que é feito com as imagens que são produzidas por quem é de fora:

Raquel: Eloísa, o que será que essas pessoas fazem com essas fotos?

Eloísa: Acho que ganham muito dinheiro. Porque às vezes tem pessoas que tem consciência né, de perguntar... "ah eu posso bater foto?", né? Aí a gente não diz assim, não, pensa até que a gente é ignorante.

Raquel: Que imagem é essa que eles tão levando de vocês? Eles querem mostrar o que com essas imagens?

Eloísa: Querem mostrar o quilombo, a nossa cultura. E até que já teve gente assim, que orientou a gente, né?

Raquel: Quem orientou?

Eloísa: Ah, foi uma pessoa daqui mesmo.

Raquel: Orientou a quê? A tirar ou não tirar?

Eloísa: Por causa dessas foto, que todo mundo vem e quer tirar foto. Ele não acha bom porque, até foi esse moço bem aí, porque aí ele disse que às vezes é pra fazer algum mal né? Que ele tem isso, às vezes é pra tirar algum proveito. Eu ainda não descobri qual é, só tu pra me orientar mesmo.

Raquel: E até ela tá tirando foto ali agora? [referi-me à Imaíra, então aluna sob minha orientação, que estava fotografando e registrando a conversa]

Eloísa: Ah, mas tu me conhece, aí pode fotografar, não faz mal nenhum.<sup>72</sup>

Eloísa revela algumas implicações sobre a permissão para se tirar fotografias. Mostra-se consciente dos possíveis ganhos financeiros com a imagem e que alguém possa tirar proveito disso. Sabe do interesse dos visitantes pela cultura local e que mostrar o quilombo é um dos objetivos de quem fotografa. Eloísa refere-se a um morador que as alertou sobre a possibilidade de fazerem algum mal a elas pelas imagens produzidas. Trata-se de um morador, in-

<sup>72</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 09 de agosto de 2013.

tegrante do grupo evangélico, que vê os festejos e a chegada do turismo como algo negativo para o povoado. O discurso sobre o mal que as imagens podem causar se contrapõe ao desejo, já revelado por Neide, de serem conhecidas e reconhecidas. O interesse dos atores de fora pela sua cultura é o que mantém a reprodução simbólica da produção artesanal e consequentemente a geração de renda para as artesãs.

Há artesãs que lidam de uma forma mais natural com as fotografias e outras que apresentam certa resistência. Eloísa deixa-se fotografar com tranquilidade e pensa que negar uma fotografia é uma atitude de falta de educação. O que a artesã considera que pode ser uma ignorância faz parte da imagem construída de que os turistas querem levar o quilombo para casa. As suas imagens representam este quilombo e negar uma fotografia é uma forma de negar que se façam conhecidas.

Na conversa com Neide sobre as pranchas 9A e 9B, fica explícito o objetivo de divulgação que se espera com a circulação das imagens:

Raquel: Neide, por que que essas pessoas fotografam tanto?

Neide: Acho que é porque a gente já tá conhecido no mundo todo, aí eles querem vir conhecer, né? De perto, né?

Raquel: E por que que eles querem conhecer? O que você acha?

Neide: Acho que é porque a gente tem uma arte, né, que é o barro e é um quilombo. A cultura da gente.

Raquel: E não incomoda que as pessoas fotografem tanto?

Neide: Não, não. A gente gosta.

Raquel: Você tem curiosidade pra saber o que essas pessoas fazem com essas fotos?

Neide: Eu tinha vontade de saber porque que eles... tiram muita foto, o que eles vão fazer com nossas foto? Eu não tenho nenhuma ideia do que eles vão fazer com essas fotos.<sup>73</sup>

O destino das imagens é uma incógnita para Neide e Eloísa. Mais uma vez, a noção de que já são conhecidas por sua “arte” e por serem um quilombo vem à tona para revelar o processo que a circulação de imagens provoca: quanto mais imagens circulam, mais as artesãs consideram-se conhecidas. E por isso, cada vez mais chegam os turistas ao povoado que, por sua vez, produzem mais imagens e as fazem circular.

Tal visão surgiu em alguns depoimentos já apresentados neste estudo. Contudo, há, ainda, por parte das artesãs, um desconhecimento sobre o destino das imagens. A possibilidade de que turistas e pesquisadores ganhem dinheiro com as imagens é uma preocupação presente nas conversas informais que mantive com as artesãs. Porém, a ideia de que os turistas fotografam para guardarem de lembrança é a versão que prevalece no grupo.

Quando chegam a Itamatatua e observam a organização de figurinos, dos personagens, do ambiente, tudo faz parte da construção do cenário que se torna a aldeia de férias, o

<sup>73</sup> Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora, em 08 de agosto de 2013.

lugar exótico que os turistas buscam, o lugar do contato contemporâneo entre turistas e quilombolas. Muitas vezes, presenciei tambor de crioula em Itamatatiua, mas o uso de farda foi percebido apenas nesta vez, quando na presença de um grupo grande e com a chegada previamente agendada. A visita durou cerca de três horas.

Os turistas chegaram, permaneceram no galpão, observando primeiramente o trabalho das artesãs, e depois se engajaram na atividade, testando como se faz a louça, tendo a “experiência” do saber-fazer artesanal por, aproximadamente, quarenta minutos.

Na **prancha dez** é possível observar os momentos de interação entre os jovens e as artesãs, que demonstram a feitura da louça. Os turistas tomam parte na atividade e sentem a experiência de tocar no barro, sentir a textura, a umidade e a resistência do material às mãos humanas.

Figura 46 – Prancha temática dez: Vivenciando o quilombo.



Fonte: A autora, 2013.



O grupo de visitantes se aglomera em torno da bancada de trabalho do galpão. Os alunos praticam como se faz a serpentina. A experiência do saber-fazer, assim como o aprendizado das artesãs com suas antepassadas, é uma vivência sensorial. Não basta levar o artesanato como lembrança: é preciso fruir a experiência do saber-como-se-faz, para conhecer o quilombo e seu artesanato. Mais uma vez, a noção de conhecimento vem à tona como forma de contato. Conhecimento e reconhecimento, como foi possível perceber, caminham lado a lado nas imagens quilombolas construídas pelas artesãs.

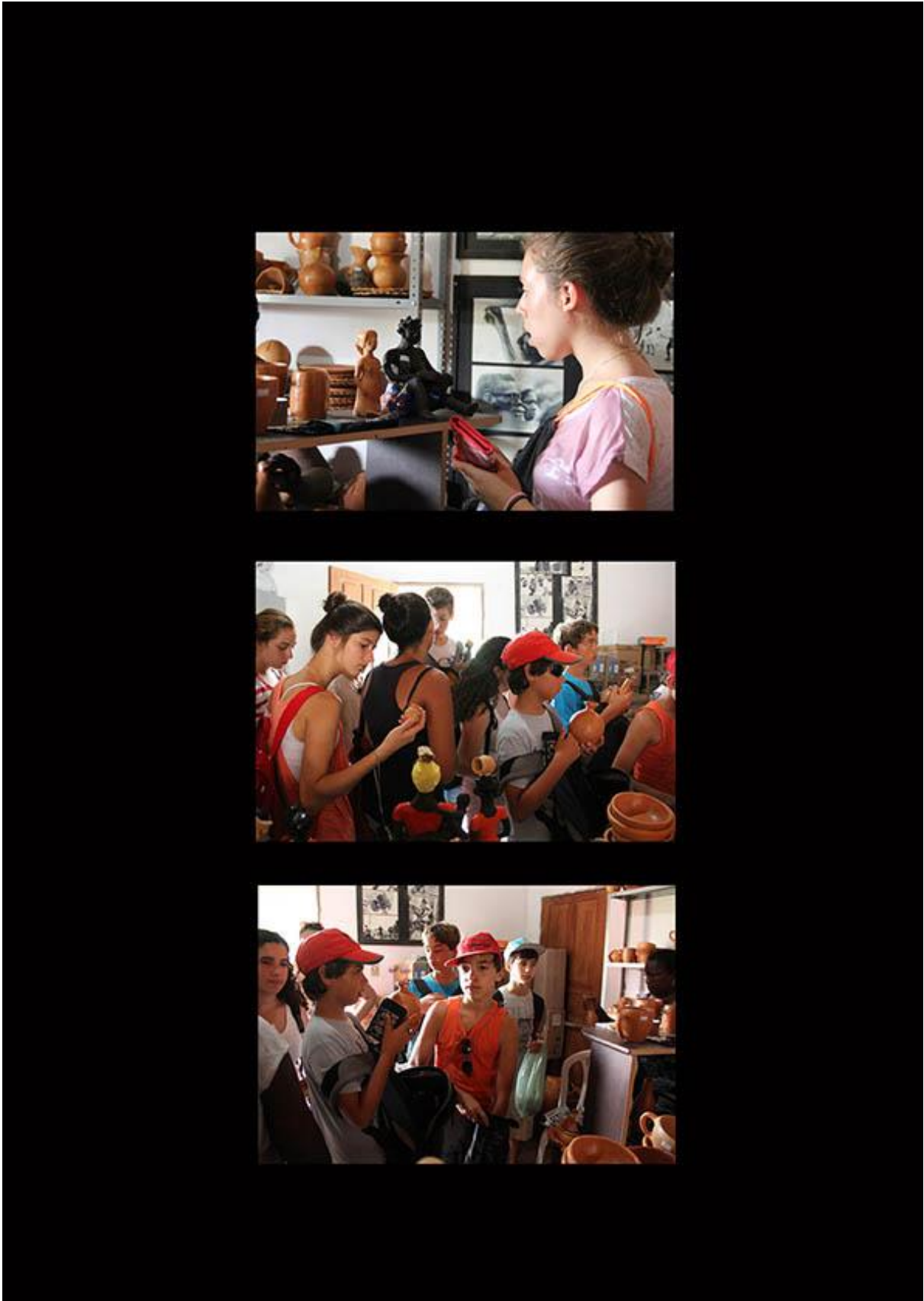
Na conversa que mantive com os visitantes, percebi que a vontade de viver aquela experiência era uma forma de conhecer o lugar e o seu artesanato e poder contá-la às pessoas que não estavam ali presentes. Os alunos anotavam suas impressões, como parte da atividade da viagem em busca da “cultura do Maranhão”, como uma visitante relatou. Na experiência de quem vem de fora, ter apreendido o saber-fazer, na prática, amplia o significado da peça de cerâmica que compraram na loja e levaram como lembrança. Além da materialidade do artefato, houve o contato com o material, uma experiência de vida que fica marcada na memória e nos corpos dos visitantes, da mesma forma que o aprendizado do trabalho com o barro marca os corpos das artesãs.

Depois disso, assistiram à apresentação do tambor de crioula e também tomaram parte na dança. As coureiras se apresentam e depois convidam os visitantes a utilizarem suas saias para brincarem.

O grupo se dispersou um pouco durante e após a apresentação. Muitos jovens encontravam-se exaustos, porque o calor em Itamatatiua é mais intenso pelo fato de o povoado se localizar em um vale. No final da apresentação, os visitantes foram convidados a entrar na loja. Todos compraram alguma coisa para levar de lembrança.

Tive a oportunidade de acompanhar o grupo na loja e perguntei para quem estavam comprando e porque queriam comprar o artesanato. As respostas se repetiam: “quero levar uma lembrança do quilombo para casa”; “é uma lembrança pros meus pais”; “pra guardar uma recordação de Itamatatiua”. Na prancha catorze, observa-se este momento de compra de artesanato na loja.

Figura 47 – Prancha temática catorze: A compra.



Fonte: A autora, 2013.

Na etapa da análise das pranchas, mostrei-as às artesãs, que lembraram do momento da visita do grupo de alunos.

Raquel: Por que você acha que as pessoas gostam de comprar?

Neide: Não sei, acho que pra levar lembrança, né? Acho que sim...

Raquel: Vocês acham que eles botam, que eles usam aonde isso em casa?

Neide: A travessa que é pra botar alimentação, não é? Panela, essas coisa. E outros é pra enfeite mesmo de rack, essas coisas. Eles levam muito pra presente, eles dizem "eu vou levar isso aqui de presente pra fulano"...<sup>74</sup>

Raquel: Por que que cê acha que eles gostam de comprar?

Eloísa: Aí eles viram, viram dança e vão comprar... porque é um trabalho do quilombo, né Raquel? É, eu acho.

Raquel: Então essa ideia de que é um quilombo, de que é um trabalho do quilombo, é o que mais chama atenção dos turistas?

Eloísa: É. Porque eles escutam que aqui é um quilombo, e hoje já passou a ser...

Raquel: E o preço que vocês vendem, você acha que pode melhorar?

Eloísa: Pode, é um preço muito baixo.

Raquel: E por que vocês não aumentam?

Eloísa: A gente tá fazendo essas contas pra aumentar... dá muito aqui trabalho, né?<sup>75</sup>

Nas narrativas das artesãs, as imagens que constituem seu imaginário sobre as motivações dos turistas perpassam a destinação de suas louças como enfeite. Neide chega a falar de um uso utilitário, mas percebi em sua entonação uma hesitação, uma dúvida sobre tal forma de uso. Quando fala sobre levar como presente, Neide está reforçando a ideia da cerâmica como lembrança.

Eloísa deixa clara sua reflexão sobre o uso da cerâmica como um trabalho do quilombo. Em sua narrativa, diz que o lugar já *passou a ser o quilombo*. A construção do imaginário local se perfaz em relação ao imaginário do outro: o trabalho é do quilombo, os turistas o consomem enquanto tal e assim a identidade do artesanato é reforçada, pelo próprio imaginário do outro: a louça torna-se artesanato do quilombo assim como o lugar torna-se o quilombo propriamente dito.

Sobre o preço, há um consenso entre as artesãs de que é baixo, mas observei durante a pesquisa que isso não é um incômodo para as artesãs. Elas têm consciência sobre o baixo valor cobrado, mas acreditam que se elevarem o preço os turistas não comprarão. Na cena a seguir, Ângela comenta sua percepção sobre o que os turistas pensam sobre os preços praticados na loja:

<sup>74</sup> Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora, em 08 de agosto de 2013.

<sup>75</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 09 de agosto de 2013.

Figura 48 – Ângela de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo *angela2.mp4* no *pendrive* em anexo).

A percepção varia conforme o reconhecimento do trabalho: uns acham caro, outros acham barato; no depoimento, observa-se a preocupação de Ângela sobre os ganhos com o trabalho com o barro: em um mês bom, de muitas vendas, os ganhos chegam a R\$1.500,00. Pergunto quantas são as artesãs e ela responde oito. No final da cena, após esta resposta, a artesã direciona-me um olhar, que nos ajuda a concluir que o dinheiro arrecadado mensalmente, em partes mais ou menos iguais, de acordo com a produção individual de cada artesã, não ultrapassa R\$200,00 para cada uma. A realidade da geração de renda por meio do artesanato desencoraja as novas gerações a se engajarem na atividade, preferindo trabalhos assalariados na capital como empregadas domésticas, ou mesmo recorrendo a trabalhos temporários, os chamados *bicos*, no comércio de Alcântara.

Retomando a narrativa sobre a presença dos turistas, todos saem da loja com suas sacolas de compras e rumo à pousada. Lá, um grupo de moradoras preparava o almoço para quase quarenta pessoas. Muitos pratos também eram trazidos das residências, onde foram preparados. Foi possível observar, naquele dia, como muitas pessoas do povoado são envolvidas em uma visita como aquela e como o dinheiro recebido, ainda que pouco, é dividido entre muitos moradores. O artesanato é uma importante atração e as apresentações de dança e a comida típica do lugar complementam o pacote turístico e ajudam na construção do cenário do quilombo.

Durante a visita, tive a oportunidade de conversar com a guia do grupo, Carmen Matoso, proprietária da agência de turismo pedagógico Tear, que veio conversar sobre as filmagens e fotografias que eu e meus alunos produzíamos da sua chegada com o grupo. Conver-

samos, expliquei o objetivo da pesquisa e ela foi muito receptiva. Contou-me que não era a primeira vez que levava um grupo de estudantes a Itamatatiua e que a organização da visita coube a uma agência de turismo de São Luís. Relatou-me o roteiro completo da visita, que incluía estadia em São Luís, em Alcântara e nos Lençóis Maranhenses e que a ênfase da visita era a busca das tradições culturais do Maranhão e das suas belezas naturais. Manifestou desconforto pelo preço cobrado pela visita. O seu incômodo despertou a minha curiosidade e depois da saída do grupo, conversei com Neide e Eloísa sobre o preço cobrado por elas. Carmem e eu trocamos e-mails e depois cotejamos os valores pagos por ela e o recebido pelas artesãs. Percebemos que os mediadores da visita, a agência de São Luís, havia retido grande parte do valor pago pelos turistas.

Depois do almoço com pratos típicos: galinha da terra, cozido de carne bovina com legumes, torta de camarão, arroz, feijão, farinha d'água e creme de bacuri como sobremesa, os turistas tiraram mais fotos, despediram-se e foram embora.

As pessoas envolvidas na recepção retomaram as atividades de limpeza da pousada, da organização e contabilidade da loja, e os integrantes do tambor e da dança do negro despiram-se de suas fardas. O quilombo encenado por três horas voltava ao ritmo de sempre.

#### 4.6 Artesanato e turismo: algumas reflexões teóricas

Os cenários que encerram comunidades tradicionais em suas dimensões de exotismo perante a chegada do turismo não é exclusividade de Itamatatiua e nenhuma raridade no Brasil e no mundo. Uma série de outras pesquisas pode ser elencada e a trago neste momento em que busco uma reflexão teórica para problematizar as questões até aqui levantadas pelos dados empíricos.

Entre os estudos brasileiros que relacionam a produção e o consumo de artesanato tradicional em contextos de incremento do potencial turístico e as relações com projetos de patrimonialização do artesanato, apresento como referência as pesquisas realizadas pelos antropólogos Carla Belas (2008; 2011) e Ricardo Gomes de Lima (2010; 2011), no âmbito do PROMOART, programa do Ministério da Cultura que visa ao fortalecimento de comunidades artesãs classificadas como tradicionais. A classificação, fruto de um esforço das políticas públicas em categorizar a enorme diversidade da produção artesanal brasileira, será discutida nos próximos itens quando tratarei da busca do turista pelo *artesanato tradicional e autêntico*.

Outra importante referência da qual lanço mão são as pesquisas do sociólogo Paulo Keller (2011), no Maranhão, em comunidades artesãs produtoras de artefatos em fibra de buriti. A chegada do turismo na região dos Lençóis Maranhenses também impulsionou a implantação do projeto Talentos do Brasil, conduzido em parceria pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário e pelo SEBRAE-MA.

Além dos dois programas governamentais já citados, destaco ainda o PAB – Programa do Artesanato Brasileiro, vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio, que contempla a produção artesanal de forma mais ampla, incluindo nas políticas públicas de geração de trabalho e renda todos os tipos de artesãos, e não apenas aqueles ligados à tradição e à identidade cultural. Neste escopo estão inseridos os artesãos que trabalham com a reciclagem de PET, bordados em toalhas, os considerados *hippies*, enfim, todo tipo de produção manual, visando à geração de renda.

No PROMOART e no Talentos do Brasil o objeto de intervenção é o artesanato tradicional, e nas duas iniciativas é clara a importância em se analisar e problematizar o papel dos designers no processo que se denomina *qualificação da produção artesanal*. Considero importante a questão do papel de mediação destes profissionais nas comunidades e principalmente pela minha própria atuação como designer.

Os pesquisadores acima citados são de relevância para meu trabalho porque além de serem interlocutores com quem mantenho diálogo acadêmico, discutem em suas pesquisas o papel dos designers nesta relação com os artesãos. Isso interessa a esta pesquisa, na medida em que preciso problematizar o meu próprio papel em campo, conduzindo uma equipe de alunos de design e como pesquisadora que realizou um filme etnográfico no campo de pesquisa.

Projetos como o que conduzi em Itamatatiua são muito comuns em comunidades produtoras de artesanato ou alimentos tradicionais, que tenham ligação como o território. Mais uma vez trazendo a referência de Lia Krucken (2009), o livro *Design para o território*, para referenciar projetos de construção de marcas para lugares e produtos, a fim de comunicar a sua identidade cultural. Com o viés patrimonial, especificamente no âmbito da comunicação do patrimônio, é preciso dar visibilidade a atributos materiais para que possam ser identificados e convertidos em valor para a comunidade produtora. A pesquisadora analisa alguns casos no Brasil e na Europa, em que “produtos tradicionais” de lugares foram alçados ao *status* de símbolo do lugar, ou produto típico, por meio de estratégias de valorização do produto enquanto marca do território.

Desta forma, a alusão a tais pesquisadores como referência ajuda a pensar os problemas desta pesquisa a partir de outras realidades brasileiras que dialogam com o cenário encontrado em Itamatatiua, além de fornecerem análises sobre a atuação de designers e consultores de artesanato, questão importante para as discussões que proponho no decorrer do capítulo.

Com as imagens e os eventos analisados nos itens anteriores é possível perceber o interesse do turista pelo “artesanato do quilombo”, o que revela a busca pela autenticidade e pela tradição nas sociedades contemporâneas. As pesquisas no âmbito da Antropologia do Turismo refletem a complexidade dos diversos elementos envolvidos na relação nativos e turistas. O quilombo, enquanto heterotopia, pode ser considerado o local da memória, o lugar do outro distante, da realidade romântica idealizada pelo turista. Percebo que no imaginário de artesãs e de turistas há uma série de narrativas sobre a vida e o lugar onde vive o *outro*, respectivamente.

Para refletir sobre tais abordagens e os fenômenos sociais que se estabelecem em Itamatatiua, abordo as teorias de alguns atores deste campo, que ajudam a problematizar as categorias locais sobre artesanato e turismo. Na intenção de reproduzirem-se material e simbolicamente, as artesãs, e também os moradores do povoado que se integram nas atividades relacionadas às homenagens a Santa Tereza e na manutenção do território afirmam a sua identidade étnica como um vínculo territorial atual, uma identidade que reflete a ancestralidade e a ligação com aquele lugar. Identificando-se como *pretos*, os atores *encenam* (MACCANNELL, 1989), discursivamente, e também na prática, a nova/antiga identidade constituída pela necessidade do reconhecimento para a titulação do território.

A *autenticidade encenada*, como apresenta MacCannell, contribui na elucidação de alguns pontos do problema apresentado. O primeiro ponto é que, segundo o autor, há graus diferenciados de encenação: dependendo do espaço de negociação e dos atores nela envolvidos, os moradores de Itamatatiua e, mais especificamente as artesãs, precisam aparentar ser “mais ou menos quilombolas”; a expectativa da “audiência” é fator relevante para delinear o grau da encenação; o objetivo da encenação deve ser considerado: vender um pote de cerâmica para um turista ou dialogar com um gestor de políticas públicas afirmativas sobre aposentadoria para comunidades remanescentes de quilombo? O tom do discurso é diferente quando conversam comigo e quando recebem um grupo de turistas, pessoas desconhecidas.

Outro ponto levantado por MacCannell (1989) é a existência de um *front* e um *backstage*. Em Alcântara, as artesãs transitam por esses espaços e muitas vezes posicionam-se nas suas fronteiras, em postos de negociação, mais uma vez, dependendo dos atores envolvidos.

Na cena apresentada no item 4.4, observa-se a chegada de um ônibus de turismo a Itamatatiua. Nela é possível perceber o processo a que MacCannell se refere, na construção do *front stage*.

