



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN**

WALÍSSON ADALBERTO DOS SANTOS

**DOS SABERES IMATERIAIS À CONCEPÇÃO DOS ARTEFATOS:
uma etnografia do design vernacular em um Quilombo da Paraíba**

Campina Grande – PB
2020

Walísson Adalberto dos Santos

**DOS SABERES IMATERIAIS À CONCEPÇÃO DOS ARTEFATOS:
uma etnografia do design vernacular em um Quilombo da Paraíba**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG como requisito à obtenção do grau de Mestre em Design.

Linha de Pesquisa: ERGONOMIA, AMBIENTE E PROCESSOS

Orientador: DR. ITAMAR FERREIRA DA SILVA

Campina Grande – PB
2020

S237d Santos, Walisson Adalberto dos.
Dos saberes imateriais à concepção dos artefatos : uma etnografia do design vernacular em um quilombo da Paraíba / Walisson Adalberto dos Santos. - Campina Grande, 2020.
148 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, 2020.
"Orientação: Prof. Dr. Itamar Ferreira da Silva.
Referências.

1. Cultura Imaterial. 2. Artefatos Vernaculares. 3. Design Vernacular.
4. Etnografia. 5. Comunidades Quilombolas. I. Silva, Itamar Ferreira da.
II. Título.

CDU 74(043)

Walisson Adalberto dos Santos

**DOS SABERES IMATERIAIS À CONCEPÇÃO DOS ARTEFATOS:
uma etnografia do design vernacular em um Quilombo da
Paraíba**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG como requisito à obtenção do grau de Mestre em Design.

Aprovado em 03 de fevereiro de 2020

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Itamar Ferreira da Silva
PPG Design – UFCG
Orientador



Prof.ª Dr.ª Ingrid Moura Wanderley
PPG Design – UFCG
Membro Interno



Prof. Dr. Vanderlan Francisco da Silva
PPG Ciências Sociais
Membro Externo

Dedico a todos os quilombolas da comunidade do Grilo, pela acolhida, pelas vivências e por serem símbolos de lutas, resistências, conquistas e donos de uma rica cultura.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter sido minha fonte de fé, força, resiliência e perseverança diária.

A minha família, pelo grande suporte e apoio nesta caminhada de realização. Serei eternamente grato por terem me apoiado nesta nova escolha de formação profissional.

Aos meus amigos, pela força e compreensão nos momentos de ausência.

Ao meu orientador, Professor Dr. Itamar Ferreira da Silva, por ter aceito caminhar junto comigo neste desafio. Meus mais sinceros agradecimentos por ter confiado em meu trabalho.

À Professora Dra. Ingrid Moura Wanderley, por ter compartilhado seu conhecimento e pelas valiosas contribuições na banca avaliadora.

Ao Professor Dr. Vanderlan Francisco da Silva, pelo apoio nos momentos de dúvidas e por ter me permitido conhecer mais sobre a Antropologia e Etnografia.

A Abraão Cavalcante, pelas contribuições nos meus momentos pré-mestrado.

A minha amiga Jéssica Figueiredo, que com apenas uma frase me possibilitou dar uma reviravolta em minha vida e adentrar no universo do Design, e assim seguir meus desejos mais antigos.

A todos os professores do PPGDesign/UFCG pelas trocas de saberes em sala de aula.

Aos amigos do Mestrado pelos risos, abraços, colaborações e vivências. Conseguimos com mérito e união!

À Bianca Ramos, por ter sido tão gentil e companheira em minha passagem por Campina Grande. Só tenho a agradecer por cada demonstração de carinho e cuidado.

Aos meus professores do Curso de Design de Interiores, em Caruaru, por terem sido pacientes e companheiros no meu momento de decisão e dúvidas. Em especial, à Lilian Rose, por ter me acolhido, levantado minha cabeça nos momentos de fraqueza e por ter compartilhado momentos “em família”, que foram tão importantes para mim.

Aos moradores da comunidade quilombola de Pedra D’água, em Ingá, por terem me acolhido e disponibilizado informações que foram muito importantes para minha qualificação.

Por fim, e com grande afeto, aos moradores da Comunidade Quilombola do Grilo, em Riachão do Bacamarte, pois sem vocês nada disso teria acontecido tão lindamente. De coração, meus agradecimentos.

O conhecer-se através do conhecimento de outros implica em relativizar-se e, dessa forma, minar todo o etnocentrismo sobre o qual se alicerçam a incompreensão e a intolerância.

(Roberto Cardoso de Oliveira – Brasília, 11 de Julho de 1975.)

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo principal analisar como o saber imaterial está simbolizado na concepção dos artefatos produzidos em comunidades quilombolas no estado da Paraíba. O design vernacular resultante de processos produtivos tradicionais que refletem uma profunda e íntima relação com seu território de origem, expressando sua história, sua cultura, suas relações sociais e seus saberes imateriais está sendo substituído pela incorporação de novos produtos industrializados e desaparecendo junto com as técnicas que se perpetuavam com os ensinamentos passados dentro do núcleo familiar e social. E, além disso, as práticas, expressões, saberes, processos, formas de viver e técnicas que eram reproduzidas historicamente dentro de um determinado grupo estão se desconfigurando pela falta de interesse dos mais jovens. Todavia, como forma de registrar e resgatar a Cultura Imaterial dessas comunidades, pesquisadores vêm realizando descrições sobre o universo simbólico materializado nos próprios modos de produção de artefatos representando o contexto e a identidade individual e coletiva. Assim, buscando compreender esta dinâmica simbólica entre artefatos e saberes imateriais, este trabalho tem enquanto propósito o de responder a seguinte questão de pesquisa: **de que forma os artefatos vernaculares em comunidades quilombolas simbolizam os saberes de sua cultura imaterial?** A pesquisa foi realizada buscando analisar como a imaterialidade se simboliza na concepção dos artefatos produzidos na Comunidade Quilombola do Grilo, em Riachão do Bacamarte, no estado da Paraíba. Para a coleta de dados foi empregada a Etnografia, que é um procedimento metodológico que surgiu no interior da Antropologia, mas que também vem sendo utilizada em outras ciências. Esteve embasada na Observação Participante, onde o pesquisador buscou se incorporar na comunidade, vivendo o cotidiano deste ambiente. Além disso, foram aplicadas entrevistas semiestruturadas, feito uso do diário de campo e de registros fotográficos. Enquanto resultados, percebe-se que a concepção dos artefatos vernaculares nesta comunidade (como as louças de barro que foram os principais artefatos selecionados para a análise dos dados) se reproduzem a partir de saberes imateriais que foram repassados, principalmente, a partir de uma estrutura histórica-familiar. E que esta simbolização se representa a partir da morfologia do artefato, que traz em si uma gama de elementos que determinam a sua estética-formal, resultado da própria metodologia empírica empregada que é adaptada de acordo com o período histórico vivido. Além disso, o que mais caracteriza essa simbolização é a sustentabilidade da cultura imaterial, que é transmitida de forma oral, onde se preservam alguns aspectos, sendo que outros são atualizados, mas que determinam a identidade étnica de um grupo e do seu particular design vernacular.

Palavras-chave: Cultura Imaterial; Artefatos Vernaculares; Design Vernacular; Etnografia; Comunidades Quilombolas.

ABSTRACT

This research aimed to analyze how immaterial knowledge is symbolized in the conception of artifacts produced in quilombola communities in the state of Paraíba. Reflecting a deep and intimate relationship with its home territory, expressing its history, its culture, its social relations and its immaterial knowledge, the vernacular design resulted from traditional production processes is being replaced by the incorporation of new industrialized products and disappearing along with the techniques that perpetuated themselves within familiar and social interactions. Furthermore, the practices, expressions, knowledge, processes, lifestyle and techniques that were historically reproduced generation to generation are being disfigured by the lack of interest from the young portion of the community. However, as a way of recording and rescuing the Immaterial Culture of these communities, researchers have been making descriptions of the symbolic universe materialized in the artifacts that represent the context and individual and collective identity. Seeking to understand this symbolic dynamic between artifacts and immaterial knowledge, this paper aims to answer the following research question: how do vernacular artifacts in quilombola communities symbolize the knowledge of their immaterial culture? The research was conducted to analyze how immateriality is symbolized in the conception of artifacts produced in the Quilombola do Grilo Community, in Riachão do Bacamarte, Paraíba State. To collect data, Ethnography was used, which is a methodological procedure that emerged within Anthropology, but has also been used in other sciences. It was based on Participant Observation, where the researcher sought to incorporate himself into the community, living the daily life of this environment. Semi-structured interviews were applied, field diary was also used and photographic records taken. As a result, it can be seen that the design of vernacular artifacts in this community (such as earthenware, which were the main artifacts selected for data analysis), is reproduced from immaterial knowledge that was passed on, mainly, from a historical-familiar structure. In addition, this symbolization is represented from the morphology of the artifact, which brings with it a range of elements that determine its formal-aesthetic, resulted through the empirical methodology applied and adapted according to the historical period lived. Beyond that, what most characterizes this symbolization is the sustainability of immaterial culture (mainly transmitted through oral production) where some aspects are preserved, while others are updated, but each of them determines the ethnic identity of a group and its particular vernacular design.

Keywords: Immaterial Culture. Vernacular Artifacts. Vernacular design. Ethnography. Quilombola Communities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Manifestações artísticas na comunidade do Grilo.....	20
Figura 2 – Artefato Batik	28
Figura 3 – Mario de Andrade na capa de seu livro “O Turista Aprendiz”	37
Figura 4 – Aloízio Magalhães	39
Figura 5 – Artefatos cerâmicos de Itamatatuiua	46
Figura 6 – Fluxograma da Linha de Produção na Comunidade	47
Figura 7 – Artefatos produzidos artesanalmente na região da Barra do Rio Mamanguape	48
Figura 8 – Componentes do conhecimento criativo indígena	50
Figura 9 – Produtos confeccionados com uso de resíduos vegetais	52
Figura 10 – Mapa de localização das comunidades quilombolas na Paraíba.	59
Figura 11 – Fluxograma de desenvolvimento da pesquisa	65
Figura 12 – Caracterização da pesquisa	67
Figura 13 – Definição dos métodos da pesquisa	68
Figura 14 – Malinowisk sentado entre os trobriandeses no ano de 1918.....	69
Figura 15 – Mapa da Paraíba e divisões geográficas	75
Figura 16 – Localização geográfica da comunidade do Grilo.....	76
Figura 17 – Pesquisador e representante comunitário na Loca de Maria Patrício. ...	77
Figura 18 – Moradores da comunidade quilombola do Grilo	78
Figura 19 – Limpeza dos terreiros, carga de água dos poços e cuidado dos animais	80
Figura 20 – Organização social da comunidade quilombola do Grilo	82
Figura 21 – Exposição de louças de barro na entrada da Escola Manoel Cândido Tenório.....	83
Figura 22 – Crianças na Escola Manoel Cândido Tenório	84
Figura 23 – Parte externa da Capela de Nossa Senhora Aparecida	86
Figura 24 – Parte interna da Capela de Nossa Senhora Aparecida e localização da renda labirinto na decoração.	86
Figura 25 – Trabalho na agricultura	87
Figura 26 – Caçamba fixada no pau de cangaia, sob o jumento	88
Figura 27 – Cambitos fixados no pau de cangaia, sob o jumento.	89
Figura 28 – Fabricação de louças de barro	89

Figura 29 – Roda de Ciranda na Festa de São João	91
Figura 30 – Brincadeiras com as crianças, com o Grupo Vagalumes de Campina Grande/PB.....	92
Figura 31 – Apresentação do Grupo Percussivo Maracagrande, de Campina Grande/PB.....	93
Figura 32 – Apresentações artísticas no 1º Festival de Cultural Quilombola da Paraíba	94
Figura 33 – Comidas típicas: beiju, cocada, fava com coco e doce de caju.....	95
Figura 34 – Artefatos produzidos: temperos quilombolas, bonecas negras de material reciclado (revistas), balaio de cipó e caçuaá.....	96
Figura 35 – Heredograma de Dona Lourdes – Transmissão do saber imaterial das louças de barro	105
Figura 36 – Vasos confeccionados por Dona Lourdes.....	106
Figura 37 - Confeção das louças de barro	108
Figura 38 – Paêta	108
Figura 39 – Instrumentos para acabamento	109
Figura 40 – Forno artesanal para queima das louças de barro	110
Figura 41 – Galhos finos e palhas de coco secas	111
Figura 42 – Técnicas de criatividade	114
Figura 43 – Gradação das cores no processo de concepção dos artefatos.....	115
Figura 44 – Noção de Cultura e de Identidade estável	120
Figura 45 – Noção de Cultura e de Identidade na pós modernidade	121
Figura 46 – Cultura e Identidades reconfiguradas	122
Figura 47 – Processos Culturais	123