A abordagem teórica proposta por MacCannell (1989) é interessante, pois permite pensar a instância da encenação de turistas e nativos, como pode evidenciar com o evento da visita dos estudantes. Contudo, é uma forma de análise pessimista que encerra os dois atores em um ciclo de comoditização que provocaria a perda da autenticidade e a destruição de todos os significados culturais locais. É claro que há uma preparação para se receber o outro, que há um imaginário local sobre o que seria a roupa do quilombo, que há uma mobilização do povoado para mostrar a cultura local para quem vem de fora. Isso não quer dizer que *finjam* ser quilombolas.

Para além deste pensamento, filio-me às abordagens de French e Cohen, nas quais é possível entender que o “contato” provocado pelo turismo abre espaço para outros processos de significação cultural. French alerta que é preciso tratar a identidade étnica como uma instância em fluxo, não encerrada, e que sejamos cuidadosos com a dicotomia *essencialismo x instrumentalismo* (FRENCH, 2009, p.150). Pensar a identidade étnica de grupos quilombolas implica lidar com um leque de significados e que, perante o conflito, a encenação é necessária para trazer de forma visível os traços diacríticos que caracterizam *ser quilombola*.

Como é observável na argumentação de Cohen, a autenticidade não é um conceito absoluto, mas intensamente negociado. A seu ver, artesanato e dançasperformatizadas exclusivamente para turistas podem, ao longo do tempo, tornarem-se autênticas.

A presença de um novo público externo, os turistas, oferece a oportunidade da incorporação de novos produtos culturais em seu romance, como mensagens *autênticas*. (COHEN, 1988, p. 378, tradução minha).<sup>76</sup>

Certa vez estava em Itamatatiua e presenciei um debate das artesãs sobre o uso da pintura a frio (pós-queima da cerâmica) nas bonecas. Umaz diziam que sim, argumentando que ficava alegre, e que os turistas gostavam. Outras defendiam o ponto de vista do designer que introduziu a boneca em Itamatatiua, que não era para ser pintada, pois a cerâmica tradicional do quilombo não era pintada. Argumentavam ainda que, quando os turistas chegavam, queriam levar a boneca sem pintura, porque era a tradicional do quilombo.

---

<sup>76</sup> No original: “The new, external public provided by the tourists, may offer an opportunity to the producers of cultural products to incorporate in them novel but *authentic* messages”.



Nestas trocas é possível observar o processo de construção da identidade quilombola a partir de referenciais externos, trazidos por atores também envolvidos na construção do “quilombo” como lugar de interesse turístico. Neste sentido, para além da ideia de *autenticidade encenada* (do quilombo) (MACCANNELL, 1989), a ideia de *autenticidade emergente*, apresentada e defendida por Cohen (1988, p. 379) parece ser útil para a reflexão sobre o evento descrito acima.

O último autor argumenta que se a autenticidade não é algo essencial, mas negociável, isto permite a possibilidade de sua gradual emergência, aos olhos dos visitantes da cultura local. Em outras palavras, um produto considerado inautêntico pode vir a tornar-se autêntico, com o passar do tempo. É impossível deixar de pensar no processo descrito por Hobsbawm e Ranger (1997) como a *invenção de tradições*, que opera no mesmo registro de atualizar antigas tradições ou eleger algo do presente que possa tornar-se uma tradição.

O que é interessante pensar é que não apenas para quem é “de fora” que a percepção da autenticidade se efetiva. A possibilidade de ser percebida também por quem produz e por especialistas, como analisa Cohen. A autenticidade não é uma qualidade intrínseca ao produto cultural, mas algo em processo, assim como as identidades em jogo.

Para Cohen, a autenticidade é percebida como um valor pré-moderno. Com o aprofundamento do individualismo nas sociedades contemporâneas e a perda de peso das instituições, o desejo pela autenticidade

representa um mergulho na intimidade em busca da autenticidade. E quando nos damos conta que em nossa vida cotidiana isso não existe, buscamos em um *outro* mais puro, mais distante, a autenticidade por nós perdida. (COHEN, 1998, p.373, tradução minha).<sup>77</sup>

Por outro lado, as artesãs de Alcântara já direcionam sua produção para o consumo externo há mais de duas décadas, inserindo-o no processo que Canclini descreve como *trânsito intercultural*. O artesanato produzido em Itamatatiua é produzido para o turista ou o consumidor local externo. As artesãs também visam ao *outro*. O processo de comoditização que se estabelece, desta forma, é uma via de mão dupla, e penso que, ao invés de anular os significados intrínsecos ao artesanato, são produzidos novos significados, novas formas de sociabilidade que precisam ser investigadas empiricamente.

Neste sentido, são úteis para a análise em questão as considerações de Van Den Berg (1994) sobre o turismo étnico. Nas palavras do autor, Turismo Étnico é uma viagem motivada primeiramente pela busca do que é de primeira mão, o autêntico, e algumas vezes um contato

---

<sup>77</sup> No original: “represents diving into intimacy in the search for authenticity. And when we realize this does not exist in our everyday life, we look for a purer, more distant, *other*, for the authenticity we have lost.”

mais próximo com aqueles cujas raízes étnicas e culturais são diferentes das dos próprios turistas. Van Den Berg apresenta uma importante definição, que atribui um papel para os nativos que vai além ao de anfitriões: na denominação *touree*, o autor os qualifica como

[...] o próprio espetáculo que buscam os turistas. Um objeto de curiosidade, o *touree* está em cena, queira ele ou não. Ele deve fazer um espetáculo dele mesmo. Mas ele permanece autêntico apenas enquanto não modifica seu comportamento para tornar-se mais atraente para o turista. (VAN DEN BERG, 1994, p.9, tradução minha).<sup>78</sup>

Como uma grande contradição desta forma de turismo, o autor aponta o seu potencial autodestrutivo: a presença dos turistas destrói o nativo. Nas reflexões do autor é possível apreender de certa forma a ideia de *impacto*. Ao considerar a destruição do nativo pela presença do turismo, o autor corrobora a visão de que os nativos são passivos e que não há a possibilidade de negociação entre estes atores. Como argumentei anteriormente, a busca pelo *outro* é mútua. Com isso não quero dizer que nesta busca não haja conflito – há relações assimétricas de poder que precisam ser investigadas.

Desta forma, o conceito de autenticidade emergente, construído por Cohen é bastante profícuo para pensar as atualizações e as ressemantizações da produção artesanal, perante a negociação com o outro. O grau de encenação da autenticidade, conforme descreve MacCannell, pode ser aceito pelo turista desde que preencha suas expectativas – que são variáveis, de acordo com Cohen. Por outro lado, dependendo do grau de consciência sobre o objetivo dos turistas em relação aos seus produtos, as artesãs podem enfatizar a relação com o passado em maior ou menor intensidade, construindo narrativas diferentes sobre o que seja o quilombo.

No próximo item, relato o caso das bonecas do quilombo que oferece os dados empíricos que se relacionam aos aspectos teóricos aqui discutidos. A materialidade das bonecas como prolongamento dos corpos das artesãs proporciona a retomada da discussão sobre a *contenção dos materiais*, do capítulo três, para a relação com turistas e consultores de design.

---

<sup>78</sup> No original: The native is not merely a host, a provider of creature comforts, a servant. But becomes, quite literally, the spectacle. The native becomes what I have called the “*touree*”. As an object of curiosity the *touree* is on show, whether he wants to be or not; he must make a spectacle of himself. But he remains authentic only as long as he does not consciously modify his behavior to make himself more attractive to tourists.

#### 4.7 Tradição, autenticidade e as bonecas do quilombo

Nas situações analisadas nos itens anteriores foi possível perceber categorias como tradição, autenticidade, lembrança, vivência do quilombo, experiência. Todas elas referem-se a uma forma de acesso a um tempo-espaço que reside no imaginário da comunidade remanescente de quilombo e no dos visitantes.

French apresenta a perspectiva de que nos contextos de “legalização de identidade”, como o processo de titulação de terras quilombolas em Alcântara, “as formas culturais expressam e consolidam sentimentos e identidades de pessoas que se aproximam como resultado de uma condição político-econômica específica.” (FRENCH, 2009, p.150, tradução minha). Acrescenta ainda que, ao evocarem a tradição, é revelado um aspecto de seletividade, que certamente envolve uma dimensão sentimental e outra, pragmática, em uma conjuntura específica, que é o conflito.

O turismo em Itamatatuiá, ainda que insipiente e esporádico, traz no seu bojo a necessidade e a possibilidade de embates discursivos e práticos, como as visitas narradas nos itens anteriores. A *seletividade* a qual French alude pode ser considerada como as escolhas do que será produzido para o turista levar como lembrança do quilombo. O que é representativo? O que é típico do lugar?

A escolha do que deve materializar o quilombo, na forma de artesanato, é fruto de um processo de imaginação, mediado pelas imagens que se faz da própria comunidade e pelas imagens que são percebidas no imaginário de quem vem de fora, no momento do contato ou por intermédio de consultores.

O caso que escolhi para exemplificar a discussão é o das “bonecas do quilombo”. O discurso sobre a “boneca do quilombo” remete a duas situações que exemplificam a existência real de uma negociação consciente, prática e que nem por isso deixa de lado a dimensão simbólica para ser eficaz.

Figura 49 – Ensaio fotográfico *As bonecas do quilombo*.



Fonte: A autora, 2013.

Durante uma tarde de trabalho no galpão, estávamos Eloísa, Rita, Duca e eu, além de uma aluna do projeto. A atividade era pintar a frio as bonecas já cozidas. Juntei-me a elas para conversar sobre a técnica da pintura e o processo criativo das bonecas.

As imagens acima mostram o momento relatado e os vários tipos de bonecas produzidos. Durante a conversa, pergunto a Eloísa:

Raquel: Quem são estas bonecas? Elas são mulheres reais?

Eloísa: Ah, são as pessoas da comunidade. A gente vai modelando as artesãs mais velhas, que já morreram... Aí tinha Andreza. Fiz uma boneca de Andreza, há muito tempo atrás, e um homem do Canadá levou ela pra lá... Andreza foi viajar pro Canadá... (risos). Tem também Raimunda Preta, tem Chica Pimenta que a gente chamava, Neusa. A gente fica pensando né, pra fazer os outros mais antigos.<sup>79</sup>

Feitas à imagem das antigas artesãs, as bonecas representam artesãs que já morreram. Materializam pessoas do passado, que detinham o saber-fazer da cerâmica, ou outro saber específico. A “viagem de Andreza” revela o quão importante é a materialidade das bonecas que representam mulheres. O artesanato comprado por um estrangeiro, em seu trânsito intercultural (CANCLINI, 1983), leva a própria mulher representada, para conhecer outro país.

A ligação entre o material e as mulheres analisadas no terceiro capítulo, retorna a ser aludida pelas artesãs de outra maneira, agora por meio da materialidade do artesanato. Para ampliar a discussão sobre as significações do artesanato e o seu papel contemporâneo para artesãs e turistas é preciso ir além da relação com o material, já estabelecidas no capítulo anterior, e buscar nas imagens provocadas pelas bonecas especialmente por seu caráter extremamente comercial, como discutirei adiante, e por serem prolongamentos dos corpos e identidades das louceiras de Itamatatiua.

Naquele momento de trabalho, pedi a Eloísa que descrevesse as peças que estavam sendo pintadas, por ela, por Rita, por Duca e por mim. O resultado é um passeio pelo cotidiano do lugar, com suas atividades, e pelas situações mais comuns na vida das mulheres do povoado:

Eloísa: Sempre eu gosto de fazer, eu faço algumas bonequinhas porque fico lembrando do passado, das mulheres daqui, até hoje também a gente gosta de fazer elas com pote na cabeça, de fazer feixe de lenha, porque eu lembro muito que tinha a Neuza né, que eu gosto também de fazer, que é aquela ali, porque ela só fazia louça assim com o bebê mamando e nua da cintura pra cima, aí ela faz assim, ainda tem a Maria Fonseca, que ela gostava de fazer [louça] de "coca", as tiras todas pros pote, ela gostava de fazer de "coca" [de cócoras], e também a Raimundinha ali, que ela teve quase uns dez filhos, aí eu lembro que ela era, ia pra roça assim bem buchuda, ou pro barreiro, aí com o bebê assim na cintura, buchudona aí com o cofo na cabeça ou a lenha. Aí isso, por isso que a gente gosta de fazer elas. Tinha também o traba-

<sup>79</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 09 de agosto de 2013.

lho das parteiras... Tia Leoná, tia Tereza, até pouco tempo ainda arrumavam a barriga de todinha as crianças daqui...<sup>80</sup>

O trabalho, a convivência dos afazeres domésticos com o cuidado com os filhos, o parto, as atividades extrativistas, a busca da água no poço, todas as atividades do cotidiano relacionadas ao universo feminino do povoado são representadas pelas bonecas do quilombo.

Perguntei se elas modelavam a si próprias ou a outras do grupo atual, e elas dizem que não, que faziam mais gente do passado. Na opinião de Duca é isso que buscam os turistas:

Duca: São só as antigas, as que são de antigamente. A gente não tem graça fazer, a gente já se conhece, né? Eu faço um monte só que eu escuto falar, Eloísa, Neide, Pirixi contando... aí eu imagino e faço no barro. Os turistas querem o que é da tradição.

Raquel: E o que é tradição pra você, Duca?

Duca: É os antepassados, os antigos.<sup>81</sup>

A imaginação das artesãs sobre o passado, sobre as antigas artesãs inspiram as formas, as posições, as atividades a serem representadas pela boneca do quilombo. A tradição, trazida por Duca como elemento motivador para a compra das bonecas é materializada com a modelagem das antigas louceiras.

Nas imagens, ainda é possível perceber a mistura de pó xadrez para pintar as peças. As bonecas pintadas, segundo as artesãs, são mais compradas que as naturais. As cores primárias são as mais utilizadas por serem alegres, na visão das mulheres, e o corpo é sempre negro. Para chegarem à tonalidade, misturam o pó xadrez preto ao vermelho. Nunca pintam com o preto puro, senão “fica muito escuro”. Os vestidos são sempre coloridos, pintam detalhes de flores, bordados e botões.

Um dado importante é sobre a grande quantidade de bonecas vendidas. Segundo Ângela, que administra a parte financeira da loja, as artesãs que mais ganham por mês são aquelas que fazem bonecas: ela própria, Duca, Eloísa e Rita. Mesmo com um valor alto para o padrão dos preços praticados – entre vinte e quarenta reais – existe uma grande saída para as bonecas. Nas palavras de Ângela:

Ângela: Mas sai! Boneca sai demais. É, eles levam como lembrança, né? Era preciso ter uma embalagem própria pra boneca... Porque quebra muito, o bracinho, a cabeça... E eles gostam porque é típico daqui, é tradicional do quilombo!<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 09 de agosto de 2013..

<sup>81</sup> Entrevista concedida por Eduarda Moraes à autora, em 10 de agosto de 2013.

<sup>82</sup> Entrevista concedida por Ângela de Jesus à autora, em 07 de maio de 2013.

A fala traduz os anseios dos turistas de forma muito clara: reflete o quê, para quê, e como eles desejam levar o quilombo para casa. Levam as próprias mulheres, artesãs, mães, trabalhadoras embaladas para presente.

Esta fala é parte de uma entrevista realizada na loja, quando os alunos e eu fazíamos a pesquisa para o projeto de embalagens para a cerâmica a ser desenvolvido no âmbito do Iconografias do Maranhão. O direcionamento da conversa era realmente para identificar as necessidades e as fragilidades da questão do acondicionamento das peças compradas pelos consumidores. A descrição do problema das embalagens – uma demanda gerada pela presença do turista – fora feita com muita precisão por Ângela. O relato transcrito acima revela conhecimento sobre o seu produto e sobre o consumidor de seu produto.

O *briefing*, termo técnico das áreas projetuais para designar as características, prerrogativas do projeto e as necessidades do cliente, fora construído com Ângela, que era quem mais mantinha contato com os turistas na hora da venda. Além de dar visibilidade à boneca, era preciso contê-la de forma que suas partes mais frágeis e delgadas – cabeça e braços – não quebrassem no transporte. O resultado do projeto será analisado no item 4.9, no qual analiso o projeto de design para identidade visual e embalagens, vinculados ao já mencionado Iconografias do Maranhão.

Com os relatos acima, inicio uma discussão sobre os valores aludidos por turistas e artesãs durante as conversas e entrevistas concedidas no âmbito desta pesquisa. Para isso, trago uma reflexão sobre esta imagem, destacada do conjunto anterior:

Figura 50 – Eloísa de Jesus, a boneca e Santa Tereza D'Ávilla.



Fonte: A autora, 2013.

O enquadramento da foto já fora utilizado em cenas do documentário. Enquadrei Eloísa, as bonecas em cima da mesa e, ao fundo, um quadro com a ilustração de Santa Tereza D'Ávilla. Posiciono-as desta forma para enfatizar uma imagem que percebo e que agora pode ser visualizada aqui e no documentário *À mão e fogo*. Ao modelarem as suas antepassadas, suas mestras no saber-fazer da louça, as artesãs posicionam-se, nesta imagem e no seu artesanato, em uma tríade formada por mulheres – discussão já aludida no capítulo dois – na qual as artesãs, as bonecas e a santa ligam-se simbolicamente. As mulheres, que se autodenominam *filhas da santa*, modelam as bonecas à imagem de suas antepassadas. Os modelos de barro circulam, metonimicamente, como uma parte de Itamatatiua e levam consigo um fragmento desse passado mítico e da origem do lugar. Sua função de “lembrança do quilombo” alcança um amplo valor simbólico.

Ângela queria deixar clara na embalagem do produto, a semelhança com outras artesãs, dizer que era a boneca do quilombo. Querendo conhecer mais sobre a produção das bonecas, perguntei se eram produzidas há muito tempo, porque não me recordava de, nas conversas com Maria, a artesã mais antiga, ter percebido alguma narrativa sobre a produção de bonecas. Ângela relatou-me que era recente a produção:

Ângela: Foi um treinamento do SEBRAE. Foi Isabel quem trouxe a boneca pra cá. Daí a gente começou a fazer a boneca do quilombo. Aí a gente foi vendo que saía bastante. Mas só quem faz mais sou eu, Duca, Eloísa...<sup>83</sup>

A fala da artesã revela um fato importante: com exceção de Eloísa, apenas as mais jovens fazem a boneca – Ângela (45 anos), Duca (29 anos) e Rita (22 anos). Conferi as etiquetas das bonecas na loja, nas quais, além do preço, contém o nome de quem as produziu, para fins de contabilidade. E o resultado foi compatível com a narrativa de Ângela, e com a presença das quatro citadas no momento de pintura das bonecas, no ensaio fotográfico anterior. Procurei inteirar-me deste “treinamento” ministrado pelo SEBRAE e de sua atuação no povoado em geral.

#### 4.8 Consultoria e a dispersão de discursos

Em 2011, no seminário em que o livro *Identidade é valor* (NORONHA, 2011) foi lançado, contei com a presença de vários pesquisadores sobre o artesanato em diversas regiões

<sup>83</sup> Entrevista concedida por Ângela de Jesus à autora, em 07 de maio de 2013.



do Brasil. Entre eles estava Márcio Guimarães, designer e então consultor do SEBRAE-MA. Dois dias após o evento, recebi o *e-mail* que transcrevo abaixo, com a autorização do remetente, sobre sua inquietação ao ler um depoimento de uma artesã de Itamatatiua na publicação:

Oi Raquel, quero te parabenizar, mais uma vez, pelo livro. Este e-mail é apenas o desabafo de um amigo, concordo em tudo com sua pesquisa e com a postura adotada na mesa redonda. Hoje tirei a manhã para lê-lo e teve um ponto que me chamou bastante atenção: na pág 87, no relato da artesã Eloísa está grifado: " O SEBRAE que disse pra gente pintar as peças pra ficar melhor...". Não foi bem assim: trabalhei por dois anos nesta comunidade (Itamatatiua), quando cheguei lá eles estavam fazendo "sereias" (oriundas de uma oficina ministrada por uma ONG), havia forte descaracterização do trabalho de raiz entre muitos outros problemas detectados. A pintura das peças sugerida por mim, foi em virtude de muitas bonecas trincarem durante a queima necessitando de reparos feitos com gesso (não sei se vocês tiveram a oportunidade de vê-las), então, para que o trabalho não fosse "perdido", utilizava-se este modo de reparo: fechamento das trincas e pintura para não deixar falhas aparentes. Bonecas em perfeito estado não deveriam ser pintadas. Foram dois anos em que pude pesquisar e cooperar na recuperação de peças que estavam em vias de extinção como a travessa pernil, a lamparina de azeite, garrafas, xícaras, canecas etc. Também criamos novas peças como as gamelas em forma de frutas da região, especialmente manga e caju e as dançarinas da dança do negro e do tambor de crioula (típicos da comunidade). Um grande problema que encontro nas comunidades refere-se às contradições no discurso, infelizmente, meus 11 anos de convivência com comunidades artesanais me permitiram presenciar cenas onde o discurso variava. Sempre lutei para que o artesanato saísse desta condição de "coitado" diante das esferas institucionais. Tenho muito orgulho do excelente trabalho desenvolvido por vocês. Forte abraço, Márcio<sup>84</sup>

Em dezembro de 2014, estive com Márcio em uma banca de monografia, em que meu aluno apresentava o resultado das representações visuais da cadeia produtiva da louça de Itamatatiua, fruto de uma ação desenvolvida durante o trabalho de campo, no ano de 2013. Em sua análise do projeto, Márcio revelou que havia sido direcionado pelo SEBRAE-MA a Itamatatiua, em 2006, para tentar resolver uma situação delicada que havia sido gerada pela ação desta ONG que é citada por Márcio no *e-mail* transcrito acima. O designer revelou que os consultores da ONG teriam dito às artesãs que as bonecas eram horríveis, e que deveriam fazer bonecas mais delicadas, como as sereias e Iemanjás que o designer encontrou por lá.

Neste sentido, a função de Márcio como consultor, naquele momento, era recuperar a produção das bonecas, em um processo de reconstrução da autoestima. Como foi exposto no item anterior, as bonecas contam a história de antigas artesãs e de mulheres do povoado; falam das atividades desempenhadas no cotidiano do povoado, e isso tudo é traduzido por meio

---

<sup>84</sup>Email do designer Márcio Guimarães, recebido em 26 de junho de 2011. Publicado com a autorização do remetente em NORONHA, 2012.

desses símbolos do quilombo. Em recente entrevista, revelou-me que para lá fora enviado para também sanar a questão de uma incompatibilidade com um consultor anterior, que não era bem - vindo pelas artesãs, porque consideravam que ele impunha seu ponto de vista, e não bebia a água de Itamatatiua, não comia os alimentos de lá, enfim, não se integrava à realidade local.

Márcio contou-me que chegou a Itamatatiua acompanhado de Isabel Mattos, que já havia feito consultorias em Itamatatiua. E que no momento de sua chegada o calor era grande, e ele avistou um pote com uma caneca ao lado. Não hesitou, pegou a caneca, encheu com água do pote e bebeu. Nesse momento, disse que todos que estavam na associação estavam observando a cena e disseram: esse é gente igual a gente!

Essa história foi narrada por Márcio para me situar sobre seu posicionamento perante as artesãs. Trabalhou em Itamatatiua por quase dois anos e enfatizou em nossa conversa que buscou, nesse período, incentivar a produção do que elas tradicionalmente já produziam e que se houve a introdução de novos produtos foi de apenas um. A partir da demanda das artesãs em modelarem frutas, ele sugeriu que fossem trabalhadas travessas com a forma de frutas, que segundo ele, tinha mais a ver com a produção local. Tais travessas são produzidas até hoje, na forma de mangas, cajus e folhas.

Márcio descreveu uma relação de muita troca, e alguns conflitos com o SEBRAE-MA que, na visão do designer, cobrava números em relação à produção mensal, perda de produção, números de produtos novos implantados. Chegou a mencionar que teve problemas com um dos relatórios apresentados, porque descreveu sua pesquisa em relação à dança do negro, para buscar subsídios conceituais na própria cultura local, para embasar o desenvolvimento das bonecas. A instituição reagiu àquela iniciativa como algo fora do escopo das funções do designer, e que não pagaria por aquele trabalho porque era um trabalho de antropólogo, e não de designer.

É importante observar no *e-mail* citado a sua intenção de fortalecer os traços da identidade local como recuperar peças antigas que estavam sendo abandonadas e enfatizar a importância de se produzir bonecas que representam as danças típicas do lugar. Mas uma vez, observa-se a *seletividade* descrita por French (2010), para que as comunidades se posicionem perante o conflito. Neste caso, o conflito é a chegada do turismo e dos turistas à comunidade.

Sobre o contato com os turistas, disse que sempre se mantivera à distância quando chegavam à loja para conhecer e comprar. Disse que se retirava para as artesãs contarem sua história. Relatou, ainda, que quando eram pesquisadores os que chegavam, não gostavam de

sua presença, por ser “do SEBRAE”. Por isso optou por se afastar sempre quando alguém de fora chegava e se aproximava novamente quando saiam.

O designer, na circunstância descrita, atua como mediador entre a visão estratégica da instituição que lança as diretrizes para atender à demanda turística e o ponto de vista nativo, que vive entre os aspectos cosmológicos, já visitados no capítulo terceiro, e que também possui a sua percepção sobre as intenções e desejos dos turistas.

Márcio relatou-me que a produção das bonecas fora retomada neste momento em que ele e Isabel prestaram consultoria à comunidade.

A partir do projeto de incentivo à formação e ao fortalecimento de APLs (arranjos produtivos locais), o incentivo ao turismo nas comunidades de Alcântara passou a ser uma das diretrizes dessas oficinas (além da qualificação artesanal, houve outras: de hospitalidade e de elaboração de roteiros turísticos). Com isso, a boneca do quilombo foi alçada a símbolo do lugar. E assim aconteceu. Hoje as artesãs relatam que é uma das peças mais procuradas pelos turistas e que todos querem a boneca do quilombo.

Ao descrever esta situação sobre as bonecas, não estou em busca de um padrão de conduta, mas analisar as posições hierárquicas de discursos, através da experiência sobre os seus trabalhos e as formas sutis de poder que os permeiam. Neste item, inicio o percurso pelo imaginário das artesãs sobre o papel dos consultores e pesquisadores que já atuaram em Itamatatua.

Procurei Neide, presidente da Associação, para saber mais sobre a sua visão sobre a atuação dos consultores e da instituição aludida.

Neide: Foi muito importante o SEBRAE... Melhorou a qualidade, a gente fazia a louça, mais era comum, esse tempo que a gente fazia só cozida mesmo. Agora não, agora já é mais diferente. Usa pintura, fica diferente. E aí o acabamento aí ficou muito legal. Melhorou muito.

Raquel: E por que você acha que melhorou o acabamento? O que influenciou assim pra vocês melhorarem?

Neide: Foi o SEBRAE, o SEBRAE que veio... aí teve umas oficina de... fez umas oficina e a gente aprendeu, fazer esse acabamento, a fazer boneca. Ajudou muito a gente o SEBRAE. A gente começou a fazer peças típicas daqui.<sup>85</sup>

A atuação das instituições é vista como ajuda, e é possível perceber a imensa gratidão das artesãs aos consultores que já passaram por lá. Márcio mencionou em nossa conversa que ele percebia que o que ele levava de informação, e o que outras pessoas de fora também diziam parecia ter valor de uma verdade absoluta, não passível de questionamento por parte das artesãs. Isabel relatou-me da mesma forma o posicionamento das artesãs perante a quem vem de fora, detendo um saber especializado.

<sup>85</sup> Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora, em 19 de junho de 2013.

Outro elemento importante é a percepção das artesãs de que o que é típico é o que fora trazido pelos consultores. Fica implícita mais uma vez a seletividade que permeia as escolhas do que é tradicional e autêntico, não por uma autodeterminação da comunidade, mas por quem vem de fora. Isso não quer dizer que tenha sido uma escolha aleatória. Diversas metodologias do design, por exemplo, a que trabalhei com minha equipe, trabalhando como a etnografia para a construção de imagens e produtos, que fazem emergir o discurso nativo. Contudo, na fala de Neide, não aparece o protagonismo da artesã, mas uma posição de submissão ao que vem de fora.

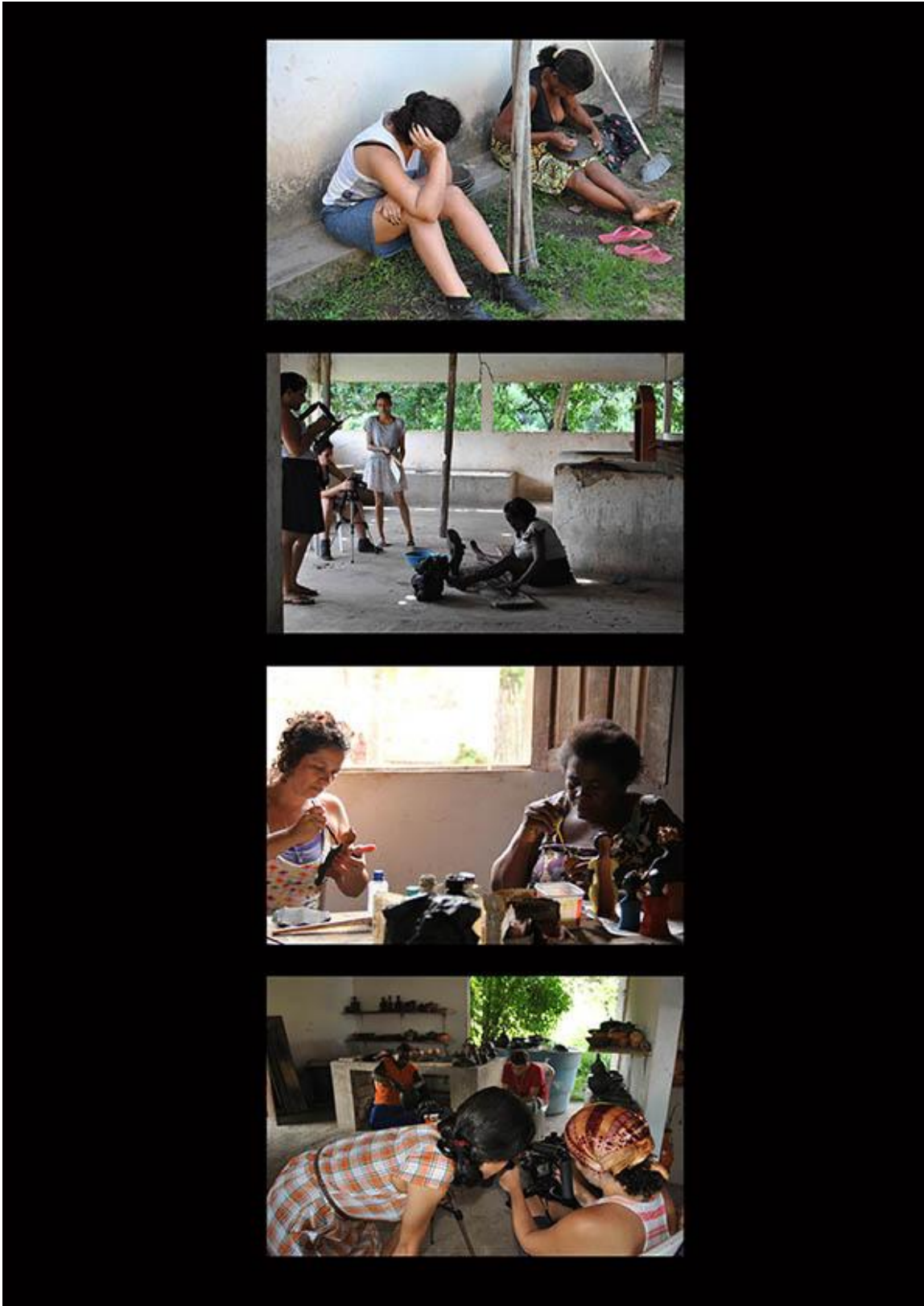
A consultoria é percebida como *ajuda*, e as melhorias advindas do serviço prestado tira o produto do lugar *comum* e o torna *diferente*. O direcionamento para o mercado turístico requer características até então não percebidas pelas artesãs em suas produções: acabamento apurado, diferencial, e o principal, ser símbolo do lugar, ser um produto típico. E pela análise das narrativas das artesãs, isso ainda é trazido por quem vem de fora e elas recebem o conhecimento com muito boa vontade.

Para continuar estas reflexões, trago as **pranchas sete e oito**. A primeira mostra imagens de minha presença em campo, com os alunos, em momentos de conversa, de atividade no galpão, e durante as filmagens do documentário *À mão e fogo*.

A segunda prancha revela a presença de duas designers, pesquisadoras, com quem tive a oportunidade de estar em campo no mesmo período: Glauba Cestari e Isabela Bastos que pesquisaram em Itamatatiua como mestrandas do Programa de Pós-Graduação em Design da UFMA. Estivemos muitas vezes juntas em campo e a experiência vivida, além das trocas acadêmicas, foi muito produtiva.

A possibilidade de observar o trabalho de pesquisa de outros pesquisadores proporciona o distanciamento para a autocrítica e a problematização da própria presença em campo.

Figura 51 – Prancha temática sete: Nós e vocês.



Fonte: A autora, 2013.

Na conversa sobre a **prancha sete**, indaguei como era para as artesãs o convívio comigo, com a minha equipe, principalmente na filmagem do documentário, que a meu ver, foi a época de convívio mais intenso, e nossa demanda para cumprir o roteiro pudesse tê-las cansado pelas repetições das cenas, pelos ajustes técnicos antes de começarem as filmagens.

Raquel: E quando chega esse pessoal perguntando tudo?

Neide: Essa aqui é você, né, Raquel? Ah, nós gosta de vocês conversar com a gente. Eu gosto, né, porque a gente aprende muitas coisas, né? É as vezes a gente tá em dúvida, aí tira a dúvida, a gente não sabe a gente pergunta...<sup>86</sup>

Raquel: E aqui, quando eu venho pesquisar, quando venho filmar, tirar foto...

Pirixi: Eu gosto, porque de cada coisa a gente aprende um pouquinho, as pessoas de fora, às vezes tem pessoas que dizem assim "Ah eu não gosto de tirar minha foto", mas eu gosto, porque a gente fica mais conhecido, que agora que a gente já é conhecido, que a gente tem foto, tem por tudo quanto é lado, no mundo todo quase. Aí isso, cada um vai levando um pouquinho disto, do conhecimento da gente pra fora, né? Aí vai... vai vindo gente, aí a gente fica mais conhecido. Também ajudo, cada um uma vez vem e ajuda um pouquinho a gente.<sup>87</sup>

Nas falas de Neide e de Pirixi fica clara a intenção da troca de conhecimento e a expectativa de reconhecimento do trabalho artesanal. A receptividade das artesãs, a hospitalidade com que recebem pesquisadores, consultores e turistas é perceptível nas diversas ocasiões em que estive presente, e comentadas por grande parte das pessoas que visita o lugar. É, sem dúvida, uma característica das pessoas do povoado.

Retomando a discussão sobre a hierarquia dos saberes, o conhecimento de quem vem de fora é aceito como algo diferente, o que faz com que a louça se torne artesanato. De comum a diferente, aos olhos das artesãs, o seu saber - fazer pode ser conhecido e reconhecido. É a circulação de sua imagem que, ao seu ver, fazem-nas conhecidas em quase todo o mundo. E esse conhecimento é o que proporciona, para elas, o reconhecimento.

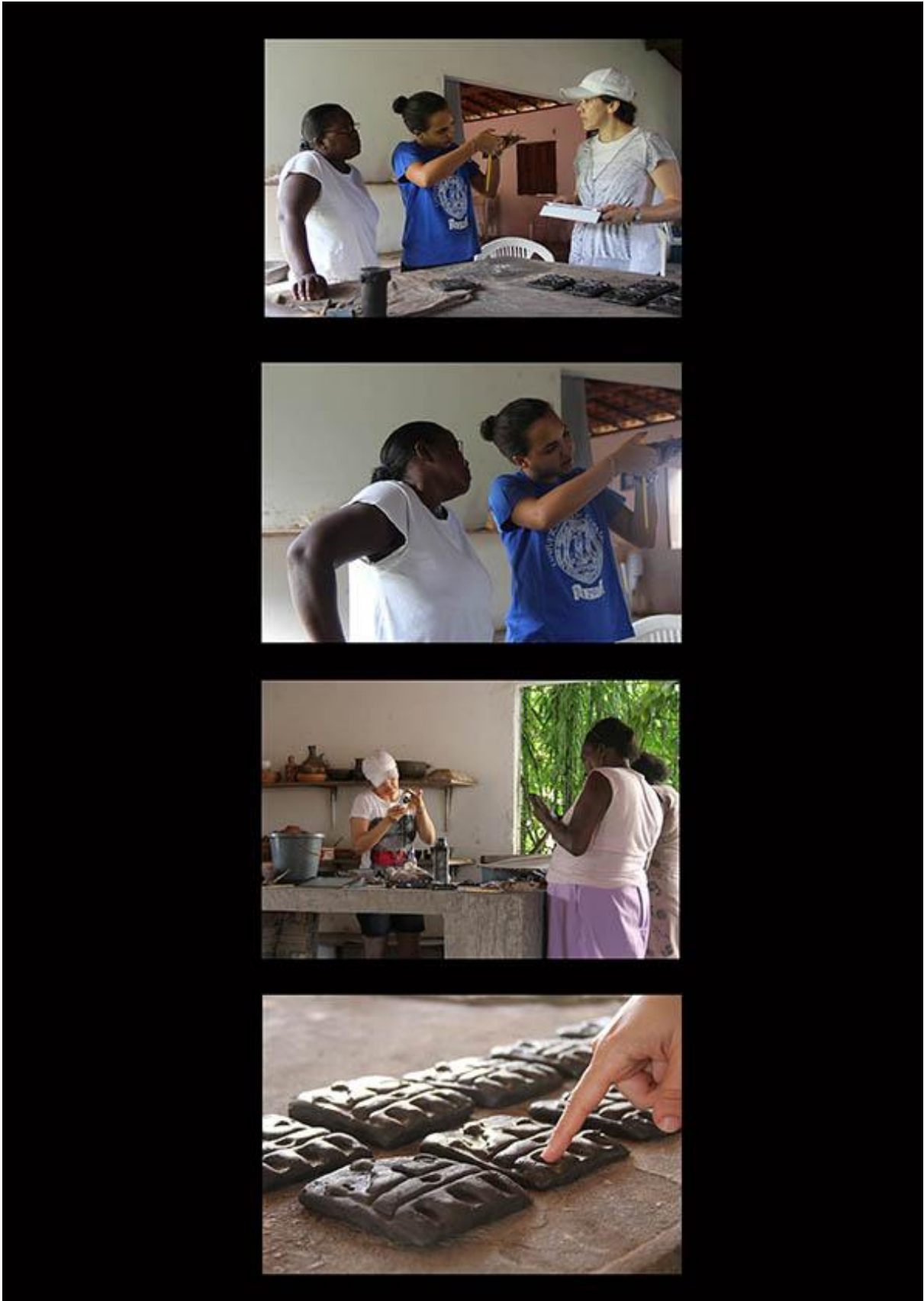
O artesanato é a *zona de contato* e os consultores e designers são intermediários e tradutores dos encontros coloniais que se dão no âmbito local, no próprio povoado, e para além de suas fronteiras, com o *trânsito intercultural* do artesanato. A produção de imagens delas próprias e do seu trabalho é vista como algo benéfico, que traz a visibilidade – tornam-nas conhecidas – e que a circulação do seu conhecimento, por meio das imagens, é motivo de orgulho.

Na **prancha oito**, trago a discussão sobre a presença dos pesquisadores e sobre a forma como este contato se estabelece.

<sup>86</sup> Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora, em 08 de agosto de 2013.

<sup>87</sup> Entrevista concedida por Maria de Lourdes de Jesus à autora, em 09 de agosto de 2013.

Figura 52 – Prancha temática oito: Pesquisadores em Itamatatiua.



Fonte: A autora, 2013.

As imagens ilustram alguns momentos da pesquisa de Glauba Cestari (de boné nas imagens), acompanhada por Isabela, também designer e pesquisadora. As imagens mostram o processo de registro da variação das dimensões físicas das peças escolhidas para os testes de material. Seu objetivo era identificar a proporção ideal de pó de cerâmica moído (chamote) para ser adicionado à mistura da argila, para que as peças não trincassem no forno. Fez medições com precisão nos corpos de prova durante períodos pré-estabelecidos, antes e depois da queima, para obter as curvas de variação de acordo com os diferentes percentuais da mistura de argila e chamote.

As duas primeiras imagens apresentam Ângela olhando atentamente para a medição que Isabela executa e Glauba anota os resultados em um *tablet*. Naquele momento, Ângela tentava aprender a usar o paquímetro, instrumento de precisão para medir orifícios e espessuras.

É sempre com muita atenção que as artesãs apreendem o que lhes é ensinado. O que pude observar e apresentar aqui na forma de imagens é que o conhecimento externo é sempre acolhido pelas artesãs. Durante a realização do projeto Iconografias do Maranhão, organizei uma oficina para desenvolver embalagens utilizando-se sacos de cimento usados, que eram provenientes da construção das casas em Itamatatiua. Além de diminuir o lixo acumulado e sua queima, a nova técnica minimizaria a carência de sacolas. As aulas foram ministradas pela designer Priscila Coelho, em agosto de 2013, e pude observar o interesse das artesãs e de outras moradoras que não trabalham com o barro, mas que viram na oficina uma oportunidade de ganhar algum dinheiro.

Outra questão de relevância que pode ser observada nesta imagem é a opção de Glauba por trabalhar com uma peça que não era “tradicional”, no sentido de ser produzida há muitos anos. Em sua dissertação, Cestari (2014) narra que as artesãs contaram que a peça em questão, uma placa de aproximadamente 10x12cm, com a imagem da igreja de Santa Tereza, surgiu como resultado de uma oficina ministrada por uma artista plástica, que durante os anos de 2009 e 2010 ministrou diversas oficinas em Itamatatiua. Eloísa conta que as artesãs pediram a ela que desenvolvesse uma peça que pudesse ser uma lembrança da igreja para os turistas, que sempre procuravam este *souvenir*. A relevância simbólica da imagem da Igreja é enorme, considerada a relação entre a santa e os moradores do lugar.

A demanda dos turistas por uma lembrança da igreja moveu as artesãs a encomendarem um produto a alguém de fora, para incluir em sua produção. O produto é esta placa que aparece ainda crua na quarta imagem da prancha 8, moldada em uma forma de gesso, processo completamente diferente de todas as outras peças produzidas pelo grupo. A técnica de



moldagem em gesso foi levada ao povoado pela artista plástica, que ministrou oficinas de modelagem e reciclagem de papel, utilizando fibras naturais. Glauba escolheu esta peça por seu valor simbólico, por ser um objeto que conta a história das artesãs de Itamatatiua.

Posteriormente, na ocasião do processo de fotoelicitação, aqueles momentos foram retomados para reflexão:

Raquel: Então você acha boa a presença das pessoas aqui, falando, medindo? Já teve alguma coisa assim, que falaram e vocês não gostaram?

Neide: Não, não... nada assim da gente não gostar...

Raquel: E as pessoas trazem o trabalho de volta pra vocês?

Neide: Tem uns que trago, mas tem outro que não trago.

Raquel: Como você se sente com as pessoas tendo tanto interesse por vocês?

Neide: Eu gosto porque a gente fica até conhecido, né? Porque dantes a gente não era conhecido em lugar nenhum, só ficava era aqui, né? Ninguém conhecia, ninguém falava na gente. E hoje não, onde a gente vai, se apresenta, todo mundo fica muito contente. Às vezes a gente vai chegando numa parte e dizem logo, "olha fulano" de Itamatatiua, é, eu gosto.

Raquel: Por que você acha que os pesquisadores tem interesse em vir aqui? Por que todo mundo quer pesquisar aqui?

Neide: Porque aqui é um quilombo, tem algumas histórias, algumas história aqui, do passado. Do trabalho de cerâmica, tem o tambor de crioula, coisas dos negros.<sup>88</sup>

Raquel: E incomoda a presença de outras pessoas aqui?

Eloísa: Não. Eu gosto.

Raquel: Pessoal vem pesquisar, como é que vocês vão aceitando as pessoas?

Qualquer pessoa que chega aqui, vocês aceitam?

Eloísa: Nem todo mundo, que a gente tem que saber o que aquela pessoa quer, o que não, tem que fazer aquela pesquisa, o que... pra que é, pra que não é. Nem toda pessoa também a gente não vai aceitar sem saber do que que é.

Raquel: Sim, e como é que vocês fazem isso?

Eloísa: Aí quando chega aqui a gente conversa com eles. Aí se a gente vê que dá, a gente aceita, se vê que não, a gente não aceita.

Raquel: Já aconteceu alguma vez de não aceitar?

Eloísa: Não. Nunca aconteceu não, que as pessoas que tem vindo até hoje são pessoas bacanas. Não sei se não vai acontecer né, mas até hoje, nunca...<sup>89</sup>

Durante o levantamento de referências para esta pesquisa, descobri mais cinco estudos que não haviam sido publicados, entre teses e dissertações sobre Itamatatiua. Nenhum destes documentos foi devolvido à comunidade. A falta de devolução dos resultados das pesquisas pode ser comparado à preocupação das artesãs sobre a incerteza dos destinos das imagens que lhes são “tomadas” pelas inúmeras câmeras fotográficas dos turistas.

O interesse pelas “coisas dos negros” as posiciona em lugar estratégico perante o olhar dos pesquisadores. A narrativa de Eloísa descreve uma relação igualitária perante os pesquisadores, contudo, na prática, quando pergunto se alguma vez já se opuseram a receber algum pesquisador, a resposta é negativa. Ainda que tenham a consciência sobre a necessidade de

<sup>88</sup> Entrevista concedida por Neide de Jesus à autora, em 08 de agosto de 2013.

<sup>89</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 09 de agosto de 2013.

entenderem o que os atores externos buscam em suas pesquisas, isso, de fato, não é operacionalizado. Em minha própria experiência de aproximação, nunca fui inquirida por elas sobre meus objetivos de pesquisa, ou destinação das imagens. Sempre deixei clara a finalidade do uso de entrevistas, imagens, e objetivos de pesquisa e projetos. Este último projeto de desenvolvimento de identidade visual e embalagens foi uma demanda delas, que me pediram para “botar um projeto”, a partir de sua própria percepção sobre o contexto turístico.

A lógica da captação de recursos ainda as submete a um *outro*, externo, para acessar as políticas públicas. A necessidade de escrita de um projeto e a gestão de recursos públicos é um entrave para a autogestão dos recursos destinados às comunidades remanescentes de quilombos. A dependência de atores externos para fomentar a produção e circulação dos produtos artesanais é uma barreira à autonomia do grupo. Entretanto, a presença do outro no imaginário local é importante para a reprodução do conhecimento, que se alimenta destas trocas, como narram as artesãs.