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Metodologias utilizadas por designers em pesquisas realizadas em comunidades tradicionais	53
Quadro 2 - Panorama das comunidades quilombolas e suas atividades realizadas .	61
Quadro 3 – Lista dos artefatos identificados	97
Quadro 4 – Instrumentos utilizados na concepção das louças de barro	112
Quadro 6 – Quadro síntese do artefato	116

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Classificação dos artefatos a partir do seu uso	102
Tabela 2 – Dados quantitativos de uso	102

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AACADE	Associação de Apoio aso Assentamentos e Comunidades Afrodescendentes
CEBs	Comunidade Eclesial de Base
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
CRAS	Centro de Referência da Assistência Social
EJA	Educação para Jovens e Adultos
FNPM	Fundação Nacional Pró-Memória
FUNASA	Fundação Nacional de Saúde
IK	<i>Indigenous knowledge</i> (conhecimento indígena)
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ONG	Organização não governamental
PBF	Programa Bolsa Família
RTID	Relatório Técnico de Identificação e Delimitação
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SPHAN	Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional
TEK	<i>Traditional Ecological Knowledge</i> (Conhecimento Ecológico Tradicional)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1.1 Objetivos	17
1.1.1 Objetivo Geral	17
1.1.2 Objetivos Específicos	17
1.2 Justificativa	17
1.3 Delimitações da Pesquisa	19
1.3.1 Objeto de Estudo	19
1.3.2 Recorte territorial	19
1.3.3 Área de Conhecimento	21
2 REFERENCIAL TEÓRICO	22
2.1 Cultura, Identidade e Artefatos	22
2.1.1 O conceito de cultura e seus desdobramentos	22
2.1.2 Cultura, Materialidade e Identidade	28
2.1.3 O artefato e a materialidade da cultura	32
2.2 Cultura Imaterial: os saberes do design vernacular	36
2.2.1 Panorama brasileiro de preservação da Cultura Imaterial	36
2.2.2 O Design e a aproximação do vernacular	43
2.2.2.1 Abordagens metodológicas do designer em comunidades tradicionais	45
2.3 Quilombolas na Paraíba e seus artefatos	55
2.3.1 Aspectos históricos	55
2.3.2 O design vernacular quilombola: uma relação entre presente e passado	60
3 MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS	65
3.1 Etapa 1: Caracterização da Pesquisa	66
3.2 Etapa 2: Definição dos Métodos	67
3.3 Etapa 3: Descrição da Comunidade	73
3.4 Etapa 4: Análise dos Dados	73

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES	75
4.1 A comunidade quilombola do Grilo e os seus artefatos	75
4.1.1 Dados Gerais	75
4.1.2 Identificação dos artefatos	94
4.1.3 Os saberes e os “Mistérios” das Louças de Barro	101
4.1.5 Síntese do artefato	113
4.2 Uma vivência etnográfica dos saberes imateriais à concepção dos artefatos vernaculares	115
4.2.1 Dinâmicas simbólicas e sociais dos artefatos.....	116
4.2.2 Parâmetros para atuação de designers em comunidades tradicionais	122
5 CONCLUSÕES	126
REFERÊNCIAS.....	130
APÊNDICES	137
ANEXOS	143

INTRODUÇÃO

A ascensão do design no contexto brasileiro esteve atrelada ao processo de institucionalização do saber e de transição dos modos de produção. Anterior a esta realidade, as práticas manuais eram consideradas como as formas mais comuns de produção de artefatos. No entanto, o fazer artesanal passou a ser desconsiderado, pois seria preciso recusar o saber característico da ancestralidade, presente na essência da cultura material e imaterial, para que o trabalho manufaturado, realizado pelas máquinas, pudesse definir o perfil de uma sociedade em desenvolvimento (BORGES, 2011). Deste modo, foi preciso ocorrer mudanças nos valores sociais e de produção para que um novo modo de agir, pensar e projetar definisse a dinâmica social.

Percebe-se que, gradativamente, o design vem buscando aproximar-se de novas realidades e contextos. Ampliar o repertório teórico e prático é uma característica básica no campo científico, a partir das descobertas e adaptações que vão sendo implantadas. Isso faz com que profissionais da área permitam-se conhecer novas realidades, recriando formas de conceber o mundo e reformulando sua própria práxis. O diálogo com outras ciências tornou-se necessário, ampliando a compreensão de seu papel social e facilitando o entendimento de toda complexidade que gira em torno do ser humano e das suas demandas. Assim, os designers se deparam com a necessidade de revisitar suas próprias metodologias e pensamentos.

Alguns pesquisadores vêm realizando pesquisas e descrições sobre o design vernacular tão característico de algumas comunidades tradicionais, como os quilombos. De acordo Whoodhan (2006, apud RIUL, 2015, p. 47), “design vernacular também denota o design de todos os dias, o simples, de formas sem adornos, com fortes associações com as habilidades tradicionais do fazer artesanal”, ou seja, termo usado “para tratar da produção artesanal de artefatos”.

De acordo com Mendes (2012), as culturas, sendo expressas pelos produtos materializados, são testemunhos e significados que se revelam enquanto narrativas de histórias, identidades, lugares, formas de viver e épocas. São aspectos simbólicos e imaginários que corporificam a dimensão cultural e os conhecimentos imateriais de um povo. Assim, os “artefatos são indissociáveis de processos culturais e de que os significados e códigos relacionados a estes são traduzidos e traduzem relações sociais” (MENDES, 2012, p. 16).

A Cultura Imaterial diz respeito às práticas, expressões, saberes, processos, formas de viver e técnicas que são reproduzidas de geração para geração dentro de um determinado grupo. Este universo simbólico reflete a identidade coletiva e individual, a história e a cultura do contexto vivido.

Desde Mario de Andrade, nos anos 20 e 30, a Cultura Imaterial passou a ser foco de diversas ações e movimentos voltados para seu registro, valorização e preservação. Estes movimentos foram importantes para que no ano de 1988, na Constituição Federal, fosse instituído o Art. 216, que regulamenta à nível federal que estas ações sejam apoiadas e que se continuem mais fortemente realizando este tipo de trabalho.

Neste limiar, considera-se que as comunidades quilombolas possuem, do mesmo modo, uma cultura imaterial que vem sendo reproduzida e refletida em suas diversas manifestações culturais e criações cotidianas, como os artefatos vernaculares. Historicamente, o termo “quilombo” esteve atrelado às condições antropológicas e sociais que dizem respeito à história de resistência vivida pelos negros advindos da África e da sua condição de escravidão nas Américas, a que foram submetidos. E as lutas e movimentos negros que foram acontecendo desde então foram pertinentes para que estas culturas permanecessem vivas em nosso território, chegando a conquistarem na Constituição Federal um artigo exclusivo que promove uma nova organização identitária e garante o direito de posse das terras onde estão fixados. Isso foi importante para que seus saberes imateriais se sustentassem e fossem reproduzidos até os dias atuais, ainda que alguns deles só se mantenham vivos na memória e não sejam mais materializados.

De acordo com Banal e Fortes (2003), a Paraíba foi um dos estados que, tardiamente, iniciou uma movimentação política de resistência e de luta das comunidades quilombolas localizadas em seu território. Só após a criação da AACADE (Associação de Apoio aos Assentamentos e Comunidades Afrodescendentes), no ano de 2003, e após o encontro organizado em 2004, esses grupos passaram a ganhar visibilidade e ter acesso aos seus direitos. Mesmo assim, muito caminho ainda precisa ser percorrido para que haja a preservação dessas culturas, a partir de um trabalho em conjunto entre comunidades, Estado, sociedade e profissionais de diversas áreas, como o Design.

Sendo assim, partindo de algumas indagações e intenções que sustentam este trabalho, têm-se enquanto propósito responder à seguinte questão de pesquisa: **de**

que forma os artefatos vernaculares em comunidades quilombolas simbolizam os saberes de sua cultura imaterial?

Para isso, fez-se necessário revisitar bibliografias de design, analisando os métodos, técnicas e materiais já utilizados por outros profissionais da área, além de promover o diálogo com a Antropologia, a partir de seus próprios recursos metodológicos pertinentes para a análise das culturas.

Por fim, ressalta-se que este trabalho partiu do princípio de que a valorização e preservação dessas culturas e comunidades é uma responsabilidade compartilhada pelas mais diversas áreas do saber, inclusive o design. Sendo assim, este trabalho se propõe tornar-se, a partir de seus resultados, uma importante fonte de informações para que, a cada dia, novas ações possam ser promovidas, ações que venham contribuir para a sustentabilidade da cultura e história desses grupos.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo Geral

Analisar como os saberes imateriais estão simbolizados na concepção dos artefatos vernaculares em Quilombo da Paraíba.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Identificar as comunidades quilombolas no território paraibano;
- Classificar os artefatos que são criados e produzidos nestas comunidades;
- Definir a comunidade e os artefatos que farão parte do contexto de investigação;
- Descrever o processo de criação e fabricação dos artefatos definidos e as dinâmicas simbólicas e sociais em que eles se inserem;
- Examinar como a cultura imaterial está simbolizada na concepção destes artefatos.

1.2 Justificativa

Enquanto relevância este trabalho está embasado em algumas perspectivas. Primeiramente, como diria Cardoso (2004), após terem chegado a certo nível institucional e amadurecimento técnico, teórico e metodológico, alguns designers sentem a necessidade de ampliar este horizonte, tendo em vista a natureza dinâmica e de grande importância para as questões sociais, humanas e culturais que competem, também, ao Design. Sendo assim, esta pesquisa tem enquanto um dos seus intuítos demonstrar as possibilidades de atuação por parte destes profissionais para além dos contextos de que eles vieram se inserindo historicamente.

O design desenvolveu suas metodologias e teorias embasado, principalmente, nos anseios e demandas do contexto capitalista, preocupando-se em formatar e conceber produtos, ambientes e serviços que fossem necessários para a ascensão econômica da sociedade e das grandes empresas. Então, rever seu papel social, inserindo-o em outros contextos, colabora para seu amadurecimento enquanto campo científico do conhecimento.

Outra questão de forte relevância é a de ampliar a compreensão sobre as questões culturais que giram em torno das comunidades quilombolas, especificamente no estado da Paraíba.

A partir de pesquisas realizadas com as palavras-chave “Design; Comunidades Quilombolas; Paraíba” em algumas plataformas de periódicos (*OasisBr*, BDTD, *Science Direct*, *Scielo*, *Latindex*, Periódicos Capes, Google Acadêmico, Biblioteca da USP e IBICT), bem como no site da AACADE (Associação de Apoio aos Assentamentos e Comunidades Afrodescendentes) da Paraíba, não foi localizado nenhum trabalho acadêmico ou de outra natureza que tenha sido estruturado a partir do Design em torno destas comunidades neste estado.

Diante disso, este trabalho é pioneiro e torna-se relevante neste aspecto, pois, a partir de seus resultados, possibilitará a compreensão sobre a cultura e produção de artefatos a partir dos resultados alcançados neste percurso acadêmico, favorecendo a inserção do designer em comunidades quilombolas, principalmente com base na metodologia utilizada.

Por fim, busca-se promover a aproximação com outras abordagens teórico-metodológicas, a fim de fortalecer a essência interdisciplinar tão característica do Design. A Antropologia é umas das áreas que mais esteve implicada na estruturação desta pesquisa, tendo em vista que desde seu surgimento enquanto disciplina, esteve

dedicada aos estudos com comunidades tradicionais, ainda que, atualmente, venha ampliando seu repertório.

1.3 Delimitações da Pesquisa

A pesquisa se delimitou a partir dos seguintes requisitos:

1.3.1 Objeto de Estudo

Tem como foco o **Design Vernacular Quilombola**, que se expressa pelas criações materiais (artefatos), que possuem forte ligação com a história e cultura desses grupos.

Nesse processo de investigação, além dos aspectos formais e de produção (tecnologias, formas, materiais etc.), foram enfatizados os saberes imateriais e as dinâmicas sociais que eles simbolizam. Elementos estes que são repassados de geração para geração, embora possuam determinado dinamismo intrínseco no espaço-tempo.

1.3.2 Recorte territorial

A escolha da comunidade esteve embasada nos critérios da **amostragem não probabilística**, de seleção intencional ou racional. Este tipo de amostragem “consiste em selecionar um subgrupo da população que, com base nas informações disponíveis” e dos dados previamente identificados, revelam características representativas da população estudada (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 98-99).

A partir de pesquisas realizadas pelo pesquisador, no panorama atual em que se encontram as comunidades quilombolas no estado da Paraíba, optou-se pela **Comunidade Quilombola do Grilo**, pois se identificou que ela possui artefatos que são bastante representativos de sua cultura, além do acesso, facilidade de permanência e estadia na comunidade.

A comunidade do Grilo está fixada no município de Riachão do Bacamarte, que se localiza na mesorregião do Agreste Paraibano e na microrregião da Itabaiana. É uma região caracterizada por um clima do semiárido, embora seja mais recorrente a presença de chuvas, comparada às regiões da Borborema e Sertão do estado.