Retomando as observações sobre a presença de pesquisadores em Itamatatuiua, tive a oportunidade de assistir à defesa da dissertação de Glauba Cestari. A motivação da pesquisa era fazer algo que pudesse melhorar o acabamento das peças, considerado problemático pela designer, em face das rachaduras e empeno das placas com a imagem da igreja. Sua justificativa era que o intuito era fazer alguma pesquisa que pudesse tornar-se viável, passível de ser aplicada pelas artesãs, e alavancar suas vendas.

Figura 53 – Placas antes e depois da intervenção proposta por Cestari (2014).



\*Obs: As placas originais estão destacadas em quadros vermelhos

A visão do campo do design, de intervir na realidade local, ficou bastante clara nos objetivos das duas pesquisadoras. A proposição de soluções faz parte do escopo de trabalho deste profissional, mas a forma como estas proposições chegam até os sujeitos da ação – ou da pesquisa – como neste caso, é o que interessa para a discussão que proponho.

No caso do consultor Márcio e da pesquisadora Glauba, houve a construção de uma relação de troca e de entendimento do universo projetual das artesãs. Digo projetual porque, ao meu ver, existe uma organização de procedimentos e uma expectativa de obtenção de resultados a partir da execução de um plano. A contenção dos materiais que tive a oportunidade de conceituar e demonstrar por meio de referenciais empíricos e argumentações teórico-metodológicas fazem parte deste procedimento organizado que visa à obtenção de um artefato com qualidades visuais e materiais que atendem a uma demanda. E esta demanda não é unicamente das artesãs, mas de todos estes atores que constituem a cadeia produtiva da louça.

A noção de acabamento é um parâmetro construído coletivamente, assim como a pintura a frio, para cobrir as rachaduras acarretadas pela queima, como sugestão para aproveitamento das peças, pelo consultor.

Um dos membros da banca examinadora da dissertação de Glauba questionou a questão da sustentabilidade da produção, e questionou a mestrandia sobre o impacto ambiental da retirada do barro do campo. Se com a ação da designer as vendas aumentassem, não causaria um impacto ainda não experimentado no lugar, pelo aumento da extração do barro e da lenha para alimentar o forno?

O questionamento, ainda que não seja pautado em cálculos precisos sobre a quantidade de barro extraído na época dos grandes potes e, atualmente, na época dos *souvenirs*, que são peças muito menores do que as de antigamente, é pertinente no sentido de que é uma mudança promovida externamente, que pode ser benéfica em termos econômicos, em termos de aumento da autoestima por conseguirem um produto mais “bem acabado” mas que, por outro lado, pode causar impactos em outros aspectos que devem ser considerados em uma pesquisa que visa a uma intervenção.

A intervenção de designers é assunto polêmico entre os pesquisadores de artesanato. Com o aumento da circulação do artesanato fora dos contextos locais, do uso utilitário, o valor simbólico torna-se acentuado, e o uso como enfeite, lembrança ou *souvenir* passa a ser preponderante. O trânsito intercultural acentua a necessidade de diferenciação do produto artesanal e os designers ganham importância neste cenário. Um dado que explicita esta relevância ficou evidente quando participei como júri do quarto prêmio do Objeto Brasileiro (2014),

na categoria textos. Dos trinta e quatro textos que concorriam ao prêmio, contabilizei doze que se referiam à relação design e artesanato.

Neste deslocamento de função do artefato, o designer atua como mediador entre a esfera da produção artesanal e o mercado. O que tem sido criticado na atuação deste profissional é a sua interferência assimétrica na autonomia do artesão. Em uma entrevista, o pesquisador e gestor do PROMOART, Ricardo Lima, fala sobre o assunto:

Tenho visto barbarismos sendo cometidos pelo país todo em nome do gosto, da estética, do bom *design*. Ao mesmo tempo em que se fala que possuem um valor cultural extremo, transformam essas comunidades brasileiras em mera mão de obra da concepção do *designer*, que acha que tem a primazia do gosto, a primazia da forma, a primazia da estética. Eu vou me colocar sempre contra esse tipo de *designer*, mas isso não significa que eu seja contra o encontro do *design* com o artesanato. Eu sou contra interferência que fere princípios. (LIMA, 2010a, s.p.)

Com o deslocamento da posição do artesão, que tradicionalmente é mestre da atividade e de si mesmo no processo, observa-se uma ruptura quando é chegada a noção de mercado na comunidade. Na análise da cadeia produtiva do artesanato de Itamatatuiua foi possível observar a categoria *encomenda* como o estopim da produção (NORONHA, 2011, p. 77). A produção espontânea, a que parte do artesão, existe, mas a prioridade é a produção sob *encomenda* porque pressupõe a venda garantida. Na *encomenda*, a forma, o acabamento e o prazo são frutos de negociações entre o artesão e o consumidor. A expressão do artesão enquanto detentor de um saber fica condicionada ao *uso* que outro fará de seu artesanato:

Por exemplo, a comunidade quilombola de Muquém, em Alagoas, que produz uma cerâmica maravilhosa, uma expressão fortíssima, tem uma mulher chamada Irinéia, que modela umas cabeças de barro que te permite um estudo de penteados afro desde o Brasil escravocrata até hoje. Tenho o relato de uma pessoa que pede a intervenção de alguém para evitar o que estava acontecendo ali, que era a chegada de um *designer* que pede para que Irinéia execute figuras de Branca de Neve e anões para botar em jardim, dizendo que o mercado iria pagar muito bem por essas figuras. Isso é de uma violência cultural enorme e eu não posso me calar quando eu ouço um relato desses, quando sei que há um caso desses acontecendo. É contra esse mau *designer* que eu venho brigando muito. (LIMA, 2010a, s.p.)

O relato de Lima crítica a forma de atuação do designer: uma posição de centralidade na sua intervenção na produção artesanal, uma tentativa de sobrepor o conhecimento especializado ao conhecimento tradicional em prol das demandas de mercado.

Carla Belas, durante a pesquisa sobre a produção do artesanato em capim dourado, no Jalapão, identificou questões relacionadas à intervenção do designer na produção artesanal que reforçam as assimetrias de conhecimento e poder entre os artesãos tradicionais e as demandas do mercado:

Nesse sentido, foi promovida uma série de ações, entre as quais cursos de produção e *design* de peças oferecido pelo SEBRAE-TO. Esses cursos, se por um lado abri-

ram novas perspectivas de mercado indicando uma linha de produtos como mandalas, *sousplats*, bolsas, fruteiras – que não faziam parte da produção artesanal tradicional –, por outro, aumentaram a quantidade de artesãos e homogeneizaram o *design* dos produtos, criando enorme concorrência de novos artesãos com os grupos tradicionais da região, principalmente porque a maioria dessas novas áreas produtoras se encontra em locais muito mais acessíveis aos prováveis compradores. (BELAS, 2008, p.29)

O trecho acima consta como texto de um catálogo relativo a uma exposição sobre o artesanato do capim dourado, realizada na Sala do Artista Popular do CNFCP – Museu do Folclore Edison Carneiro, principal centro de pesquisa sobre o artesanato no Brasil. O processo de homogeneização da forma do artesanato, a introdução de novos produtos é uma das mais graves interferências do designer em processos produtivos tradicionais, na visão dos pesquisadores do CNFCP. Em outro trecho da entrevista de Lima é possível perceber este pensamento:

Mas, realmente, eu fico meio indignado quando vejo essa outra condição, em que se pega uma população que tem um saber tradicional imenso e, chegando ali, distribui: “Olha, você vai fazer isso, isso e isso”. O *designer* dá os modelos daquilo que ele quer que seja feito, para sair premiado como grande indivíduo que concebeu aquela coleção para aquela população. Aí é outra questão. (LIMA, 2010a, s.p.)

Esta contextualização é importante para se observar como os pesquisadores também atuam na construção do imaginário sobre a produção e geram juízos de valor que se reproduzem pelas diversas etapas das cadeias produtivas. Belas e Lima atuam neste centro de referência – portanto, centro de construção de conhecimento especializado sobre a produção e reprodução do artesanato no Brasil – e suas reflexões foram construídas a partir de experiências pessoais vivenciadas em contextos de pesquisa sobre a atuação de designers em comunidades nas quais atuaram.

Na ocasião do lançamento do livro *Identidade é valor*, convidei Belas para fazer uma palestra, no seminário que precedeu o lançamento do livro. Ela aceitou, e depois que enviei os arquivos do livro ela retornou o *e-mail*, parabenizando-me pela forma como eu me relacionava com as artesãs. Já em São Luís, quando conversávamos em uma pizzaria, ela confessou que quando recebeu meu convite pensou em declinar e refletiu: “Evento de design? O que esses designers querem desta vez?”. Esta passagem mostra o quanto a experiência vivida no Jalapão havia constituído o seu ponto de vista sobre “os designers”.

Durante a palestra em São Luís, a antropóloga mencionou este fato, e disse que quando presenciou nossa atuação e o debate com as artesãs, dias antes, em Alcântara, sua opinião começou a mudar. Diante de uma audiência de designers, Belas apresentou todo o processo de intervenção promovido por “designers” no Jalapão e os efeitos negativos na cadeia produtiva

do artesanato de capim dourado em Tocantins, apontando indícios de uma atuação assimétrica no processo de qualificação que o “SEBRAE” promove.

A própria forma com que o SEBRAE se refere ao trabalho do designer em uma comunidade – qualificação artesanal – já denota uma relação assimétrica entre o conhecimento especializado e o conhecimento tradicional. Nesta expressão, subjaz a ideia de que sem a intervenção do designer o artesanato não tem qualidade e que para ser introduzido no mercado precisa ser qualificado por ele. Estas concepções sobre o artesanato e o designer, ao longo do tempo, tornam-se modelos que conformam o imaginário local e condicionam a própria noção de gosto e o processo criativo dos artesãos. Lima reflete sobre a questão:

A gente está chegando à conclusão de que o nosso artesanato não tem design”. Isso é uma incorporação altamente nova e revela que a realidade não pode ser pensada em termos de “popular” e “erudito”, separando esses mundos. “O meu artesanato não tem design”. O que é isso? Essas exclusões não existem na realidade. (LIMA, 2010a, s.p.)

Os casos relatados por Lima e Belas refletem uma posição hierarquicamente superior do designer em relação ao artesão. Consideram que este último aceita a imposição do conhecimento especializado perante as situações de qualificação e treinamento. A crítica dos pesquisadores tange a questão de que o artesão se desloca da função autônoma sobre o processo produtivo para ser mão de obra na execução de um projeto cuja autoria é do designer.

Não estou afirmando que os pesquisadores neguem a consciência dos artesãos enquanto atores sociais mas, mesmo aludindo a casos específicos, referem-se a contextos amplos, a macroprocessos que encontram ao longo de suas trajetórias como pesquisadores do artesanato no Brasil.

O *e-mail* com o qual iniciei este item mostra o ponto de vista de um designer, que durante onze anos atuou como consultor do SEBRAE-MA. A estratégia de trabalhar com o *e-mail* me possibilita dialogar com o que Márcio escreveu e o que ouvi da artesã Eloísa, a quem Márcio se referiu. Nesta construção de um diálogo a partir de narrativas, pretendodesconstruir a ideia de que as artesãs são passivas na recepção das interferências dos designers e consultores nas suas produções artesanais.

Na conversa que gerou o depoimento aludido por Márcio no *e-mail*, eu e as artesãs de Itamatatua falávamos sobre a questão da pintura das peças produzidas, a utilização da pintura “a frio” e as preferências das artesãs sobre o uso e não uso da tinta. A opinião das artesãs variava muito, e eis a fala à qual Márcio referiu-se:

Eloísa: Aí, depois que o SEBRAE veio a gente não fazia assim em grupo; a gente fazia nas casa de gente. Aí depois que o SEBRAE veio organizar a gente e a gente

ganhou essa sede... O SEBRAE que disse pra gente pintar as peças pra ficar melhor, que os turistas gostam...

Dos Anjos: Mas tem turista que não gosta não, que dizem que gostam mais da queimada, e das manchadas do fogo mesmo, porque são tradicional daqui de Itamatatua...

Eloísa: É, varia, cada qual gosta de um jeito. É bom a gente ter na loja de todo tipo, mas os turistas às vezes gostam da boneca pintada, mas também gostam da tradicional do quilombo...<sup>90</sup>

Nestas falas, observo que as artesãs posicionam-se de forma passiva às ações do SEBRAE. No *e-mail* que recebi, observamos o ponto de vista que eu não tinha na ocasião da escrita do livro. Sempre tive a consciência de que estava ouvindo apenas as representações das artesãs e que durante o desenvolvimento da pesquisa teria a oportunidade de ouvir outros atores envolvidos nas cadeias produtivas.

O que é relatado como uma personificação do institucional pelas artesãs – o SEBRAE veio, o SEBRAE disse – parece uma estratégia de “defesa” das artesãs perante a minha atuação como pesquisadora, uma forma de se eximirem da responsabilidade de optarem pela pintura, uma forma de “camuflar” o seu próprio gosto. Este foi um assunto polêmico durante um momento de trabalho em dezembro de 2010, quando nos reunimos na sede de Alcântara, os pesquisadores, 21 artesãs, representantes dos três povoados que eu pesquisava na ocasião, e eu. Tingir ou não tingir a fibra do buriti, pintar ou não pintar o barro. Estas questões fomentaram uma acalorada discussão sobre o que é tradicional, o que é bem aceito pelo consumidor e o que é do gosto das artesãs. Nesta ocasião, deixei clara minha posição e minhas motivações para o uso de pigmentos naturais e a não pintura do barro.

Quando Márcio conta, em tom de desabafo, sua posição como consultor de design em Itamatatua, relembro que nunca haviam mencionado seu nome, como autor da estratégia de pintura a frio para cobrir imperfeições das peças, e não como opção estética. Ao adentrarem este percurso estratégico, de atribuir a opção e autoria da ideia da pintura ao SEBRAE, observa-se um processo de produção de sentido a partir da remissão de discursos, aludido por Foucault.

O meu ponto de vista, como designer e pesquisadora, minhas referências estéticas e o meu gosto provocam um acionamento de determinados discursos nas artesãs, que estão presentes nas suas narrativas que, por sua vez, são também construídas em suas relações com os consumidores, e com outros designers que já passaram por Itamatatua.

Para exemplificar tal fato é possível observar na fala da artesã o acionamento de um valor simbólico-cultural relacionado à identidade étnica e à tradição de um artesanato produ-

<sup>90</sup> Entrevista concedida por Eloísa de Jesus e Maria dos Anjos à autora, em janeiro de 2011.

zido por uma comunidade remanescente de quilombos. A remissão a este valor simbólico representa uma adequação ao gosto do *outro*, que influencia na concepção de gosto da própria artesã.

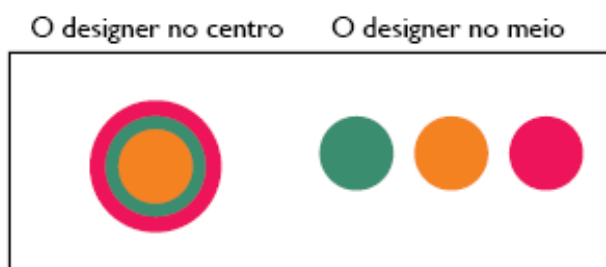
A imagem que vem se construindo sobre os designers – e que os próprios designers, pelos relatos dos pesquisadores, também reforçam – é a do profissional criativo que se apropria do conhecimento tradicional e o submete a uma demanda de mercado.

A partir do caso relatado por Márcio Guimarães no *e-mail* transcrito neste item, pelo papel de palestrante exercido por Carla Belas no lançamento do livro *Identidade é Valor*, observe o meu próprio papel como designer e pesquisadora, e como as nossas narrativas se refletem nos mútuos discursos que se constroem.

Como atores ativos e conscientes, moldamos e somos moldados pelo imaginário de nossos *outros*, marcados por eventos próximos e também pelas rupturas históricas. A percepção sobre a alteridade é exponencialmente sensibilizada quando se observa estes atores de diferentes tempos e espaços que se encontram nas zonas de contato.

Desta forma, talvez seja possível estabelecer práticas metodológicas de projeto e de interação entre tais atores de uma forma estratégica e alternativa ao sistema de produção imposto como um padrão, possibilitando que se tenha nas atividades profissionais e acadêmicas uma postura de tradutores efetivos e não de reprodutores de linguagem. Proponho, com isto, um deslocamento, do centro dos processos para o meio deles, entre os artesãos e os consumidores, como uma estratégia de melhor nos alfabetizarmos na linguagem do *outro*, mediando assim o léxico específico daquelas comunidades, do mercado e o repertório teórico do campo de atuação do design.

Figura 54 – O reposicionamento do designer



Fonte: Elaborado pela autora (NORONHA, 2011, p.127).



#### 4.9 Praticando design em Itamatatiua

A partir do diagrama que encerra o item anterior, apresento algumas situações e resultados obtidos durante o projeto Iconografias do Maranhão, baseados nesta proposta de que o designer deve se colocar como mais um ator no processo da construção das imagens que se pretende apresentar sobre o lugar, e não como o centro de onde emanam as prerrogativas projetuais. Tal conceito, como já apresentei anteriormente, baseia-se na observação do ambiente e no diálogo com os sujeitos de pesquisa. O designer, detentor de um saber técnico, vê, ouve e projeta, em um processo de tradução no qual está inserido.

Com a apresentação dos resultados projetuais obtidos pela equipe do projeto Iconografias do Maranhão, problematizo o meu próprio papel como designer e pesquisadora no povoado.

Os resultados do projeto não possuem uma autoria compartilhada entre artesãs e designers. A parte que cabe ao profissional de design, na abordagem metodológica que proponho, não é a de delegar ao sujeito de pesquisa o seu trabalho, mas de compartilhar o imaginário do seu interlocutor e traduzi-lo para outros atores. Isso não quer dizer que haja neutralidade, de fato, neste processo.

As narrativas pessoais dos alunos de design, as suas interpretações sobre o que observam em campo, juntam-se às narrativas nativas e também ao discurso acadêmico com o qual mantém contato. As imagens geradas neste processo fazem parte do que venho denominando ao longo deste estudo de imagens quilombolas. Nos casos que apresento – a marca da associação, a identidade visual e o projeto de papelaria e de embalagens e um infográfico que mostra as etapas da produção de forma esquemática e sintetizada – resumem, visualmente, o amplo quadro das imagens quilombolas que se produziram durante a pesquisa.

Cabe lembrar o que apresentei ainda na introdução, no que se refere à demanda por tais produtos de comunicação visual, a partir das próprias artesãs, que durante a apresentação dos resultados da pesquisa de 2010/2011, solicitaram-me escrever e desenvolver um projeto com vistas ao desenvolvimento de marca e de embalagem para seus produtos.

Meu esforço neste item é apresentar os resultados e expor o processo de trabalho, enfatizando o contato entre designers e artesãs, mostrando as prerrogativas de cada ator e como me posicionei nos momentos de escolhas. A valorização do ponto de vista nativo e as necessidades apresentadas pelas artesãs foram o ponto de partida para os projetos desenvolvidos pelos alunos e orientados por mim durante o ano de 2013.

Todos os resultados foram devolvidos às artesãs, que já fazem uso do material gráfico disponibilizado pelo projeto. Um desdobramento possível e bastante interessante seria analisar a recepção de tais peças gráficas pelos turistas, o que não cabe no escopo desta pesquisa, mas abre caminhos para pensar futuras investigações.

O processo de elaboração do projeto da marca visual e suas aplicações (etiqueta de produto, embalagens, folheto informativo) durou todo o ano de 2013 e constitui a monografia de conclusão de curso de Raiama Lima Portela, intitulada *Território e identidade: o caso da produção cerâmica das mulheres de Itamatatiua* e defendida em janeiro de 2014. O desenvolvimento das ilustrações e do infográfico representativo das cadeias produtivas da cerâmica iniciou-se com a oficina de bonecas no final de 2013, consolidado na monografia de José Araújo Lages Junior, intitulada *A representação da cadeia produtiva da louça de Itamatatiua por meio de infográfico*, defendida em dezembro de 2014.

#### 4.9.1 A identidade visual dos produtos

O desenvolvimento da marca visual iniciou-se a partir da observação do ambiente e da forma pela qual as artesãs buscavam identificar os produtos, mesmo sem o conhecimento especializado para tal. Observou-se as etiquetas de identificação das peças, o carimbo de ferro utilizado para marcar as peças de cerâmica, a forma como escreviam nas peças menores e o que escreviam.

A entrevista, a fotografia e a observação foram os métodos de pesquisa utilizados. O diálogo com as artesãs e a observação dos momentos de comercialização, na presença dos turistas, ofereceu o terreno fértil para as decisões projetuais.

Para identificar as peças, as artesãs utilizavam um carimbo que fora desenvolvido pelo SEBRAE. Porém, devido ao seu tamanho, não serve para marcar todas as peças, fazendo com que as menores fiquem sem identificação. Nestes casos, escreviam com uma ponta seca, na cerâmica ainda crua: Quilombo de Itamatatiua e o nome da artesã.

Observou-se que o carimbo já funcionava como marca do povoado e diversas vezes foi possível observá-lo carimbado no papel pardo, ou mesmo em caixas de papelão utilizadas para acondicionar as cerâmicas quando eram vendidas.

Notou-se então que já havia uma relação afetiva das artesãs com a imagem gerada pelo carimbo, e que não haveria a necessidade de se criar outro símbolo. O carimbo já carregava a

memória afetiva da identificação do território, e não faria muito sentido criar uma identidade visual que fugisse desse conceito. O carimbo vai muito além de uma representação. Nele estão implícitos os valores relacionados ao produto. Ele representa a rotina das artesãs, mulheres que utilizam a cerâmica como sustento. Traz no seu desenho o pote, elemento escolhido para representar todas as peças, feito num traço gestual, representando a cerâmica feita à mão. Na prática, apenas foi invertida a grafia dos dizeres, que no carimbo, são invertidos, para ficarem positivos quando utilizado.

Figura 55 – O carimbo das cerâmicas e a marca visual



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

Nas palavras da autora do projeto,

Com isso, a percepção da marca pode ser definida como o produto “de uma expressão gráfica (ela tem uma *cara*), de uma expressão *filosófica* (ela tem alguma coisa a dizer) e de uma experiência (ela tem alguma coisa a trocar). Cada um desses momentos remete à origem da marca e à confiabilidade de seus propósitos” (VIEIRA, 2008). É dentro desses conceitos que trabalharemos para a construção da marca e desenvolvimento da embalagem. Uma cara, por se tratar de um quilombo e carregar na cor da pele e do barro a identidade do artesanato produzido. Uma filosofia, porque Itamatatiua carrega uma história, costumes e tradições que são características peculiares do lugar e as experiências de um povoado de vida simples [...] (PORTELA, 2013, p.5)

O resultado do projeto, a transcrição visual literal do carimbo de ferro, foi a solução encontrada pela aluna para não contrariar o que havia percebido em sua pesquisa: o apego emocional das artesãs àquele artefato.

Raiama: Você acha que a imagem do carimbo que vocês usam é importante?

Ângela: Ah é, o carimbo também é bom nas peças. Elas gostam, por que tem umas peça que tem um carimbo, mas tem umas que não tem. Aí elas dizem ‘ah eu queria uma coisa que tem assim a marca de Itamatatiua’, aí elas procuram muito o carimbo. Aí ‘quero essa daqui que tem o carimbo, que tá registrado Itamatatiua’.

Raiama: Você sabe quem fez?

Ângela: Deixa eu me lembrar, acho que foi o Sebrae, a gente falou mais ou menos como a gente queria (...) aí eles já trouxeram pronto. Agora só que deveria ter outro menor, porque tem umas peça grande que é próprio pra ele, mas tem umas peça me-

nor que não dá pra colocar.” (PORTELA, 2014, p. 32)<sup>91</sup>

No texto de justificativa do projeto, Portela, por meio da referência em Stalimir Vieira (2008), teórico do campo do Design, traz os dois componentes que constituem a marca visual: a expressão gráfica e a expressão filosófica. Na argumentação de Portela, tal artefato possui os dois elementos constitutivos.