Verificou-se que dentre suas práticas culturais são vivenciados a ciranda, coco de roda, casamentos, costumes que estão relacionados à morte e as benzedadeiras, que fazem uso de ervas medicinais. Em relação aos seus artefatos criados e produzidos, a partir de pesquisas na internet, foram encontrados um número reduzido de informações. Apenas são enfatizados a renda labirinto, que é um produto representativo da herança europeia que foi trazida para o Brasil no período colonial e produzido com uso de tecidos finos; e a confecção de produtos feitos de barro, pelas loiceiras da comunidade¹.

Figura 1 – Manifestações artísticas na comunidade do Grilo.



Fonte – <http://www.paraibacriativa.com.br/artista/comunidade-quilombola-do-grilo/>

Vale salientar que a pesquisa não se limitou em abordar apenas os artefatos identificados em pesquisas prévias, pois a partir da experiência etnográfica foi possível ser encontrada uma maior quantidade de produtos produzidos na comunidade.

1.3.3 Áreas de Conhecimento

Teve como embasamento teórico o **Design**, enquanto área principal de pensamento e de análise dos dados. Além disso, abordou especificamente o **Design**

¹ Disponível em: <http://www.paraibacriativa.com.br/artista/comunidade-quilombola-do-grilo/>. Acessado dia 22/01/2019.

Vernacular, que se configura pelas práticas de fabricação de objetos que refletem a história e cultura de um povo, além de possuírem forte ligação com o território em que são produzidos (RIUL, 2015).

A **Antropologia** também se fez presente na discussão, a partir de seu conhecimento em torno das comunidades tradicionais, sobre o conceito de cultura e no que diz respeito aos procedimentos metodológicos pertinentes para pesquisas em campo. E, por fim, teve como foco o entendimento sobre o que é **Cultura Imaterial**, quais suas formas de manifestações, quais estratégias elaboradas para seu registro e preservação, enfatizando os saberes que estão simbolizados nas práticas de produções de artefatos na respectiva comunidade quilombola, objeto deste estudo.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Cultura, Identidade e Artefatos

Neste tópico é abordado como o termo Cultura foi sendo construído histórica e cientificamente. Sua concepção inicial aconteceu no interior da Antropologia, que é uma das principais disciplinas no estudo sobre grupos étnicos. Em sua continuidade, também foi se tratou sobre a noção de Identidade, pois torna-se limitado falar sobre Cultura sem fazer referência às pessoas que dela fazem parte, a partir deste movimento recíproco e intrínseco de construção cultural e identitária. Por fim, foi enfatizada a importância dos artefatos enquanto um meio de diálogo e interpretação histórica e cultural, sendo eles a materialização de um ambiente e das perspectivas simbólicas das pessoas a sua volta.

2.1.1 O conceito de cultura e seus desdobramentos

Cultura é um conceito que está na origem disciplinar da Antropologia, nos variados estudos das Ciências Sociais e Humanas e que se encontra presente em debates de diversas áreas do saber, como no Design.

No senso comum, cultura tem algumas conotações equivocadas, como se o fato de possuir uma “cultura” fosse algo quantificável e inacessível para algumas pessoas, além de ser um signo de *status* social perante outras classes ou outras culturas.

Cientificamente, sua concepção é ampla e se ancora em visões históricas e teóricas particulares sobre mundo e ser humano, o que acaba gerando um conflito conceitual, do mesmo modo que encontramos esse debate complexo quando se fala em Design (CARDOSO, 2004; FORTY, 2007). Se colocarmos em evidência a complexidade que é definir “ser humano e visões de mundo”, o conceito múltiplo que permeia o termo cultura faz um enorme sentido. Ou, como diria E. B. Tylor no ano de 1871, cultura seria esse “todo complexo”. ([s.n.], *apud*, BARFIELD, 2001, p. 183).

Para os antropólogos, por exemplo, o entendimento da cultura acontece pela descrição e interpretação dos significados e das relações estabelecidas, objetivando uma maior compreensão do todo cultural. Já para o design, este entendimento pode partir da contextualização de imagens e artefatos e como eles representam e

significam este universo simbólico e cultural. Além disso, descrever “as formas, a ergonomia desses objetos, os materiais utilizados, o processo tecnológico da confecção dos artefatos, enfim as possibilidades do design neste campo é extensa” (NOGUEIRA, 2005, p. 18).

De acordo com Geertz (1989) e Barfield (2001, p. 183, tradução nossa), Tylor foi o primeiro a utilizar o termo cultura em seu aspecto antropológico, conceituando-a como o “todo complexo que integra saber, crença, arte, moral, lei, costume e qualquer outra capacidade e hábito adquiridos pelo ser humano como membro da sociedade”. Essas formulações serviram para condicionar diferentes vertentes de pensamentos antropológicos, gerando uma confusão teórica que impulsionou alguns pensadores na busca pela definição de um conceito mais limitado e sistemático.

Para Lidório (2009), no século XVIII, as diferenças regionais (culturais e linguísticas) de cada grupo eram concebidas a partir do **determinismo geográfico**. Isto é, a geografia local onde os seres humanos se inseriam passava a ser o elemento principal para compreensão de suas particularidades compartilhadas no coletivo. Para Sahlins (1997, p. 41), essa “substância natural”, que era sinônimo de cultura, foi aceita durante “o período em que a antropologia andou fascinada pelo positivismo”. Esta seria uma visão inicial na compreensão da identidade cultural humana que, futuramente, viria sofrer novos questionamentos.

Neste ínterim, o conceito de cultura vai se construindo ideologicamente atrelado ao capitalismo e ao colonialismo, sendo a cultura utilizada como uma atividade para a **delimitação de diferenças**.

Ou seja, no momento em que os efeitos do “assédio da ordem capitalista mundial”, interligado às crenças progressistas dos senhores coloniais, a cultura passa a ser utilizada em um sentido “intelectual de controle que teria como efeito ‘encarcerar’ os povos periféricos em seus espaços de sujeição, separando-os permanentemente da metrópole ocidental progressista”. Essa noção de cultura acabou passando por novas críticas, pois sua conotação estava atrelada a um ideal de ambição imperialista, de dominação e colonização sobre “culturas de povos inferiores”, em relação ao patamar hegemônico Ocidental. Intelectuais burgueses utilizaram-se da noção de cultura como forma de replicação de uma classe considerada dominante em relação a outras. Assim, as variadas culturas foram colocadas em oposição aos anseios de progresso universal da “civilização’ europeia ocidental” (SAHLINS, 1997, p. 43 - 46).