Indo além da justificativa, a ideia do carimbo remete ainda ao imaginário romântico das viagens, das bagagens trazidas de um lugar distante, dos tempos pré-avião. A opção da designer reforça a ideia do quilombo-aldeia de férias, como lugar heterotópico, referência foucaultiana que embasou os meus argumentos nesta tese.

Os dados empíricos trazidos a este capítulo corroboram esta ideia da “chegada dos turistas”, o contato com os nativos e a efemeridade da permanência no lugar. A ideia da bagagem de viagem alude à minha argumentação teórica.

A remissão dos discursos pode ser observada no exemplo a seguir, nos diagramas intitulados *qualidade do produto* e *paleta de cores*. Estes dois diagramas desenvolvidos pela então aluna de design, refletem com clareza as minhas argumentações teóricas ao longo da tese. Trago-os consciente de que são frutos de um processo metodológico que venho desenvolvendo ao longo dos sete anos de projeto Iconografias do Maranhão. As escolhas projetuais da aluna não são neutras e estão de acordo com os textos de minha autoria que disponibilizei sobre Itamatatiua (NORONHA, 2011; 2012; 2013). A remissão dos discursos fica clara e considero-a natural na relação orientador-orientando, principalmente em nível da graduação. Contudo, não interfere no resultado gráfico dos projetos desenvolvidos e mantive-me como observadora das ideias e dos conceitos gerados por Portela, e também por Lages Júnior.

---

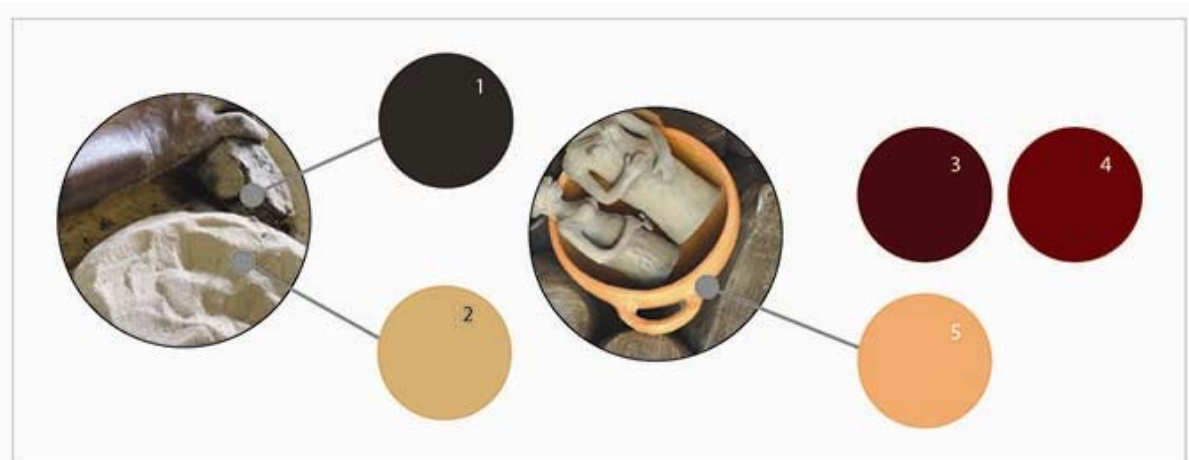
<sup>91</sup> Entrevista concedida por Ângela de Jesus à Raiama Portela, em 18 de junho de 2013.

Figura 56 – Diagrama de referências estético-culturais da cerâmica de Itamatatua



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

Figura 57 – Diagrama de estudo cromático e definição de paleta de cores



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

No primeiro diagrama, Portela apresenta os elementos que qualificam o produto e devem ser comunicados como valores do artesanato – a primeira linha de imagens mostra os elementos materiais que qualificam a cerâmica de Itamatatiua: o território, o barro e o trabalho manual; a segunda linha mostra o resultado desta combinação: a peça de cerâmica sendo moldada e já finalizada, após o cozimento.

A terceira linha, de caráter conceitual, mostra quatro imagens que se relacionam às dimensões imateriais da cultura local. A equação, representada pelos sinais “+” e “=”, certamente não é matemática, mas representa, de forma sintética, o processo de atribuição de valor à louça: é muito mais do que um produto material porque carrega consigo as manifestações culturais do lugar, os saberes tradicionais e a relação com o festejo de Santa Tereza.

O segundo diagrama, paleta de cores, traz à tona a discussão do terceiro capítulo sobre os materiais e a sua contenção. No intuito de criar um sistema de cores que comunicasse visualmente a produção cerâmica, mais uma vez a visualidade e as características do material foram acionadas para representá-lo. Das cinco cores escolhidas por Portela, três são oriundas dos materiais em suas diversas instâncias durante o processo produtivo. As outras duas cores foram escolhidas por comporem contraste com as três primeiras.

O componente ideológico das imagens foi embasado nos conceitos que disponibilizei aos alunos, mas as imagens geradas são frutos de suas leituras e do imaginário das artesãs, apreendido por eles durante a pesquisa de campo. Com este exemplo, aponto algumas sínteses sobre o processo de construção de imagens quilombolas, que reforçam o imaginário das diferenças coloniais de tais encontros e dos estereótipo presentes em diversos exemplos empíricos que apresentei ao longo deste estudo.

A ideia da marca visual como o carimbo de bagagens que remetem a um período pré-moderno, quando se viajava para lugares distantes, reforça a imagem do quilombo como o lugar que remonta ao passado, no qual se busca um modo de vida tradicional e um artesanato autêntico. As aplicações enfatizam as formas das louças e o contraste entre o barro cru e o cozido.

A organização do cartão de visitas, que também tem a função de etiqueta de produto, para apresentação, utiliza o fundo em estopa, para aumentar a remissão à ideia de rusticidade que se desejava alcançar com o projeto gráfico. As cores terrosas, as texturas e as

imagens da cerâmica crua, mais escura, ajudam a construir e reforçar a ideia compartilhada de que Itamatatiua é um lugar tradicional, um autêntico quilombo, referenciando o que fora dito por uma turista.

Figura 58 – Folheto informativo sobre Itamatatiua.




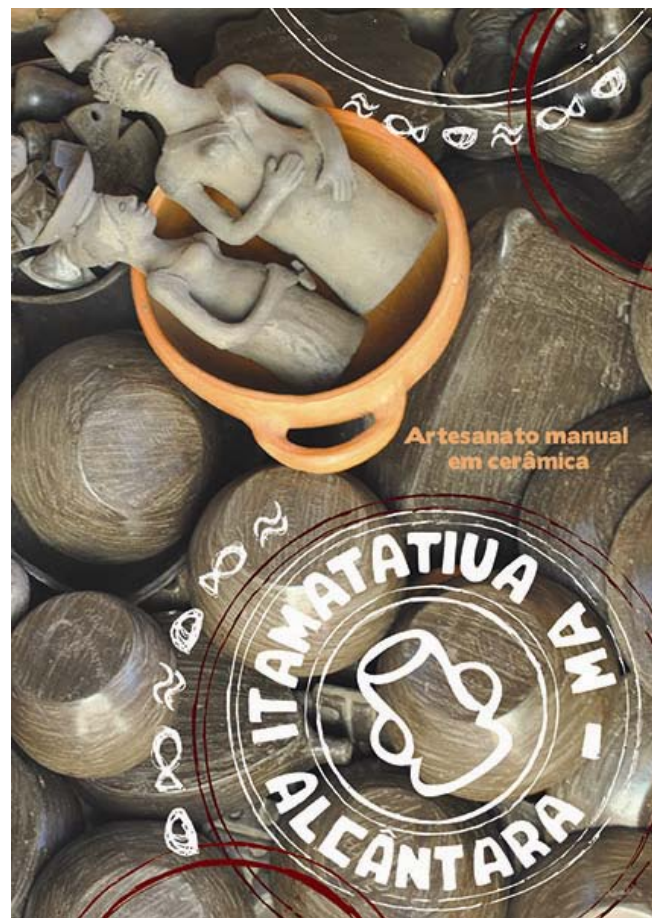
**“Meu quilombo tá lindo como o quê...”**

Cercada por vastos campos e colinas, Itamatatiua\* é uma comunidade remanescente de quilombo, localizada no município de Alcântara. Um traço forte de sua identidade é o seu artesanato em cerâmica. Não se sabe desde quando essa prática existe, mas sabe-se que ela já atravessa gerações. Os mais velhos dizem que seus bisavós já praticavam a arte de modelar o barro. Há depoimentos que falam em duzentos anos de tradição. Hoje, o trabalho com o barro, como as artesãs definem sua prática, é uma atividade executada exclusivamente pelas mulheres e entre as peças mais produzidas por elas estão os potes, bilhas, travessas, painéis, moringas, cuias e bonecas. Elas utilizam uma técnica muito antiga, que consiste em enrolar o barro com as palmas das mãos sobre uma superfície, a fim de ter as chamadas serpentinas de barro, as quais são sobrepostas em espiral para formar o pote. Em seu calendário festivo, o ponto alto é a festa religiosa em homenagem à Santa Tereza D’Ávilla, padroeira do local. A festa acontece na primeira quinzena de outubro, quando acontecem missas, ladainhas, toques de caixa e bailes dançantes.

Artesanato tradicional, produzido manualmente pelas artesãs: *Angela, Canuta, Ceci, Duca, Eloísa, Maria dos Anjos, Maria de Lurdes, Maria dos Santos, Nazaré, Neide e Rita.*

\* Itamatatiua é um nome de origem indígena e significa pedra, peixe e rio.

 Fone: (98) 8919-3617



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

Figura 59 – Cartões de visita / Etiqueta de produto.

Fonte: Elaborado por Portela (2014).





Figura 60 – Elementos complementares da identidade visual.



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

A partir da marca visual, criou-se uma submarca para a boneca do quilombo, a pedido de Ângela. A artesã notou que a quebra das bonecas era excessiva e que, pela grande saída deste produto, e por ser representativo do quilombo, deveria ter uma embalagem que contivesse e protegesse melhor o produto, para evitar a sua deterioração no transporte, e que comunicasse este valor, dando mais destaque ao produto. Na visão de Ângela, isso impulsionaria as vendas.

De acordo com o relato e a solicitação de Ângela, Portela iniciou o projeto das embalagens, e desenvolveu uma aplicação da marca específica para as bonecas:

Figura 61 – Assinatura Boneca do Quilombo.



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

Figura 62 – Inspiração e testagem da embalagem para as bonecas do quilombo.



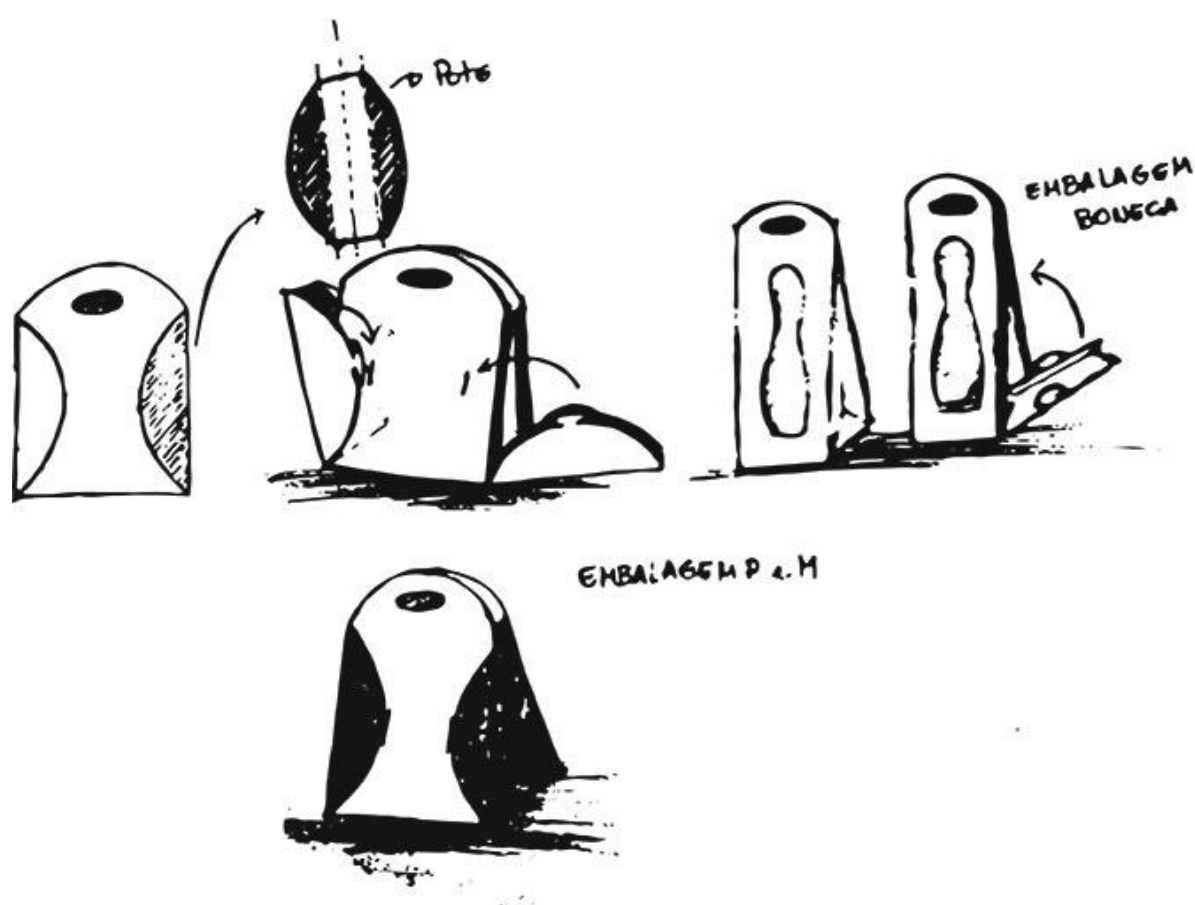
Fonte: Elaborado por Portela (2014).

Visualmente, a submarca obedece ao mesmo padrão do carimbo, comunicando a origem e a qualificação da boneca. A silhueta, no meio da imagem, guarda a rusticidade das próprias bonecas. Outro elemento importante, que reforça a aura de mistério e da distância tem-

poral/espacial entre o quilombo e o destino dos produtos, a estante das casas urbanas, são os elementos pictográficos acima do carimbo, que representam a pedra, o peixe e o rio. A forma enigmática revela o nome do povoado, outra solicitação das artesãs, que gostariam de comunicar esta “curiosidade” aos turistas. A ideia, segundo a autora do projeto, era criar uma forma lúdica para traduzir a expressão Ita- pedra; tamata-peixe; tiua-rio, e que isso explicar-se-ia também no folheto informativo.

O projeto da embalagem das bonecas surtiu um efeito muito positivo entre as artesãs. Se a ideia era vender mais bonecas, a inspiração para o projeto eram as próprias embalagens de bonecas existentes no mercado.

Figura 63 – Layouts preliminares da embalagem.



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

Durante a análise do formato das bonecas, e de todas as outras peças, percebi que as embalagens não poderiam ser sacolas comuns, fechadas com cola no fundo. Pela natureza das peças, as sacolas não suportariam o peso e o fundo se descolaria. Assim, especifiquei esta restrição projetual, de que não poderia haver colagem ou encaixe no fundo das embalagens, para evitar que as peças caíssem e se danificassem.

A embalagem desenvolvida para a boneca funciona como um expositor do produto, assim como as embalagens de bonecas produzidas em grandes escalas. A linguagem da “vitri-  
ne” do consumo industrial chegou às prateleiras da pequena escala de Itamatatuiua. A solução de design proposta privilegia a contenção das peças, que ficam presas pelas próprias membranas laterais criadas pela dobradura e, ao mesmo tempo, dá visibilidade ao produto, através da janela criada com o recorte.

A forma das embalagens foi inspirada na própria forma do pote, e não há uso de cola, apenas encaixes, para facilitar a montagem pelas artesãs.

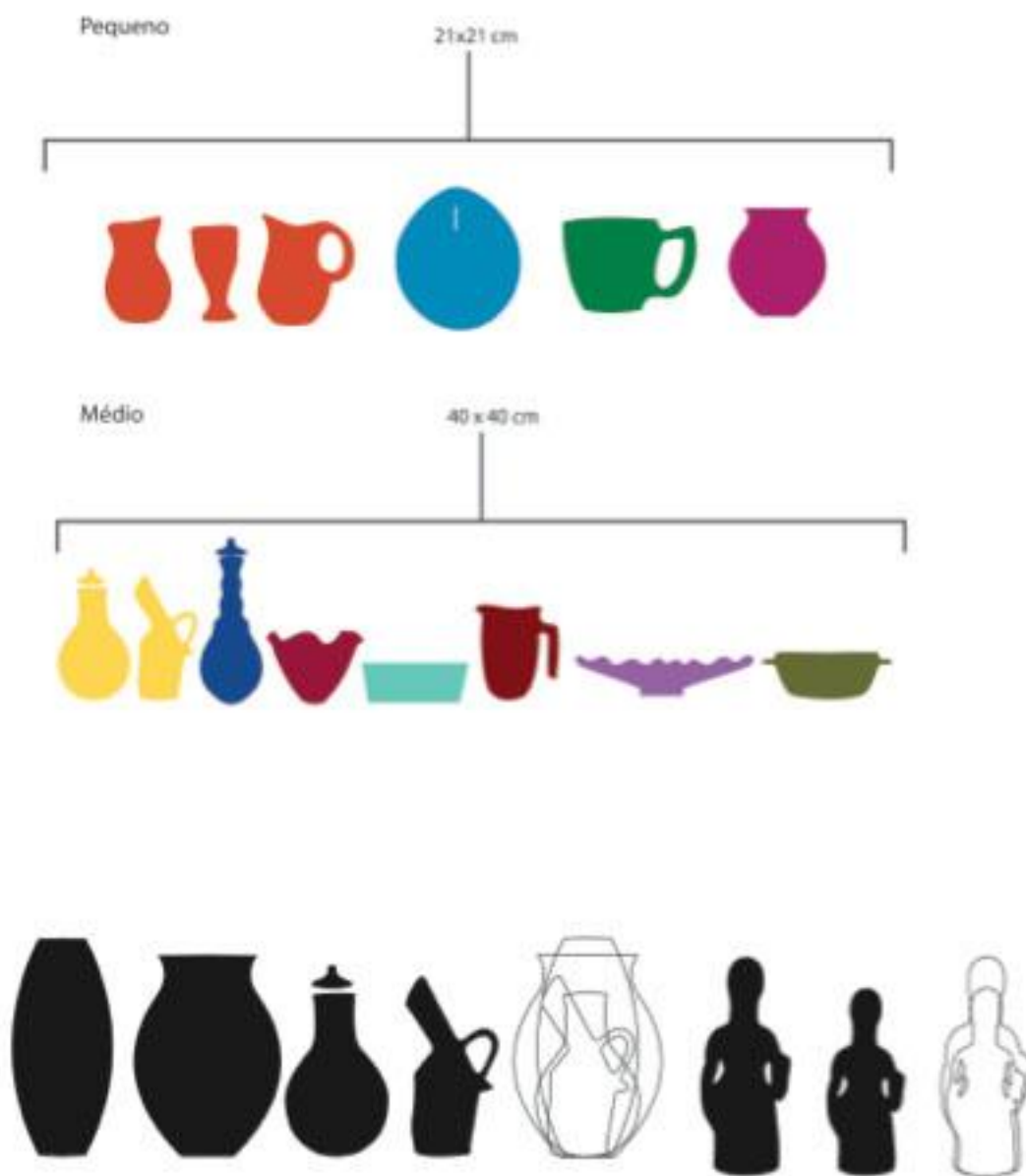
Figura 64– Testes com os protótipos.



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

A pesagem e os testes ergonômicos para as alças das peças foram realizados até se chegar ao desenho que fosse resistente e confortável ao transporte o bastante para acondicionar as peças de tamanho mediano. A espessura do papel cartão também foi estabelecida com a pesagem das peças e os testes de deformação da alça, com os modelos de teste desenvolvidos.

Figura 65 – Agrupamento das peças por tamanho



Fonte: Elaborado por Portela (2014).

Todas as peças foram medidas e representadas visualmente. A forma e o tamanho foram os critérios de agrupamento, e chegou-se a dois tamanhos diferentes de embalagem, além das bonecas, que resolveriam o problema de acondicionamento de todas as peças de tamanho mediano, excetuando-se os potes, vasos e alguidares, que necessitariam de caixas convencionais para serem embalados. As embalagens e peças gráficas foram recebidas com alegria pelas artesãs.

Infelizmente, o papel utilizado pela gráfica licitada pela Universidade Federal do Maranhão não foi o especificado, de gramatura mais alta e cor parda (cartão kraft). A dobradura e identificação das embalagens foram passadas para as artesãs, que rapidamente se familiarizaram com o processo.

Figura 66 – Ensaio fotográfico *Artesãs recebendo as embalagens e folheteria*





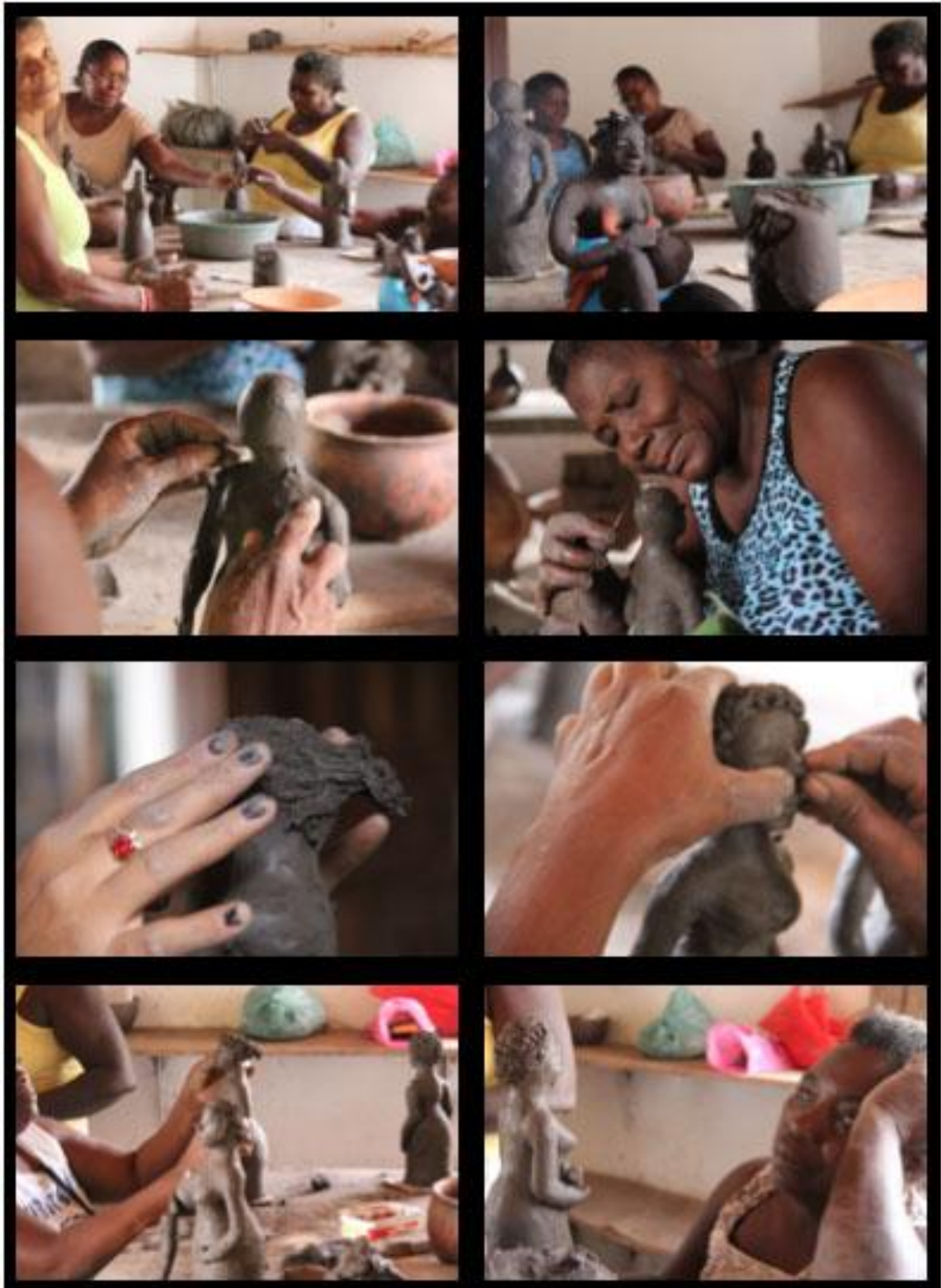
Fonte: A autora, 2014.