No fim do século XIX, início do século XX, novas formulações conceituais surgiram. Num primeiro momento, passou a ser utilizado o termo *kultur* fazendo referência aos valores espirituais de grupos e nações, além do termo *civilization*, que fazia menção ao crescimento estrutural de uma nação (LIDÓRIO, 2009).

Neste panorama, outros pensamentos emergiram. Boas (2010) pontua que no final do século XIX, houve uma mudança de ponto de vista dentro da própria Antropologia, que passou a considerar **a história, o desenvolvimento, as leis e os aspectos psicológicos** enquanto elementos interpretativos culturais. O autor cita que:

Concordamos que existam certas leis governando o desenvolvimento da cultura humana e nos empenhamos para descobri-las. O objetivo de nossa investigação é descobrir os *processos* pelos quais certos estágios culturais se desenvolveram. Os costumes e as crenças, em si mesmos, não constituem a finalidade última da pesquisa. Queremos saber as razões pelas quais tais costumes e crenças existem – em outras palavras, desejamos descobrir a história de seu desenvolvimento (BOAS, 2010, p. 33).

O raciocínio desta Antropologia Cultural também foi questionado. Posteriormente, “Julian Stewart rompeu com o determinismo geográfico e com o possibilismo histórico” (DIEGUES, 2008, p. 77) dando origem a mais uma visão de homem e cultura, entendendo-os a partir dos **processos adaptativos** que são criados em determinadas sociedades.

As formas com que os seres humanos utilizam o meio ambiente para sua sobrevivência interferem em seus elementos culturais, conseqüentemente. Essa compreensão fez parte dos ideais conceituais sustentados pela Ecologia Cultural que tinha como conceito central o de **adaptação**. Adaptação não no sentido de submissão às “imposições naturais”, como cita Goldelier (1984, *apud*, DIEGUES, 2008, p. 78), mas como mecanismos estratégicos que “o homem criou para explorar os recursos naturais e para enfrentar as limitações ecológicas que pesam sobre a reprodução dos recursos naturais e dos próprios grupos humanos” (DIEGUES, 2008, p. 78).

Esses aspectos podem ser identificados a partir de algumas atividades particulares usadas por determinados grupos tradicionais, como, por exemplo, as tecnologias desenvolvidas, as atividades de subsistência, a organização social e tantas outras formas de adaptação e manipulação do seu entorno.

Assim, a cultura era entendida como uma resultante entre homem e meio ambiente a partir do seu ajustamento, sendo expressa em suas atividades cotidianas

e econômicas. Segundo Diegues (2008), os estudos etnográficos e descrições de sistemas de produções são algumas práticas que objetivam compreender o espectro cultural nessas comunidades.

A inexistência de elementos simbólicos e rituais no cerne da Ecologia Cultural era gradativamente criticada por outras vertentes (DIEGUES, 2008), e isso foi possibilitando novas abordagens para sua definição.

Outra corrente que surgiu como análise da relação do ser humano com o meio ambiente foi o da Antropologia Ecológica. Esta se complementava a abordagem anterior, mas compreendia que os aspectos humanos e culturais são oriundos da interlocução entre homem e meio ambiente. Segundo esta ideologia, a sociedade seria um subsistema inserido em um contexto maior, que seria o ecossistema.

O homem manteria uma **relação homeostática e simbiótica com o meio ambiente (ecossistema)** a partir de relações bioenergéticas com plantas e animais. Posteriormente, também sofreu algumas críticas, por não ser capaz de explicar e abarcar as mudanças sociais focando, apenas, numa noção de retroalimentação e manutenção do ecossistema.

Já “a partir de 1920 antropólogos como Boas, Wissler e Kroeber passaram a desenvolver um estudo antropológico a partir da análise das ideias e não dos ambientes” (LIDÓRIO, 2009, p. 12). O novo olhar norte americano sobre o termo cultura teve a influência de Leslie White (1949) – que polemizando as ideias iniciais desses autores citados–, introduziu o caráter da “ordem simbólica que tornaram finalmente completa a ideia de ‘cultura’ daquele grupo” (*apud*, SAHLINS, 1997, p. 48).

Clifford Geertz (1989) fez valiosas contribuições para o entendimento de como o simbólico se expressa e se interpreta a partir do ponto de vista **semiótico**. Para ele, o termo cultura denota duas dimensões: uma **simbólica** e outra **prática**.

De um lado, o autor defende que a cultura é composta por uma teia de significados que o próprio ser humano teceu e tomou para si:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p. 10).

Realizando o isolamento dos elementos que a compõem possibilitaria a compreensão do todo cultural enquanto um sistema de intercomunicação. Detalhar o

que se observa do objeto de estudo, não ignorando o que acontece paralelamente no seu entorno (conversas, situações, ações, objetos etc.) faz parte da interpretação antropológica. Isso poderá não ser manifesto de forma coerente e linear, mas de maneira espontânea no dia-a-dia.

Devem ser observados os comportamentos manifestos das estruturas as quais está subordinado. E estes símbolos e significados “encontram-se também, certamente, em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência” (GEERTZ, 1989, p. 12).

De Rose (2016) chama atenção para que a análise cultural seja realizada a partir da descrição dos comportamentos de seus integrantes, estabelecidos em relações de reciprocidade. Caminhando por entendimentos que vão desde concepções *behavioristas* (comportamentais) até estruturas simbólicas que influenciam o comportamento, o autor enfatiza que “culturas chamam atenção pela diversidade de suas práticas, isto é, dos comportamentos de seus membros” (DE ROSE, 2016, p. 205).

Para ele, a formação de rede de relações simbólicas “propaga os efeitos do condicionamento respondente e operante, transferindo ou transformando as funções de estímulos de acordo com as relações envolvidas” (DE ROSE, 2016, p. 216). Assim, para explicar a cultura é necessário voltar-se para as formas como estes comportamentos são transmitidos, a partir das relações estabelecidas entre operantes e respondentes.

Os “relatos etnográficos podem ser muito ricos na descrição de redes relacionais e seu papel no controle do comportamento” (DE ROSE, 2016, p. 215), conceito este que dialoga com as próprias concepções de Geertz (1989) sobre a importância da Etnografia para compreensão das culturas. Aqui, adentra-se na segunda conotação que este último autor defende. Para ele:

Praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário de campo, e assim por diante. [...] é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não como sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p. 04-07).

A prática da etnografia é, essencialmente, dividir a cultura em princípios hierárquicos, em setores menores ou em extratos sociais, estratificando uma

sociedade ou grupo social, visando detalhá-lo e compreendê-lo. Oliveira (2000) descreve que a atuação do pesquisador deve estar embasada nas habilidades do **olhar, ouvir e escrever**, que considera como os meios mais pertinentes para o estudo antropológico das culturas.

A interpretação antropológica visa construir uma leitura do que acontece, então separá-la do dinamismo de seu entorno “[...] é divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia” (GEERTZ, 1989, p. 13). Não é uma terapia, no sentido de que não se busca enquadrar os símbolos em peculiaridades teóricas – criar um diagnóstico a partir de critérios preestabelecidos –, mas de analisar o discurso social e suas expressões.

Kuper (2002, p. 132-133) enfatiza que “como a cultura representa um sistema simbólico, os processos culturais devem ser lidos, traduzidos e interpretados” e conclui dizendo que estes “símbolos que constituem uma cultura são veículos de concepções, e é a cultura que fornece o ingrediente intelectual do processo social”.

Para Barfield (2001), esta opção dos antropólogos contemporâneos de tratar cultura apenas como um sistema de símbolos, sendo manifestada nas mais variadas expressões da vida social humana, limitou as suas observações e estudos numa ordem puramente da linguagem. Sendo assim, novas correntes de pensamentos teceram outras contribuições a este conceito.

Uma das alternativas foi direcionar seus estudos às dimensões materiais subvalorizadas, a exemplo disso passou a dedicar-se tanto nas relações com o meio ambiente quanto do próprio artesanato. Esse materialismo cultural passou a ser uma das tentativas de explicação de determinados movimentos e rituais culturais² no interior de povoados e comunidades tradicionais.

Atualmente, estudos sobre cultura material vêm sendo delineados, trazendo a compreensão de como a materialidade, sendo expressa pelos artefatos produzidos em comunidades tradicionais, por exemplo, refletem que o fazer manual carrega em si signos contextualizados. A identidade é um fator preponderante nessa compreensão, pois são justamente seus atores que expressam em suas práticas e objetos os saberes e as subjetividades que estruturam seu grupo e linguagem. Deste modo, conceituar a cultura é falar de identidades, de seres humanos e de signos construídos e adaptados no seu percurso histórico.

² Um exemplo que Barfiel (2001) faz alusão é à tentativa de Marvin Harris (1966) de explicar um ritual na Índia, de cultuação aos gados através da utilidade dos estrumes.

2.1.2 Cultura, Materialidade e Identidade.

De acordo com Riul e Santos (2015, p. 148), “cultura material é a expressão clássica que se refere ao conjunto de artefatos produzidos e usados em determinado grupo ou contexto social”. Eles traduzem os valores compartilhados, visões e estilos de vidas e são produzidos através de técnicas desenvolvidas neste núcleo utilizando, por sua vez, de recursos naturais disponíveis em seu território.

A cultura, segundo Mendes (2012, p. 16), sendo expressa pelos produtos materializados, são testemunhos e significados que se revelam enquanto narrativas de “histórias, identidades, lugares, época e formas de viver”. São aspectos simbólicos e imaginários que corporificam a dimensão inteligível de um povo. Assim, os “artefatos são indissociáveis de processos culturais e de que os significados e códigos relacionados a estes são traduzidos e traduzem relações sociais” (MENDES, 2012, p. 16) e as identidades de seu contexto de origem.

Figura 2 – Artefato Batik



Fonte – Disponível em: <http://viendocban.com/asean-records---top-20-mon-qua-luu-niem-dac-sac-dong-nam-a---p6-vai-batik-truyen-thong-indonesia.html>.

Estudos realizados sobre o produto cultural *Batik*, que é uma técnica de tingimento têxteis com uso de cera utilizada por índios, principalmente em países asiáticos (Malásia, Tailândia, Indonésia, Filipinas e outros), identificou o quanto que um produto é o reflexo da identidade de um povo (SHAARI, 2015).

De acordo com Shaari (2015), o fazer artesanal é uma das representações mais importantes para manifestação da criatividade indígena, bem como dos elementos simbólicos coletivos. Segundo a autora, o *batik* é considerado como uma herança cultural tangível e intangível, baseado em tecnologias indígenas particulares e repassadas de geração para geração. Nesse sentido, as crenças simbólicas, visões do mundo, ideologias etc. ganham representação a partir das atitudes e dos objetos que constroem seu mundo artificial.

Para ela, o *indigenous knowledge* (IK)³, estrutura-se por fatores ideológicos, histórias, cultura, bem como pelo meio ambiente, natureza, relações sociais, entre outros elementos, que fazem parte do entorno e são vivenciados por todos. Há uma intrínseca relação entre o artefato *batik* com a cultura reproduzida por seus informantes e receptores – ou como citamos De Rose (2016), nas relações culturais de reciprocidade entre operantes e respondentes –, que são repassadas por meio de relações na comunidade ou na família.

Algumas reformulações no contexto socioeconômico podem implicar na própria prática artesanal, bem como na criação de novas possibilidades culturais. É preciso reinventar-se para poder sobreviver aos efeitos do tempo e espaço.

No entanto, de acordo com Sahlins (1997), ao contrário do que se pensava, a relação com o global intensificou os costumes tradicionais. Deste modo:

[...] diferenças culturais que a força do Sistema Mundial expulsou pela porta da frente retornam, sorrateiramente, pela porta dos fundos, na forma de uma “contracultura indígena”, um “espírito de rebelião”, ou algum retorno do oprimido do mesmo tipo (SAHLINS, 1997, p. 55).

O fato de um povo tradicional se apropriar de objetos e resíduos de uma cultura da massa significa, em primeiro lugar, perceber a inserção de novos valores no interior destas culturas, e, segundo, analisar a atribuição de valores particulares (ou novos) aos produtos já existentes. Assim, a dinâmica cultural e identitária se expressa em novas roupagens. Essa ideia pode ser encontrada nos conceitos de Wanderley e Santos (2013), quando se referem às produções contemporâneas a partir de um design desprezioso, praticado corriqueiramente pelas pessoas, que demonstra que ao atribuir novos significados e sentidos para os objetos a partir de uma nova

³ Tradução: conhecimento indígena.

usabilidade ou incrementação de outros materiais não descaracteriza uma forma de pensar o mundo artificial à nossa volta. Como citado:

É que as maneiras e práticas através das quais as pessoas corriqueiramente, movidas por seus impulsos, fatores e necessidades as mais diversas, se apropriam, repensam e transformam os objetos no seu uso cotidiano, constituem uma fonte privilegiada de aprendizagem dentro do processo de design, ainda que frequentemente menosprezada em seu potencial (WANDERLEY, 2013, p. 17).