#### 4.9.2 Comunicando a cadeia produtiva: infográfico das bonecas

Neste segundo projeto, Lages Júnior propunha a materialização das etapas da cadeia produtiva da cerâmica, por meio um infográfico. Para alcançar este resultado, o autor do projeto buscava uma representação da imagem das artesãs que partisse delas próprias, ou seja, uma autorrepresentação. Durante a pesquisa, notou-se, nos depoimentos, que as artesãs modelavam as antigas artesãs, mas era raro modelarem-se a si mesmas.

Foi proposta então uma atividade que intitulamos oficina de bonecas, na qual as artesãs modelariam umas às outras. O objetivo era observar os traços e as formas enfatizados para diferenciarem-se umas das outras e ao mesmo tempo identificar o que era comum, o que as caracterizavam como um grupo. No início da dinâmica, Lages Junior realizou uma vivência, em que cada uma envolveria quem desejava “modelar” com um fio, e dizia as características emocionais e físicas da eleita. As companheiras do grupo complementavam e foi um momento de muita descontração entre os presentes.

Figura 67– Ensaio fotográfico A *oficina de bonecas*.







Fonte: A autora, 2013.

Nas imagens é possível observar os traços comuns que são ressaltados em todas as bonecas: os cabelos crespos, os seios fartos, o nariz e os lábios volumosos, o quadril largo. A repetição de tais características acontece em todas as imagens, reforçando a imagem do corpo arredondado e volumoso das mulheres do quilombo. A diferenciação não se dá através dos corpos, mas através dos acessórios que são atribuídos a cada uma das mulheres, de acordo com seus gostos, preferências e atividades desenvolvidas na associação.

Nas imagens a seguir, com as peças já cozidas, é possível identificar as artesãs pelos artefatos que seguram ou que utilizam. Todavia, em linhas gerais, as bonecas pouco se diferenciam. Ângela é representada utilizando óculos, com um caderno e caneta nas mãos, devido ao seu trabalho no controle financeiro da loja; Duca é representada com uma bolsa, pelo seu gosto de passear e ir constantemente à sede do município ou a São Luís. O penteado e a altura são variáveis, mas as linhas gerais corroboram a ideia de que a boneca do quilombo é uma imagem genérica, presente no imaginário de quem às produz. A mulher quilombola contemporânea tem seu corpo e vestimenta representados de forma idêntica aos das mulheres do passado que costumam modelar para venda aos turistas; um ou outro artefato as diferenciam das outras mas, em sua maioria, são todas iguais. Os papéis que encenam – o de artesãs e o de quilombolas – são representados pelas atividades que exercem: a mãe com suas crianças, a mulher trabalhadora rural, que quebra o coco e carrega o pote na cabeça.

Figura 68 – Ensaio fotográfico *As artesãs como bonecas*.



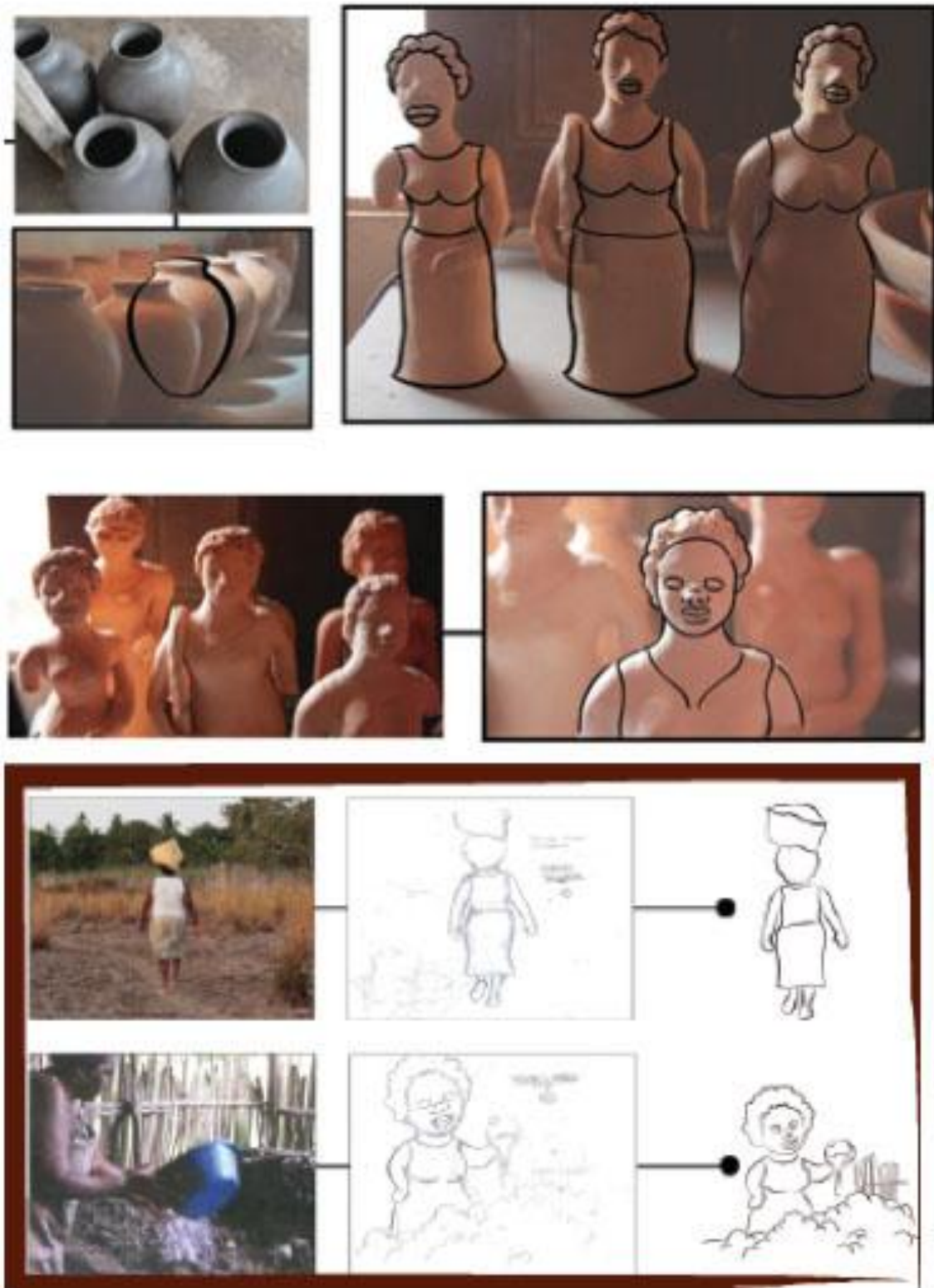
Fonte: A autora, 2014.

Na memória do projeto desenvolvido, Lages argumenta que

A interpretação que as artesãs têm em relação à figura do pote nos faz elencar um dos principais elementos representativos do repertório da comunidade e, também nos ajuda a suscitar na memória do consumidor/turista o saber-fazer e o patrimônio intrínseco naquela cerâmica. [...] Sendo assim o “denominador comum” da variedade cerâmica surge através do signo *pote* forjado através do tempo, da prática e cultura das artesãs. Utilizaremos esse denominador como ícone da cadeia produtiva, a fim de racionalizar as formas (cerâmicas) e etapas do processo com o objetivo de otimizar o tempo de interpretação visual do infográfico por parte do leitor. (LAGES JÚNIOR, 2014, p. 53)

A chegada ao “denominador comum”, nas palavras do autor do projeto, também foi a estratégia utilizada para o processo de estilização dos corpos das artesãs. Nas imagens a seguir, o processo criativo das ilustrações toma a forma resultante das bonecas e dos artefatos produzidos pelas artesãs.

Figura 69 – Processo de estilização das formas



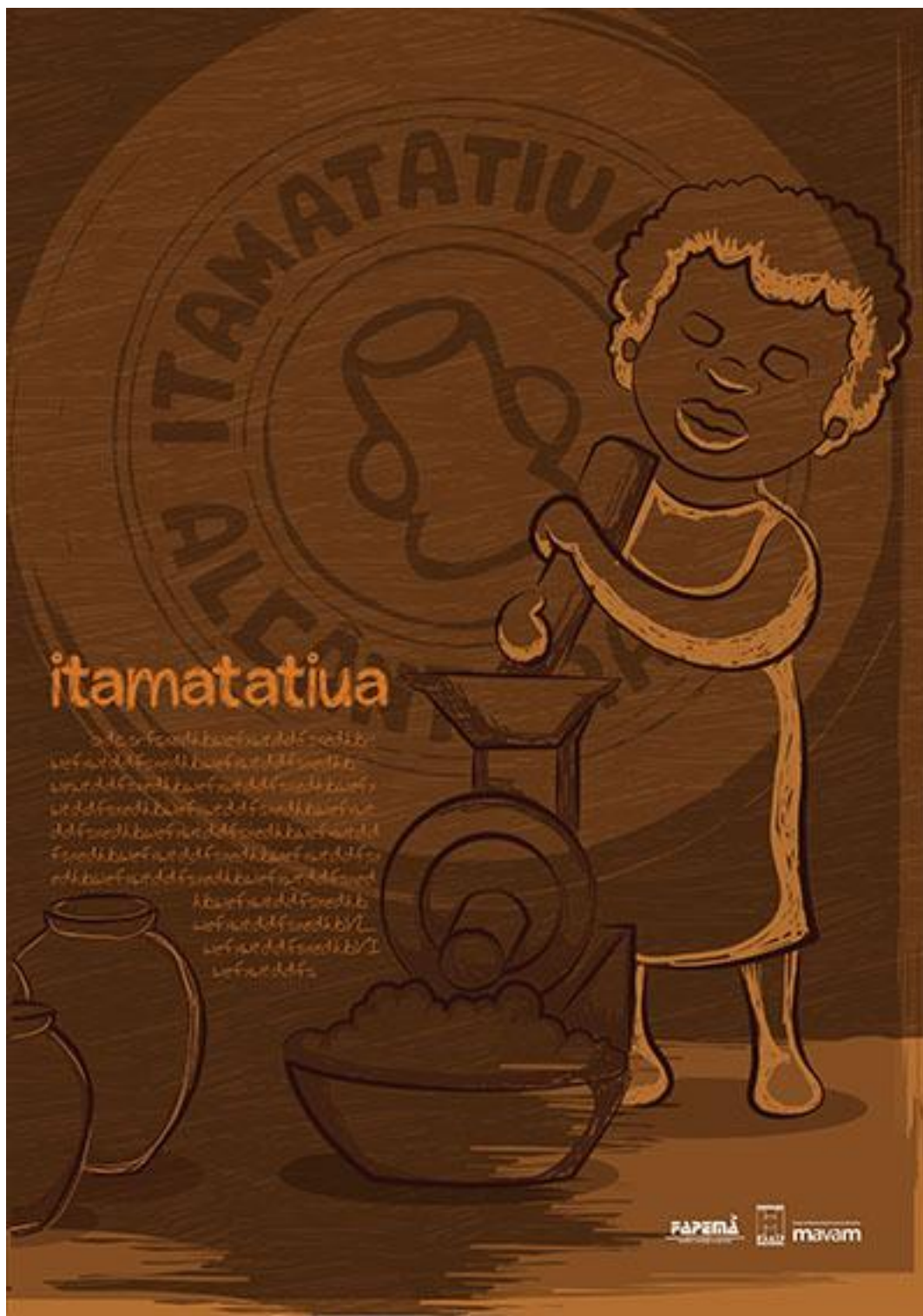
Fonte: Lages Júnior, 2014.

Figura 70 – Infográfico resultante do projeto.



Fonte: Lages Júnior, 2014.

Figura 71 – Cartaz resultante do projeto.



Fonte: Lages Júnior, 2014.

Nas imagens anteriores, o infográfico resultante da pesquisa visual realizada por Lages Junior demonstra as etapas da cadeia produtiva, trazendo a visualidade e as texturas do barro e do tratamento dado a esta matéria - prima pelas artesãs. A tipografia do título teve seu desenho inspirado nas ranhuras causadas pela lixa no barro, durante a etapa do acabamento. A mesma textura foi aplicada ao fundo que reforça o discurso da ligação visual e simbólica entre as artesãs e o barro. O cartaz foi uma proposta complementar, para divulgar a produção da cerâmica, utilizando-se a mesma estratégia visual desenvolvida para o infográfico.

Com tais resultados de projetos é possível refletir sobre o processo de ressonância das narrativas acadêmicas, das

nativas e de outros atores que ajudam a construir o imaginário sobre Itamatatua. A eleição dos traços diacríticos que caracterizam o lugar, para estes dois alunos de design que trouxeram como casos de estudo, reforça a estratégia de visibilidade já adotada pelas artesãs, como se observou nos depoimentos e conversas informais que obtive durante a pesquisa. Não obstante, incorporaram as minhas reflexões teóricas ao que puderam apreender também em suas pesquisas empíricas, gerando peças gráficas que possuem um discurso bastante definido: para que se façam reconhecer é preciso serem conhecidas.

Esta seletividade de discursos, já analisada por French (2011), reforça as políticas de reconhecimento da identidade étnica de comunidades remanescentes de quilombos, nas quais a autodeterminação é apenas o mecanismo inicial para desencadear um série de outros elementos que se constituem como provas da identidade étnica. Serem vistas, identificadas, documentadas em suas manifestações culturais reforça e legitima o acesso às políticas públicas afirmativas, além de reforçar a ideia de grupo, de uma coletividade que atua para a reprodução material e simbólica do saber-fazer cerâmico.

#### 4.10 Ressignificando a presença do *outro*

Neste capítulo foi possível perceber o amplo processo de construção de imagens que se estabelece em Itamatatua. O “artesanato tradicional” produzido no quilombo pode ser pensado como *locus* da materialização destas representações de turistas, artesãs, especialistas e pesquisadores sobre o assunto. O turista nem precisa realmente ir ao quilombo para experimentá-lo e vivenciá-lo. Como elemento metonímico, o artesanato circula, levando consigo a territorialidade e a temporalidade de sua produção. Para finalizar esta breve reflexão, gostaria de retomar a categoria *artesanato tradicional* – posto que acredito que a sua problematização em si mesma já é uma síntese das reflexões e possibilidades levantadas neste capítulo.

Ricardo Gomes Lima caracteriza-o como sendo portador de um valor agregado *a priori*, sem precisar de artifícios para a construção de valor, já que o artesanato tradicional possui lastro cultural aparente (LIMA, 2011, p.40). Um desses valores é ter sido feito por mãos humanas. “É sempre irregular. Perfeitamente irregular.” (op.cit. p. 42). O autor reflete ainda sobre a necessidade de aprofundamentos etnográficos sobre a recepção de produtos artesanais e que para se pensar no seu consumo, os aspectos de sua produção precisam ser entendidos, como o tempo e o ritmo de produção, a autoria dos artesãos, a possibilidade de atualização do artesanato. No caso apresentado sobre o encontro de turistas, pesquisadores e consultores em Itamatatua, observou-se que, além do próprio artesanato, outros elementos que caracterizam a territorialidade precisam acompanhar a encenação do quilombo com a chegada de grupos turísticos ao lugar.

A irregularidade celebrada por Lima como característica fundamental para caracterizar o artesanato tradicional vem sendo paulatinamente contida pelas ações promovidas por atores externos e bem recebidas pelas artesãs, que recebem o *feedback* dos turistas, das vendedoras da loja de Alcântara e dos consultores e pesquisadores que chegam ao local.

Além da confecção manual, outros fatores caracterizam o produto tradicional, *autêntico*. Para Cohen, a utilização de matéria-prima natural e local e o não direcionamento ao mercado também caracterizam o chamado artesanato tradicional (COHEN, 1988, p.375).

No processo de atribuição de valor que tive a oportunidade de analisar em Alcântara, a qualificação de *tradicional* ao artesanato vem acompanhada de outros termos: herança, tradição, beleza e gosto.



O gostar das peças é associado à **herança**, ao saber que é passado de geração em geração. O caráter manual da produção de Itamatatuiua é ressaltado, por exemplo, em relação à produção da cidade de Rosário, onde a cerâmica é produzida no torno. No depoimento de Maria dos Santos, observo representações sobre o caráter geracional da produção, orgulho pelo trabalho e pelo sustento da família fazendo louça:

Dos Santos: Aprendi a cerâmica com minha mãe, quando eu tava com 11 anos a minha mãe era viva. Quando eu tava com 12 anos a minha mãe morreu, aí eu já sabia fazer várias coisas, já sabia fazer o pote, o jarro. Quando eu tinha 18 anos meu pai faleceu, mas como eu já era dona da minha venta, já me responsabilizava por minhas despesas. Aí depois arranjei filho e marido, comecei a fazer louça, vendia, adquiria dinheiro e comprava as coisas do meu filho. Por isso tenho maior orgulho e nunca largo de fazer, por que foi uma coisa muito importante pra mim, criei meus filhos foi fazendo louça. Por isso que gosto e nunca deixo de fazer, só depois de morrer. É uma coisa muito importante.<sup>92</sup>

Nas falas das artesãs, observa-se a repetição do *gosto* e do *orgulho* associados à herança e ao fato de terem conseguido criar os filhos com a produção cerâmica. A autoestima é alimentada pelo fato de terem conseguido satisfazer uma *necessidade* a partir do que aprenderam com os antepassados e por isso ser reconhecido pelo *outro*, no seu *gostar*. No depoimento de Canuta, cena do documentário *À mão e fogo*, este sentimento de valorização é declarado com muita ênfase pela artesã:

Figura 72 – Canuta dos Santos, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013. (vídeo canuta1.mp4 no *pendrive* em anexo).

<sup>92</sup> Entrevista concedida por Maria dos Santos à autora, em 17 de junho de 2013.

Olhando-me com firmeza, a artesã confirma que percebe o processo de valorização do artesanato pelo outro e ressalta a qualidade criativa de seu trabalho: a capacidade artística, que as fazem “reis de Itamatatiua”.

Neste sentido, a autoridade das artesãs é valorizada no discurso de Canuta e o *outro* é percebido, nos inúmeros exemplos deste capítulo, como presenças positivas para a reprodução do saber-fazer.

Se o turismo é um produto da modernidade e esta produz homogeneização, instabilidade e inautenticidade, como foi possível perceber nos textos visitados, o artesanato que hoje é produzido em Itamatatiua também é um produto contemporâneo que materializa o passado.

Como pude construir, ao longo deste estudo, a concepção de quilombo em Itamatatiua não está referenciada em discursos apenas sobre o passado, mas é fruto de contingências do presente. Isso não quer dizer que aquele lugar não tenha sido ocupado por quilombos, mas que o imaginário contemporâneo dessas comunidades sobre o quilombo não está ancorado somente em referências da memória e do passado, mas também no atual momento que vivem.

Quando as artesãs de Itamatatiua falam do *artesanato do quilombo* e valorizam a produção da *boneca tradicional do quilombo*, estão construindo no presente uma ponte para o passado e abrindo portas para o futuro.

Essa expectativa de futuro permite as interações com os atores externos, como pude analisar e exemplificar ao longo deste capítulo. Não posso, contudo, encerrá-lo sem apresentar um último caso, que considero emblemático para representar tais narrativas que ligam a tradição, a ressemantização e a presença dos pesquisadores no lugar, incluindo a mim mesma nesta análise.

Durante a presença dos alunos do Iconografias do Maranhão, em uma tarde em que eu me ausentara da pesquisa, por motivo de uma indisposição pelo forte calor que fazia e fiquei na pousada, um interessante fato ocorreu: Eloísa solicitou a Lages Junior um desenho de um jogador de futebol, para que elas pudessem fazer umas peças temáticas, para venderem durante o período da Copa do Mundo.

Os alunos atenderam à solicitação de Eloísa, e achando a situação interessante e cientes dos objetivos desta pesquisa, não deixaram de fotografar o processo. As imagens a seguir representam o passo a passo do desenvolvimento de um produto compartilhado por Eloísa, Lages Junior e Marcella, a “bilha da copa”.

Figura 73 – Ensaio fotográfico *A bilha da Copa*.



Fonte: A autora, 2013.

A ideia do produto surgiu da artesã, que projetou a possibilidade de execução com a participação de ator externo, detentor de um saber especializado. Os alunos executaram a solicitação da artesã, que supôs que o produto seria bem aceito pelos consumidores, em virtude da realização da Copa do Mundo. Os alunos foram além do desenho, e decalcaram o desenho sobre uma placa de argila, acrescentando relevo à ideia original de Eloísa de apenas desenhar o jogador de futebol.

O projeto compartilhado entre os dois atores surgiu a partir de uma demanda da artesã. A noção de gosto não foi questionada pelos alunos de design, que cumpriram a demanda e projetaram uma solução diferente do que havia sido solicitado, mas que atendeu a contento e superou a expectativa de Eloísa. Após a queima da peça, Eloísa pintou a silhueta recortada do jogador, com as cores do uniforme do time da Seleção Brasileira.

O caso da “bilha da copa” reflete as estratégias de atualização da produção ao mercado, a partir do imaginário construído pelas artesãs sobre o outro. Eloísa contou-me posteriormente que as peças foram rapidamente vendidas e que, ao longo do ano de 2014, ela produziu muitas outras com a mesma imagem do jogador de futebol, utilizando-se do recurso do alto relevo ou apenas desenhando o jogador na bilha já cozida.

Hoje quem mais *usa* os artefatos – no sentido *stricto* do termo – são seus consumidores, e não seus produtores. Sobre a questão da recepção do artesanato, Ricardo Gomes Lima (2010) alerta que é importante delinear o mercado, tratá-lo de forma heterogênea, para entendermos os direcionamentos estético-formais que as artesãs imprimem à sua produção. O encaminhamento dado pelo autor à questão aponta para uma submissão estética das artesãs às demandas do mercado. Nas suas palavras:

Devemos indagar justamente acerca desta questão: até que ponto direcionar uma produção artesanal de cunho tradicional para atender a determinado segmento do mercado não é submeter a estética da produção a uma estética particular de recepção, (...)? Até que ponto não estamos cerceando a estética primeira, da produção, ao submetê-la à estética da recepção, podendo, assim, possibilidades de abertura de canais de criação de agentes sociais que dão forma aos objetos? (LIMA, 2010, p.29)

Ao que foi dito por Lima, acrescento que esta adequação ao mercado não se restringe à submissão estética da produção, mas refere-se a um processo mais amplo, de negociação, ressemantização e imaginação entre as artesãs e os atores envolvidos em suas cadeias produtivas.

Ao terem contato com o outro, as artesãs materializam no seu saber-fazer as suas narrativas e o imaginário sobre quem vem de fora. Seus gostos, suas expectativas sobre o quilombo são traduzidas pelas artesãs na forma de artesanato e para além dele, na forma de um cenário para receber quem deseja conhecer Itamatatiua. Tais atividades de tradução e de projeção, em minha observação, não são restritas aos detentores do saber especializado, mas são ativamente praticadas pelas mulheres ceramistas de Itamatatiua, que negociam, embora não em igualdade de condições, com os atores externos do povoado.

De forma a contribuir com a discussão sobre a produção do artesanato no Brasil, a experiência etnográfica em Itamatatiua revela narrativas sobre resgate e atualização, fluxos que delineiam os movimentos de *conter* e *contar* a produção artesanal. Para adequar-se ao gosto do outro, a cerâmica precisa ser contida, controlada, para caber na embalagem, para não trincar na viagem de volta. Neste sentido, a presença e o conhecimento especializado dos consultores de design são muito bem-vindos para as artesãs.

Para ser reconhecida como artesanato do quilombo, a cerâmica precisa ser “contada”, precisa carregar a história do lugar, precisa significar algo, além de um artefato utilitário. Neste sentido, mais uma vez, recorrem aos profissionais especializados, compartilhando os valores e significados de sua produção artesanal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### ISSO AQUI VAI ACABAR!

Porque se elas largarem de fazer, vai morrer mesmo,  
 porque só elas que fazem, as mais velhas.  
 É bem melhor que eles [os jovens] comecem aprender pra fazer,  
 pra manter aquela tradição pra sempre.

*Duca, artesã, 29 anos*

Figura 73 – Eloísa de Jesus, em cena do documentário *À mão e fogo*.



Fonte: A autora, 2013 (vídeo eloísa3.mp4 no *pendrive* em anexo).

O olhar e a emotividade de Eloísa na última cena do documentário *À mão e fogo* revelam a sua preocupação com o futuro da produção, perante a minha indagação: “Você acha que isso aqui vai acabar?” pergunto, como uma forma de provocar a discussão que sempre ouvi em Itamatatiua sobre a continuidade do trabalho com o barro.

O plano fechado no rosto de Eloísa mostra a sua mudança da expressão, em meio a melancolia e a incerteza sobre o futuro da produção e a resignação de suas palavras. A tristeza, pela possibilidade de se acabar “o trabalho passado pelos negros, nossos pais, avós...” é

declarada verbalmente e mesmo quando digo que não vai acabar e ela sorri, novamente o olhar se perde em reflexões, e retoma a melancolia, provocada pela situação.

Assim encerra-se o filme que, novamente, mostra o movimento do amassamento do barro, a cor da pele da artesã e a trilha sonora que atribui a dramaticidade necessária ao sentimento provocado pela minha pergunta.

Como proposto na introdução, retomo aqui o que busquei analisar e entender nesta pesquisa, que são **os diversos sentidos atribuídos à produção de cerâmica pelas mulheres que trabalham com o barro**, materializados nas imagens quilombolas.

À guisa de conclusão para a discussão proposta, busco algumas sínteses para as imagens quilombolas produzidas ao longo da pesquisa e que foram discutidas nos capítulos.

Início pelo primeiro capítulo, no qual apresentei as bases teóricas e metodológicas sobre as quais me propus caminhar. As *imagens quilombolas* são narrativas que materializam os discursos dos diversos atores sociais envolvidos na construção material e simbólica do quilombo. O uso das fotografias e dos fragmentos do filme foram fundamentais para se responder às questões analisadas como as negociações entre os atores distanciados física e espacialmente e que entraram em contato provocado pela busca do quilombo e sua produção artesanal.

A apropriação do recurso (áudio)visual aconteceu de duas formas: primeiro como elemento eliciador das narrativas nativas. Com o uso das pranchas temáticas, pude observar o que cada grupo de imagens, escolhidas e agrupadas de determinada forma, provocavam em termos de narrativas e posicionamentos das artesãs sobre os temas que eu buscava analisar na pesquisa.

O processo de análise das pranchas foi desenvolvido por mim e uma artesã de cada vez. Isto proporcionou uma narrativa que não incluía a opinião direta de outra artesã. Percebi que este isolamento era necessário porque quando conversava com mais de uma mulher as opiniões eram reproduzidas entre elas. O resultado, contudo, fora muito repetitivo, mostrando que os discursos sobre os assuntos abordados obedecem a uma ordem já estabelecida e sedimentada entre as artesãs. As percepções individuais tiveram o seu lugar, ainda que dentro de uma narrativa mais ampla.

Figura 74 – Fotoelicitação com as pranchas temáticas: Duca, Pirrixi, Eloísa e Neide.



Fonte: A autora, 2013.

A outra forma de utilização das imagens foi a análise das próprias cenas do documentário como *zonas de contato* por mim e pelas artesãs. Posso dizer que houve um processo metalinguístico, intencional, de experimentar e vivenciar o encontro com as artesãs e produzir imagens compartilhadas sobre as questões que busquei analisar na pesquisa. Nessa construção coletiva foi possível observar as encenações e o direcionamento das narrativas para os assuntos que elas perceberam como sendo de meu interesse.

No segundo capítulo, utilizando a metodologia proposta, percorri as narrativas das artesãs, as da história, e as referências acadêmicas que ajudam a construir as territorialidades de Alcântara, em geral, e Itamatatua, especificamente. A partir das relações sociais e espaciais dos moradores entre si e com os outros atores com quem interagiram, ao longo da história do povoado, foi possível acessar as narrativas das artesãs sobre a relação com Santa Tereza D'Ávilla, sobre as lutas travadas pelos moradores de Itamatatua perante as dominações coloniais, às quais são submetidos desde a fundação do povoado.

As várias e semelhantes versões que surgiram sobre a formação do quilombo direcionaram-se para a construção de uma narrativa ampla e detalhada. Perante a minha presença



como pesquisadora, as suas versões da história foram construídas de forma lógica e organizada. Neste mesmo capítulo, iniciado com a problematização sobre o processo de reconhecimento das comunidades remanescentes de quilombos no Brasil e a necessidade de comprovação material da identidade étnica, para além da autodenominação das CRQ, é possível observar que as imagens quilombolas construídas e negociadas nesta pesquisa estão inseridas nesta lógica da “prova material” dos traços diacríticos da identidade étnica, que foram acionados quando as artesãs foram convidadas por mim para falarem sobre a origem do quilombo.

A necessidade de comprovar materialmente, a partir de realces em determinados aspectos que consideram importantes para “a narrativa oficial” sobre a sua própria história, levam às artesãs a um processo de imaginação sobre o que os outros gostariam de ouvir sobre a história delas. Esse processo revela a assimetria da relação estabelecida entre nativos e atores externos. Para se inserirem nas zonas de negociação, no âmbito das políticas afirmativas e do direito pela posse de seus territórios, as artesãs encenam de forma sistematizada a sua própria identidade, pautadas no discurso hegemônico, que vem se sedimentando ao longo do processo jurídico e político que pude descrever no segundo capítulo.

As relações territoriais observadas nas falas e imagens sobre a fundação do povoado aprofundaram-se no terceiro capítulo, quando as mulheres narraram suas práticas e memórias sobre o trabalho com o barro. A cosmologia local, as interdições, o imaginário mítico do lugar foram acionados para caracterizar a louça de Itamatatuiua. Neste capítulo, pude analisar como a construção das narrativas sobre o trabalho com o barro são atreladas à própria vida comunitária, ao corpo das mulheres, à transmissão do saber-fazer que é passado de geração a geração, desde a época dos escravos.

As *imagens quilombolas* construídas no capítulo trataram especificamente das mudanças sofridas ao longo das últimas décadas do século XX, quando a louça perde o seu lugar de destaque no cotidiano dos povoados rurais e passa a ser um *enfeite*, uma lembrança da visita a um lugar imaginado e desejado pelos turistas – o quilombo. A redução da produção e do tamanho das peças produzidas reduz o contato físico entre o artefato de barro e o corpo das artesãs. Este afastamento é uma importante imagem síntese trazida pelo capítulo.

Outra consequência do direcionamento da produção para o consumo externo é a adequação das formas e dos materiais para o padrão turístico. Todas as medidas de controle dos materiais, já empreendidas pelas artesãs para se chegar a um resultado específico, como contornar os efeitos da umidade, temperatura, entre outros, para produzir a louça em conformidade com os seus usos, tornam-se agora motivo de diversas interferências de atores externos, que buscam qualificar a produção para o turismo.

No quarto capítulo, a proposta teórica de abordar o artesanato como *zona de contato* teve a sua maior expressão: entraram em cena os turistas, os consultores e os pesquisadores que colaboram neste processo de ressemantização da produção artesanal. As narrativas das artesãs sobre e para os outros puderam ser contrapostas às narrativas desses atores externos. O resultado obtido foram as imagens dos embates coloniais em diversos episódios que apresentam esses encontros, materializados nas narrativas verbais e visuais.

A presença – física e simbólica – desses atores externos foi problematizada nas discussões deste capítulo. Ao imaginarem os anseios de quem vem de fora e busca o quilombo, as artesãs direcionam o seu processo criativo para criar as imagens – e formas – que os outros supostamente desejam. Os consultores, na forma como lidam com as artesãs, reforçam ou redefinem estereótipos e paradigmas da produção artesanal local, valorizada pelo sua identidade, considerada tradicional e autêntica por todos os envolvidos.

\* \* \*

Assim, as *imagens quilombolas* que apresentei ao longo dos capítulos foram construídas a partir do olhar do outro, mutuamente, através dos jogos especulares propostos no referencial teórico da pesquisa. Tais narrativas, materializadas e negociadas nas imagens analisadas, dispersaram-se em diversas percepções construídas no âmbito de nosso encontro.

Com o intuito de sintetizar tais imagens, à guisa de conclusão, descrevo o momento em que as artesãs assistiram, pela primeira vez, ao documentário *À mão e fogo*. Foi no dia 09 de fevereiro de 2014. Estavam presentes Neide, Eloísa, Canuta, Pirixi, Ângela, Rita, Duca, Maria dos Anjos, Ceci e Nazaré. Comigo foram Imaíra, Raiama, Marcella e Júnior, então alunos de design, além de Alberto Greciano, o editor do filme, e mais quatro pessoas *de fora* do povoado. Algumas crianças do lugar também estavam presentes no galpão, onde montei o projetor e organizamos as cadeiras, na forma de um miniauditório. A sessão iniciou-se à tarde. Após a exibição do filme - muitos de nós se emocionaram -, organizamos uma roda, quando pudemos então trocar impressões sobre o filme.

Com a exibição do documentário *À mão e fogo*, as imagens trouxeram a discussão sobre a tradição da produção e a sua continuidade, com a possibilidade do engajamento das jovens de Itamatatiua na atividade.

A produção e o consumo de imagens fazem parte de processos de construção e significação que influenciam e são influenciados pelas narrativas que se constroem dentro e fora da comunidade fotografada. Envolve a construção identitária, a partir da ideia de que constituem

um quilombo e que são quilombolas, das suas posições relativas às narrativas externas, como as das políticas públicas que chegam a Itamatatua na forma de projetos para o turismo, para a saúde pública quilombola, ou nas dos movimentos sociais e da academia.

Nas falas das artesãs, ao receberem as imagens do documentário pela primeira vez, encontro a síntese das principais *imagens quilombolas* apreendidas nesta pesquisa:

Canuta: Achei muito alegre, e elas também, tenho certeza que acharam alegre. Tem essa tradição de muitos anos, muito antiga, as velhas trabalhando... As novas deviam se manifestar para esse trabalho, porque se nós morrer, vai acabar tudo, eu tenho certeza! A gente tem que trazer as filha, se não vai acabar. E a gente fica assim, sem possibilidade. Eu quero, enquanto tiver viva, eu quero trabalhar nessa tradição aqui!

Neide: Eu achei muito legal, me olhei trabalhando na coisa que me ajudou a criar meus filhos e ajudar meus pais na despesa de casa. Porque nesse tempo não tinha aposentadoria, nem bolsa-família, e aí fazia cerâmica para ajudar nossos pais também. E eu fiquei muito feliz de ver isso!

Duca: Eu quero dizer que hoje estou muito feliz de assistir esse filme, que faz parte do nosso trabalho, eu quero agradecer a vocês e dizer que a parte que eu mais gostei foi a parte que eu passei. Porque as mais velhas dizem que daqui a um tempo isso vai acabar. Aí eu me vendo, que tô fazendo parte dessa história, acho que não vai acabar, não! Por eu ser mais nova do que elas, eu senti uma coisa que vai ter continuidade. Talvez daqui pro futuro eu consiga mais colegas novas. E eu achei a parte mais importante essa, que eu sou a mais nova e estou aprendendo esse trabalho com elas.

Eloísa: Eu tô sentindo muito orgulho. Esse filme foi feito com muito carinho, e tudo explicadinho. Ficou bem certinho aquela parte, que o som vai dizendo, e as meninas vão fazendo certinho o que o som diz. A gente tá se achando artista, e esse nosso trabalho aí, faz a gente se sentir valorizado! Estamos muito feliz mesmo!

Domingas: Eu gostei, porque nós, ceramistas, estamos bem, trabalhando, principalmente as idosas, com 60, 65 anos. Fico muito satisfeita de ver que estamos tudo aqui reunidas, trabalhando. Tem mais gente de idade que as novas, né? Nós, idosas, cheias de dores, e as nova tudo aí pra fora... Só passando e dizendo: “Olha elas tão trabalhando!” Nós dando duro! Então o pessoal vem pra cá e diz: “Cadê as mais novas, cadê?” Só tem umas novinhas. Quando nós morrer, quem vai ficar? Vai ficar ninguém, pra contar as histórias... Porque só tem umas novas...

Nazaré: Eu gostei e fiquei muito feliz de ter passado na tela. Gostei das caixas cantando, de nós trabalhando, dos bois passando. Agradeço a Deus por ter trazido vocês para fazerem esse filme, pra preservar a história da gente.

Pirixi: Gostei muito da parte que passou meu pai velho, o meu lugar, minhas amigas, nós se gosta demais.... E dos amigos que vem! Graças a Deus nós já tá reconhecida no mundo inteiro! Não tem mais nenhum lugar que não conheça nós! Isso é muito importante para nós!

Raquel: Por que isso é importante?

Pirixi: Porque nós ficamos trabalhando aqui, e as pessoas de fora chegam, aí a gente conhece elas, eles conhecem a gente. Eu tava em Bequimão e uma vez chegou um moça, falou comigo, festejou, e eu nem sabia quem era. Ela já tinha vindo aqui e me reconhecia. E isso é uma alegria pra gente, ser reconhecido. E nós estamos esperando quem quiser vim!

Raquel: E a parte que você cantou, Pirixi, gostou?

Pirixi: Quem canta, seus males espanta! A gente não pode ficar só sentada, a gente tem que cantar! Pra sorrir, que a gente não pode ficar séria, triste... porque Deus pode ver e dizer: “Olhaí, ela não está fazendo as coisas dela com gosto!”. Aí a gente

começa a cantar, que o tempo vai passando, e a vida passa também, mais alegre! É mais alegre quando a gente sorri, e é por isso que a gente tem que cantar, Raquel, não pode ficar triste! Tem até uma música que diz:

Subindo, subindo,  
Subindo para o céu eu vou!  
Tristeza já não vai comigo  
Porque Jesus já me libertou  
Joguei a tristeza fora,  
Porque agora feliz estou!

Os trechos sublinhados nas narrativas sobre o filme trazem as principais *imagens quilibolas* já identificadas nos capítulos anteriores.

As imagens das mais velhas como a tradição são produzidas ao verem-se trabalhando com o barro. Concebem-se como a materialização da tradição; o passado e os entes queridos são lembrados como a fonte do que hoje é considerado tradicional por quem vem de fora. A origem da produção é valorizada como este *locus* de autenticidade.

As imagens da *morte* da tradição são representadas pelos sentimentos de temor, melancolia e tristeza que são presentes nas narrativas sobre o fim da produção cerâmica, em Itamatatua. A morte das artesãs mais antigas surge no imaginário como a morte da própria produção. A metáfora da continuidade entre os corpos femininos e o barro é aqui acionada em suas últimas consequências: a produção está atrelada à vida daquelas que simbolizam a própria tradição do saber-fazer.

As imagens do saber-fazer como trabalho e renda constituem-se pelas inúmeras narrativas, nas quais foi possível perceber a importância dos recursos do artesanato na renda das mulheres de Itamatatua. Muitas vezes, surgiu nas falas o discurso de que criaram seus filhos com o dinheiro da louça e que com ele puderam mobiliar as casas e comprar calçados e roupas. Quando os potes estavam em pleno uso, até a década de 1970, o recurso advindo de suas vendas era a principal renda das famílias de Itamatatua. Hoje, as artesãs também possuem aposentadoria e os mais jovens, o bolsa-família. Atualmente, o que se ganha com a cerâmica é muito pouco, mas fundamental para complementar a renda familiar.

As imagens da continuidade da tradição emergiram com a discussão final sobre o documentário, na qual Duca posicionou-se como protagonista na intenção de dar continuidade à produção e, conseqüentemente, à tradição. As mais velhas preocupam-se com a ausência das mais novas e isso traz grande preocupação ao grupo. A esperança de continuidade está no possível engajamento e protagonismo de Duca que vê a possibilidade de agregar outras jovens ao trabalho com o barro.

As imagens da autoestima surgem nas narrativas sobre o orgulho pelo trabalho que fazem e aprenderam com os pais e avós. A alegria e a felicidade manifestadas ao se “olharem na

tela” e ao destacarem as partes que “em que me olhei” ou na que “eu passei”, refletem o impacto afirmativo das cenas com as quais se deparam. O trabalho com o barro as faz sentirem-se valorizadas e reconhecidas por quem é de fora. Essa construção identitária inclui o outro de uma forma especular, como foi proposto observar nessa pesquisa: ao verem-se por meio do olhar do outro, construíram a sua valorização a partir do meu reconhecimento.

As imagens do reconhecimento por quem é de fora são materializadas nas narrativas com muita alegria. O depoimento de Pirixi oferece essa noção de como estão à espera desse *outro* distante no tempo e no espaço, que chega até o povoado e reconhece o seu saber-fazer.

A produção deste filme é percebida pelas mulheres como uma forma de reconhecimento, que valoriza e realiza esta expectativa. Ao contarem suas histórias, estão preservando-as perante o outro e, principalmente, registrando-as através das imagens que produzimos.

A sistematização das imagens quilombolas foi possível pelas análises realizadas em cada capítulo desta pesquisa e por terem sido identificadas nas entrevistas e filmagens que deram origem ao documentário. O que foi dito pelas artesãs ao entrarem em contato com as imagens, de certa forma, já havia sido abordado nos depoimentos ao longo da tese. Isto não é surpresa, afinal a etnografia realizada durante e com a produção das imagens, conduziu-me ao contato com a identidade, produzida a partir da autoimagem e com a participação de quem era *de fora*.

Mais uma vez plasmada em imagens, a identidade faz-se presente nos detalhes, nas pausas, nos gestos e nos olhares, lançados a mim e a todos com quem interagimos durante o período da pesquisa. Enquanto metalinguagem, as imagens produzidas refletem o processo contemporâneo de *legalização das identidades*, no qual precisam ser paulatinamente comprovadas e organizadas de forma linear, histórica e logicamente ordenadas, para serem contadas e repetidas para os *outros*.

Busquei, ao longo da pesquisa, refletir sobre a posição em que me encontro, como ator em posições diferenciadas. Como cientista social e designer, analiso, atuo e ressemantizo, de forma consciente, os processos imaginários que tomo como objetos da pesquisa. Minha presença em campo nunca foi neutra e posicionei-me ativamente quando achei necessário ou quando fui convidada pelas mulheres de Itamatatiua a posicionar-me. Neste percurso, busquei problematizar o meu fazer e a minha atuação como pesquisadora.

A tentativa de problematizar minha presença em campo levou-me a refletir sobre o fazer do antropólogo. Roberto Cardoso de Oliveira (2000), analisando as etapas do processo etnográfico, enumera as principais atribuições deste profissional, por ele sintetizadas na expressão *ver, ouvir e escrever*. No mesmo exercício de análise do trabalho do designer e em um

processo de comparação entre os dois saberes, a paráfrase sintetiza a equação: *ver, ouvir e projetar* (SOUZA FILHO, NORONHA, SANTOS, 2009).

E o que difere o *escrever* do *projetar*? É possível vislumbrar mais aproximações do que diferenças entre o escrever e o projetar e, assim, muito mais afinidades entre o design e a antropologia. O texto (ou *a imagem*) se configura como um campo de análise das relações entre os nativos, o etnógrafo e todos os atores que se fazem presentes – suas disputas, suas concordâncias, seus discursos e suas práticas em determinado contexto e revela, em suma, as relações de poder que se estabelecem no próprio fazer etnográfico, na construção do outro.

Escrever um texto etnográfico, portanto, implica uma série de escolhas que constituem uma (possível) narrativa sobre a realidade. Estas escolhas são feitas pelos antropólogos a cada momento. Por outro lado, no âmbito do design, o projetar também implica um conjunto de escolhas, culturalmente conduzidas que resultam em uma imagem (ou em um produto, ou em um serviço). Projetar é imaginar e conduzir os acontecimentos para se chegar a um ponto estabelecido inicialmente. É uma síntese que formaliza relações entre pessoas, materiais e outros elementos, em determinados contextos.

Na proposta metodológica que venho adotando e construindo ao longo de minha vivência acadêmica, o designer vai ao campo para entender as condições culturais, econômicas e sociais antes de projetar. Dedicar-se a entender as condições de uso do artefato (ou a imagem) que será projetado e ainda, pode avaliar a conveniência de sua inserção em determinado contexto.

O resultado do projeto – a imagem, o produto ou o serviço – são, supostamente, frutos desta aproximação com o ambiente e com os seres humanos a quem se destinam os *produtos*. Pode-se dizer que contam a história daquele lugar. Em sua *materialidade*, refletem as escolhas compartilhadas (em diversos graus) entre o designer e os atores envolvidos nestes encontros.

Desta forma, o *escrever* e o *projetar* se aproximam mais do que se distanciam. O artesanato como *zona de contato* torna-se o palco de encontros contemporâneos, nos quais novos atores se encontram para ressemantizar o quilombo. No contato entre os designers, os turistas e as artesãs pode-se observar que as imagens (visuais) geradas pelos primeiros encontra seus limites nas narrativas e no imaginário construídos coletivamente. O caráter circunstancial e relacional da elaboração do texto etnográfico que apresento implica a observação da cena onde os atores estabelecem os seus papéis.

A formação como designer, mostra-me que a intencionalidade na utilização de formas, cores, texturas era fundamental para que o artefato a ser projetado atingisse a sua eficiência e

eficácia para determinado fim. Na subárea do design gráfico, a precisão da forma e a fluidez dos significados culturais convivem em prol da visualidade que se deseja projetar. Na aproximação com o saber antropológico, dediquei-me, como pesquisadora, aos processos de tradução e interpretação de significados extremamente fluidos, de gestos e olhares, palavras organizadas – com intencionalidade – em discursos que localizam as posições dos atores em seus espaços de relacionamento conosco e com os *outros* de sua produção tradicional de louça.

Neste emaranhado de remissões discursivas, posiciono-me como ator ativo neste processo. Com a produção do documentário e com as imagens fotográficas, pude aproximar-me e construir a minha narrativa sobre a produção da louça em Itamatatua. A imagem, enquanto texto, encerra as inúmeras camadas de significados atribuídas por cada ator envolvido na sua construção. A visão de cada um alimenta a dos outros e esse fluxo de sentidos é o que me propus a materializar nas imagens produzidas e por nós coletivamente apropriadas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **A ideologia da decadência**: leitura antropológica a uma história da agricultura no Maranhão. São Luís: IPES, 1983.

\_\_\_\_\_. **Laudo Antropológico de Identificação das Comunidades Remanescentes de Quilombo em Alcântara**. Volume 1 e 2. Mimeo. 2002.

\_\_\_\_\_. Os quilombolas e a base de lançamento de foguetes de Alcântara. São Luís: Edições IBAMA, 2006.

BACHELARD, Gaston. **Poéticas do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTH, Fredrik. **Los grupos étnicos y sus fronteras**. Mexico: Fondo de cultura econômica. 1976.

BELAS, Carla Arouca. **Capim dourado**: costuras e trançados do Jalapão / pesquisa e texto. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

\_\_\_\_\_. **Indicações geográficas e a salvaguarda do patrimônio cultural**: artesanato de capim dourado, Jalapão, Brasil. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade (CPDA). Orientação: John Wilkinson. Rio de Janeiro, 2012. 266p.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: O caminho brasileiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BRASIL. Base conceitual do artesanato brasileiro. 2012.

\_\_\_\_\_. Constituição da república federativa do Brasil. 1988.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. **Jogo de espelhos**. Imagens da representação de si e dos outros. São Paulo: Edusp, 1993.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV editora, 2009.

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

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.



CESTARI, Glauba Alves do Vale. *Cerâmica do quilombo de Itamatatuiua: interações do design com o artesanato voltadas à sustentabilidade*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design / Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2014. 187p.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. In: GONÇALVES, José Reginaldo. (org.). 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

\_\_\_\_\_. **Routes**: travel and translation in the twentieth century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. **The Predicament of Culture**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

COHEN, Erik. Authenticity and commoditization in tourism. **Annals of Tourism Research**, vol. 15, p.371-386, 1988.

FERRETTI, Mundicarmo M. R.. **Maranhão Encantado**: encantaria maranhense e outras histórias. São Luís: UEMA, 2000.

FIGUEIREDO, André Videira. **O caminho quilombola**: sociologia jurídica do reconhecimento étnico. Rio de Janeiro: Appris, 2011.

FOUCAULT, Michael. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. De outros espaços. In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. **Redistribution or recognition?** A political-philosophical exchange. London/New York: Verso, 2003.

FRENCH, Jan H. **Legalizing identities**. Becoming black or indian in Brazil's Northeast. North Carolina: UNC Press, 2009.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Relatório de gestão 2011**. Brasília, 2012.

GONÇALVES, Jandir; LIMA, Wheeslem; FIGUEIREDO, Wilmara. **Cofos, tramas e segredos**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. In: **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, pág.15-36, jan/jun 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In: Abreu, R. e CHAGAS, M. orgs. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (eds). **Design anthropology: theory and practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

INCRA. **Relatório territórios quilombolas**. Brasília, 2012.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n.37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. **Being Alive**. Essays on movement, knowledge and description. New York: Routledge, 2011a.

\_\_\_\_\_. Building, dwelling, living. In: **The perception of the environment**. Essays on livelihood, dwelling and skill. Londres: Taylor & Francis, 2011b.

IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais do Município de Alcântara – 2ª fase. **Relatório Final**. SOUZA FILHO, Benedito; PAULA ANDRADE, Maristela de. (coordenadores). Mimeo, 119p. São Luís, 2009.

KELLER, Paulo. Trabalho e Vida Econômica: Trabalhadores na Cadeia de Valor do Artesanato no Maranhão. In: **Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia**, Curitiba, 2011.

KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização de identidades e produtos locais**. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LAGES JÚNIOR, José Araújo. **“Ela é negrinha que nem nós”**. Representação da cadeia produtiva de Itamatatiua. Monografia apresentada ao Departamento de Desenho e Tecnologia / Graduação em Design, da Universidade Federal do Maranhão. Orientação. Raquel Noronha. São Luís, 2014. 73p.

LIMA, Carlos de. **Vida, paixão e morte da cidade de Alcântara**. São Luís: Plano editorial SECMA, 1999.

LIMA, Ricardo Gomes. **Entrevista concedida a Daniel Duek**. 2010a. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=265&modo=> Acesso em: 19 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. **Objetos: percursos e escritas culturais**. São José dos Campos: Centro de Estudos de Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010b.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. Lisboa: Edições 70, 2010.

LODY, Raul. **Barro & balaio**. Dicionário do artesanato popular brasileiro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2013.

LOPES, Raimundo. Alcântara, uma cidade tradicional. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1977.

MACCANNELL, Dean. Staged Aunthenticity. In: **The tourist: a new theory of the leisure class**. New York: Schocken Books Inc., 1989.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1976.

MARQUES, César Augusto. **Dicionário Histórico-geográfico da província do Maranhão**. 3ª ed. Revista e ampliada. São Luís: Edições AML, 2008.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Imaíra Araújo Portela de. **Na maré do turismo: uma pesquisa de percepção sobre o consumo do artesanato em Alcântara-MA**. Monografia apresentada ao Departamento de Desenho e Tecnologia / Graduação em Design, da Universidade Federal do Maranhão. Orientação. Raquel Noronha. São Luís, 2014. 50p.

MEIRELLES, Mário M. **História da Arquidiocese de São Luís do Maranhão**. São Luís: Universidade do Maranhão/SIOGE, 1977.

NORONHA, Raquel. **No coração da Praia Grande: representações sobre a noção de patrimônio na Feira da Praia Grande, São Luís, Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2015 (no prelo).

\_\_\_\_\_. **Era uma vez no quilombo: narrativas sobre turismo, autenticidade e tradição entre artesãs de Alcântara (MA)**. Anais do XIII Encontro Humanístico. São Luís, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Subjetividade e espaço entre artesãs de Alcântara (MA)**. Anais da I Jornada Internacional de Ciências Sociais. São Luís, 2013b.

NORONHA, R. **Do centro ao meio: um novo lugar para o designer**. São Luís: P&D, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Sobre a louça, o linho e a rede: processos contemporâneos de construção de valor e identidade entre artesãs de Alcântara (MA)**. In: Revista Pós-Ciências Sociais, n.17, v. 9, p. 175-200, 2012b.

\_\_\_\_\_. **Artesanato e consumo: comoditização da identidade étnica como estratégia territorial em Alcântara (MA)**. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 2012, São Paulo. Anais da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. São Paulo: ABA, 2012c.

NORONHA, Raquel. **Narrativas visuais: "ser quilombola"** no Museu Afrodigital. In: Sérgio Figueiredo Ferretti. (Org.). *Museus Afrodigitais e política patrimonial*. 1ed. v. 1, p. 177-198. São Luís: EDUFMA, 2012d.

\_\_\_\_\_. (org.). **Identidade é valor: as cadeias produtivas do artesanato de Alcântara**. São Luís: EDUFMA, 2011.

\_\_\_\_\_. O designer e a produção de sentido na construção de iconografias. In: BRASIL, Marcus Ramúsy (org.) **A imagem na idade média**. São Luís: EDUFMA, 2010.

NORONHA, Raquel; OLIVEIRA, Hamilton; SANTOS, Camila Andrade dos (orgs.). **A cultura afro-maranhense através de imagens**. São Luís: EDUFMA, 2009.

NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA. Fascículo 10. **Quilombolas atingidos pela Base Espacial** – Alcântara. UEA, 2007.

O'DWYER, Eliane Cantarino (org). **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

PAULA ANDRADE, Maristela. De pretos, negros, quilombos e quilombolas: notas sobre a ação judicial junto a grupos classificados como remanescentes de quilombo. In: **Boletim Rede Amazônica**, ano 2, no 1. Rio de Janeiro: IRD / PPGAS-UFRJ / NAEA-UFRJ / NAEA-UFPA, pp.37-43, 2003.

PAULA ANDRADE, Maristela; SOUZA FILHO, Benedito. A base de lançamento e seus impactos sobre as populações tradicionais de Alcântara. In: CARNEIRO, M. S.;

COSTA, W.C. **A terceira margem do rio: ensaios sobre a realidade do Maranhão no novo milênio**. São Luís: EDUFMA, 2009.

\_\_\_\_\_. **Fome de farinha: deslocamento compulsório e insegurança alimentar em Alcântara**. EDUFMA, 2006.

PEREIRA JUNIOR, Davi. **Territorialidades e identidades coletivas: uma etnografia de terra de Santa na Baixada Maranhense**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012. 133p.

\_\_\_\_\_. Tradição e identidade: a feitura de louça no processo de construção de identidade da comunidade de Itamatatuiua – Alcântara, Maranhão In: MARTINS, Cynthia Carvalho. **Insurreição de saberes: práticas de pesquisa em comunidades tradicionais**. Interpretações do Maranhão: Manaus: Universidade do Estado do Amazonas - UEA, 2011.

PAZ, Otávio. O artesanato. In: **Revista Raiz**. Disponível em <[http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?Itemid=116&id=102&option=com\\_content&task=view](http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?Itemid=116&id=102&option=com_content&task=view)> Acesso em: 30 de janeiro de 2015.

PINK, Sarah. **The future of Visual Anthropology**. London: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. **Doing visual ethnography**. Images, media and representation in research. London: Sage, 2001.

PORTELA, Raiama Lima. **Território e identidade**: o caso da Associação Cerâmica das mulheres de Itamatatiua. Monografia apresentada ao Departamento de Desenho e Tecnologia / Graduação em Design, da Universidade Federal do Maranhão. Orientação. Raquel Noronha. São Luís, 2014. 72p.

PRADO, Regina. **Todo ano tem**. A festa na estrutura social camponesa. São Luís: EDUFMA, 2007.

PROJETO AEB/PNUD BRA 01/003. **Diagnóstico participativo do Município de Alcântara-MA**. Alcântara, 146p, 2003.

REIS, Milena das Graças de Oliveira. **Filhos da Santa, terras de negro numa arqueologia quilombola**: as dinâmicas de um território chamado Itamatatiua. Dissertação de Mestrado defendida no Mestrado de Arqueologia Pré-histórica e Arte rupestre. Instituto Politécnico de Tomar – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, 2010.

SAHLINS, Marshall. **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museu afrodigital: políticas culturais, identidade afro-brasileira e novas tecnologias. In: FERRETTI, Sérgio (org.). **Museus Afro-digitais e política patrimonial**. São Luís: EDUFMA, 2012.

SÁ, Laís Mourão. **O pão da terra**. Propriedade comunal e campesinato livre na Baixada Ocidental Maranhense. São Luís: EDUFMA, 2007.

SOUZA FILHO, Benedito. **Bom Sucesso**: terra de preto, terra de santo, terra comum. São Luís: EDUFMA, 2008.

\_\_\_\_\_. Identidade e território: a “guerra” como instrumento de expropriação. In: FERRETTI, Sergio; RAMALHO, José Ricardo. **Amazônia**: desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural. São Luís, EDUFMA, 2009.

SOUSA FILHO, B.; NORONHA, R.; SANTOS, C. **Design etnográfico**: uma proposta metodológica. Bauru: Anais do 8º CIPED, 2009.

VAN DEN BERGUE, P. **The quest for the other**: ethnic tourism in San Cristóbal, Mexico. Seattle/Londres: University of Washington Press, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Estudos de psicologia histórica. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

VIEIRA, Stalimir. **Marca: o que o coração não sente os olhos não vêem**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

VIVEIROS, Jerônimo de. **Alcântara no seu passado econômico, social e político**. São Luís: Alumar, 1999.

\_\_\_\_\_. **História do comércio no Maranhão 1612-1895**. Vol. 2. São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1954.

#### **Sites consultados**

[www.palmares.gov.br](http://www.palmares.gov.br)

[www.incra.gov.br](http://www.incra.gov.br)

[www.mda.gov.br](http://www.mda.gov.br)

[www.seppir.gov.br](http://www.seppir.gov.br)

## ANEXO A - Transcrição do documentário *À mão e fogo*

Maria:

Aí a gente fazia muita louça nesse tempo, dantes.

A gente fazia aquelas fornada de cem, conforme o tamanho do forno, cento e cinquenta, duzentos.

A gente vendia louça quase todo dia, tinha o dinheirinho da gente, mais de que agora que a gente é aposentado.

Tinha pote grande, tinha potinho, tinha alguidar, tinha tigela, que nesse tempo não tinha negócio de alumínio, nem plástico.

Era só a cerâmica de barro mesmo.

E a gente fazia tudo isso, vinha gente de muito longe comprar louça aqui no Itamatatua. Muito longe mesmo.

Raquel: Você trabalha com isso há quanto tempo?

Domingas: Com a idade de oito anos

Raquel: E com quem você aprendeu, Domingas?

Domingas: Com a minha mãe.

Raquel: Conta pra gente como é que era quando você era criança

Domingas: Aí quando a gente já tava com idade de dez anos, aí eu já sabia fazer potinho, né?

Aí eu que *tava* ajudando ela. Aí de manhã, a gente ía fazer peça junto com ela, de tarde ela botava nós pra ir pro siri,

apanhar siri no apicum pra dar comida pros outros menino menorzinho,

aí ela ficava em casa e meu pai saía pra roça,

trabalhar que era pra trazer a farinha, pra trazer pra gente comer.

Aí depois eu procurei logo família, tive uma porção de filho.

Aí continuei fazendo, criei meu filho tudinho foi com dinheiro de negócio de cerâmica.

Comprava era roupa, era farinha, era tudo.

Duca: Lá em casa a gente não tem emprego nenhum, né?

A gente ganha bolsa família e meu marido trabalha de vez em quando, não todo dia, porque não tem um serviço pra todo dia.

Quando surge um serviço pra ele fazer, ele faz, mas a renda que a gente tem é pouca.

E eu ganho aqui também na cerâmica.

Aí a gente vai vivendo assim como tá sendo.

Como Deus quer, também.

Ângela: A gente trabalha aqui com cerâmica, aí a gente trabalha em casa, as vezes a gente ainda faz um azeite,

a gente faz um carvão,

a gente tira uma pindova, aí tudo vai ajudando.

Esse daqui mesmo, a gente nunca deixa de vir pra cá porque sabe que todo mês, seja cem reais, tem que levar daqui.

Pirrixi: Ah é importante, a louça e a roça.

De roça eu sei fazer tudo.

Raquel: Você se acha mais artesã ou mais trabalhadora rural?

Pirixi: Não, agora mais artesã...

Canuta: E muito mais porque esse aqui faz,  
fazia eu comprar muitas coisas que eu tenho na minha casa,  
ele comprou.

De roça a gente comprava, mas nunca era como esse aqui.

Raquel: Canuta, por que que você acha que as pessoas  
vem aqui procurar o trabalho de vocês?

Canuta: Valorizar o trabalho? É porque a gente tem a capacidade.

Raquel: E você acha que as pessoas dão valor?

Canuta: Dão. Dão valor, dão valor.

Chega "oh, que beleza, que maravilha,  
vocês são umas artistas,  
vocês são os reis daqui de Itamatatiua."

Raquel: E o que que a cerâmica de Itamatatiua tem de diferente das outras?

Eloísa: Ah, porque essa cerâmica aqui, é impressionante né?

Porque todas as cerâmicas que eu vejo, quase,  
é clara né? É branca.

E essa daqui é negrinha que nem nós.

OFF 1: Mulheres e louça constituem-se mutuamente.

Produzida há mais de duzentos anos,  
a cerâmica de Itamatatiua é mais escura  
que a de outras regiões do Maranhão.

O regime de chuvas e estiagem  
influenciam o seu processo produtivo.

Para se chegar a uma peça pronta  
um longo caminho é percorrido pelas artesãs.

Eloísa: Em dezembro, aí a gente vai no barreiro,  
tira o barro, traz, coloca aqui no outro barreiro que a gente tem aqui,  
porque esse barro fica assim pra trabalhar o ano todo,  
pra não tirar no inverno.

Aí esse barro a gente traz pra, mistura com um pouco de areia,  
aí depois aí gente vai passar na maromba,

tira todos os excessos, tira pedra, tira as raízes que tem.

Ele fica bem macio.

Aí depois da maromba, amassar, amassar, bater muito ele,  
que é pra poder fazer a serpentina,

que a gente chama serpentina, chama tira, pra poder modelar a peça.

Aí bate uma bolinha, aí vai modelando, vai rodando as peças todinhas.

Vai subindo, aí tem a cuipeua, que a cuipeua é de um caco de cuia,  
aí vai rodando, rodando, rodando, some as tira todinha.

Aí depois de sumir as tira, aí dá o bojo.

Depois do bojo, aí quem faz pote, aí bota o pescoço  
pra poder dar a modelagem do pote certinha.

Aí como tá fazendo sol, aí com dois dias aí vai dar o acabamento,



no inverno tem vez que fica até uma semana.  
 Passa a lixa e uma pedra e depois passa a escova.  
 Aí tá pronto pra ir pro forno.  
 Aí entra e vai arrumando todinha, acunhando a louça,  
 pra ela não dançar no forno, pra ela não rolar,  
 que se uma quebrar, coisa tudo.  
 Mas aí quando a gente tira que tá tudo vermelhinho,  
 a gente fica contente: "Ah saiu bem queimada!"

Neide: É muito cansativo fazer isso, peças grandes.  
 Raquel: E você não acha cinquenta reais barato?  
 Neide: É barato... é...  
 Raquel: E essa posição de trabalho aí, é muito ruim?  
 Neide: Ah, é.  
 Mas pra peça grande só aqui mesmo, nessa posição.  
 Raquel: E dói?  
 Neide: A coluna.  
 Vinte pote por dia, eu fazia.  
 Raquel: E não faz mais?  
 Neide: Não. Não faço mais.

OFF2: Com a chegada da água encanada e  
 dos baldes de plástico, na década de 1980,  
 os grandes potes caíram em desuso.  
 O povoado cresceu e a  
 busca pela cerâmica passou a ter outras motivações.  
 A ligação à origem de Itamatatiua  
 e à padroeira do lugar, dona das terras,  
 surge na memória das artesãs...

Eloísa: Aí foi trazida pelas Carmelitas, né?  
 Os negros que fugiram, né?  
 Aí quando eles vieram eles trouxeram a santa.  
 Aí diz que eles fizeram uma promessa que  
 se os nobres nunca encontrassem com eles,  
 aí eles ficavam cuidando da santa, festejando, fazendo trabalho com a santa.

Neide: Aí minha bisavó ainda era escrava,  
 papai falava.  
 Vieram pra cá, foram fundando...  
 Fundaram Itamatatiua.  
 Era muito diferente aqui.  
 Aí depois foi,  
 foram casando, foram fazendo casa, casa, aí agora tá,  
 já é grande Itamatatiua.

Maria dos Santos: A minha tia dizia pra mim que  
 ela disse, achou eles dizendo que a santa disse,  
 coisaram no livro, acharam o livro que ela disse  
 que ela queria se colocar no lugar mais pobre que tivesse.

Aonde tivesse muita gente escuro.  
 Eu encontrei Itamatatiua, não era assim não.  
 Itamatatiua, as portas eram de meaçaba,  
 era pobre mesmo.

Heidmar: E eles se escravizaram à Santa Tereza,  
 achando que se não voltassem a ser escravos de uma,  
 de qualquer uma, de senhores tais e tais,  
 então eles já se escravizariam a Santa Tereza D'Ávila.  
 Agora, queriam um registro disso e conseguiram,  
 no cartório, serem registrados como Comunidade  
 Escravocrata da Ordem Carmelita.

Raquel: Você acha que essas pessoas vem aqui,  
 buscar essa cerâmica por quê?

Neide: Por causa que, por causa da tradição  
 e por causa que a gente já tá conhecido, né?  
 Porque nesse tempo a gente não era conhecido.  
 Aí eles vão tomando reconhecimento e  
 vão vindo aqui pra ver como é o quilombo.

Eloísa: Eles vem aqui, porque às vezes eles visitam Alcântara,  
 aí de lá, aí a gente tem uma lojinha,  
 aí eles se informam aí vem até aqui,  
 eles vem aqui, compram peças da gente,  
 fazem com a gente também algumas pecinhas.  
 Aí é isso que eles gostam.

Maria dos Santos: Aqui vem, eles acham que pode botar uns benefícios,  
 pode botar uns projetos,  
 porque é terra de quilombo.

Pirrixi: Ah é, é bom.

Porque nós adora mesmo ser, né?

Nós se sente muito feliz porque nós somos quilombolas.

Raquel: Canta a musiquinha do quilombo pra mim?

Pirrixi: A musiquinha, a de Raquel?

Meu quilombo tá lindo como o quê,  
 vou chamar minhas amiga pra vim ver,  
 meu quilombo tá lindo como o quê.

E tem também aquela que diz:

Eu vou cantar minha viola e onde o negro apanhou.

O negro dança o negro rola,

o negro é inferior, dança aí nego nagô,

dança aí nego nagô...ôôô...

Patrícia: A maior parte dos turistas que vem para Alcântara, não sabem.  
 Especialmente brasileiros.

Europeu já vem com uma procura maior de quilombo.

Porque escutou falar, porque teve alguma informação de algum livro,

mas não procuram por quilombo não,  
 não sabe nem que tem quilombo,  
 a maior parte dos turistas já chega com a informação de que aqui é muito pequeno,  
 de que numa hora conhece tudo, não sabe de quilombo,  
 não sabe de praia, não sabe de ilha, não sabe de nada.  
 E o turismo aqui em Alcântara tem que ser tratado com pinças, com alicate,  
 porque vem muito mal informados.  
 Tem turista que diz "não, é de graça", não sei o quê.  
 Pelo amor de Deus, né? Nada é de graça.

OFF 3: Quanto custa levar o quilombo para casa,  
 na forma de um souvenir?  
 Qual o valor atribuído por eles,  
 os turistas que chegam a Itamatatiua?  
 Um negócio cujas moedas são louça, tradição e identidade...

Ângela: Ah não, elas não acham caro não.  
 Tem umas que na hora de comprar pedem desconto e outras não.  
 E tem umas que acham que as peças são muito barata, né?  
 Raquel: E chegam a tirar quanto por mês?  
 Ângela: Num mês bom?  
 Dá mil, mil e quatrocentos,  
 mil e quinhentos.  
 Raquel: E aí divide por quantas?  
 Angela: Nós agora *tamo* só o que, *tamo* só,  
 nós *tamo* oito agora.

Raquel: Assim Rita, você acha que mais jovens poderiam tá fazendo também?  
 Rita: Eu acho que sim,  
 porque sempre quando as outras não podem vim,  
 aí vai acabar, né?  
 Que aí não tem mais quem vai poder continuar fazendo.

Duca: Porque elas fazem, porque pra não morrer né?  
 Porque se elas largarem de fazer vai morrer mesmo,  
 porque só elas que fazem, as mais velhas.  
 É bem melhor que eles comecem aprender pra fazer,  
 pra manter aquela tradição pra sempre.

Raquel: Você acha que vai acabar um dia, esse trabalho de vocês?  
 Eloísa: Olha se, o que eu vejo,  
 parece que os jovens não se interessam assim muito,  
 mas é triste isso, eu tenho pena que  
 esse trabalho não continue.  
 É, porque foi um trabalho passado pelos negros, né?  
 Nossos avós, pais e aí é uma tristeza.  
 Raquel: Vai acabar não Eloísa, é lindo demais, vai ficar pra sempre...