Assim, o mundo, os objetos e as identidades estão sendo afetadas de forma recíproca e alterando-se constantemente a partir de novos elementos e signos que vão sendo construídos.

Tratando-se de identidades, Stuart Hall (2006) expõe três conceitos das quais as identidades se ancoram para sua estruturação.

Em primeiro lugar, existe o conceito de **sujeito do iluminismo**, que é baseado na concepção de ser humano dotado de capacidades racionais e de consciência de si, onde sua identidade seria assumida desde seu nascimento permanecendo substancialmente a mesma ao longo de sua vida. Seria, então, algo estático que não sofriria nenhuma alteração independente de suas conexões com outros elementos.

Em segundo lugar, viria a noção de **sujeito sociológico**. Neste entendimento, a identidade refletiria a interrelação do ser humano com o meio externo a si. Ou seja, as relações que eram estabelecidas com pessoas importantes para eles, as quais “mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2006, p. 11). Deste modo, a identidade seria formada a partir da interação entre o ser e a sociedade que o cerca, onde “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11). A identidade, nesse sentido, seria um trançado entre o sujeito e sua estrutura social e cultural.

Ainda segundo o autor supracitado, são essas noções de identidade que no percurso histórico, social e cultural estão sofrendo alterações, levando-nos ao entendimento identitário do **sujeito pós-moderno**, que é o seu terceiro conceito.

O fenômeno da pós-modernidade acarretou um colapso entre ideologias particulares e culturais. O próprio processo de identificação com uma noção de identidade foi tornando-se cada vez mais fragmentado, provisório e problemático. De

igual forma, a globalização nos compeliu para um dinamismo com as mais diversas camadas do globo terrestre, assim, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”, sendo assim,

à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Torna-se equivocado pensar que a identidade do ser humano perpetua durante toda sua existência, considerando-a como algo inerente e estável, pois estudiosos perceberam que o contexto histórico, cultural, político, econômico, social etc., são aspectos que compõem processos multifatoriais de subjetivação e acabam por influenciar e implicar nos referenciais identitários, dos quais os sujeitos tomam como base na sua construção psíquica.

Assim, a noção que se tem é que o sujeito, antigamente, já possuía um referencial de identidade em que deveria se ancorar e absorver como sua, além de que estaria com ele desde o seu nascimento, acompanhando-o até seus últimos dias de vida. No entanto, os momentos históricos que se sucederam desde então foram modificando e fazendo entrar em declínio este referencial, ou seja, as noções de identidades foram descentralizadas. E esta instabilidade nos mecanismos de identificação é o fenômeno que circula a nossa cultura atual, a pós-modernidade (FORBES; JÚNIOR; JUNIOR, 2005).

As barreiras geográficas foram destituídas, promovendo um diálogo mais aproximado entre diferentes culturas e visões de mundo.

De acordo com Barth (1998), existem relações de interdependência entre diversas etnias. O contato com diferentes costumes, visões, ideais etc. é decorrente desta interconexão com outros grupos, o que demonstra que seus limites são limítrofes e importantes de serem estudados. Para o autor, “a interação dentro desses sistemas não leva à sua destruição pela mudança e pela aculturação” (BARTH, 1998, p. 26), do contrário, é justamente por causa dessa interação que as diferenças tornam-se mais evidentes, e estes passam a fazer uso de categorias identificatórias para distinguirem-se a si e ao coletivo. Isto é, o contato com outros grupos étnicos também implica o próprio autorreconhecimento.

Riu e Santos (2014, p. 4) citam que o “dinamismo intrínseco às culturas” une-se aos mesmos elementos que configuram o processo de globalização, o que acarreta, em contrapartida, uma “reconfiguração dos códigos simbólicos e práticas sociais”. Assim, as barreiras culturais que supõe-se limitar diferentes culturas são uma linha tênue e passível de análise e isso auxilia numa compreensão de ser humano e de sua cultura material, ancorados nesses preceitos de mutação histórica.

É importante destacar que, segundo Sahlins (1997, p. 58), “a ‘cultura’ assumiu uma variedade de novas configurações, e que nela agora cabe uma porção de coisas que escapam ao nosso sempre demasiado lento entendimento”. É preciso compreender que os diferentes grupos étnicos, culturais e sociais vão permanecer mantendo contatos com outros grupos, e isto pode alterar, em maior ou menor grau, seu fluxo simbólico e de valores, gerando novas categorias individuais e grupais. Nesta caminhada, seus artefatos poderão adotar novos significados.

Esta lógica cultural demonstra que a cultura, enquanto *processo*, é dinâmica e necessita renovar-se. E, neste limiar, seus integrantes tendem a formular novas formas de construção identitária. Assim, uma postura adotada comumente, ao se falar de cultura, é criar padrões de comportamentos, crenças e visões de mundo que, por sua vez, acabam aprisionando o sujeito à estrutura.

Segundo Mendes (2012), ao constituírem relações e circulararem por outros contextos além dos de origem, os artefatos podem expressar novos sentidos e significados, pois novos aspectos poderão ser agregados. Assim, compreender onde e como os artefatos se materializam em determinados contextos amplia a capacidade de interpretação dos sentidos que ele deseja revelar nesta interface.

2.1.3 O artefato e a materialidade da cultura

Sustentamos a ideia de que o artefato carrega em seu interior os sentidos e simbologias que permeiam o espectro cultural de seu povo. Esta concepção também pode ser encontrada nos conceitos de Borges (2011, p. 155) que referindo-se à prática artesanal enquanto mecanismo de expressão a partir da produção de objetos cita que “é preciso respeitar os signos que resistem há tempos, respeito por todo sistema de símbolos que se encerra no objeto”.

A materialidade que, segundo Mendes (2012, p. 21), “pode transmitir sensações e revelar subjetividades e valores”, sejam eles de natureza social, cultural,

econômica, dá “consistência” a estas trajetórias durante seu percurso de existência (seja no fato de existir material e/ou imaterialmente).

Os artefatos, conforme Ibarra e Ribeiro (2014), dizem respeito aos produtos produzidos pela mão de obra do ser humano e que expressam uma forma de cultura material individual⁴ que, segundo Aroni (2010), estão encadeados em uma rede de significados.

Cardoso (2016, p. 47), conceitua artefato como “um objeto feito pela incidência da ação humana sobre a matéria-prima: em outras palavras, por meio da fabricação”. São observações que se complementam, pois não limitam, apenas, ao caráter físico e material, mas levam em consideração os aspectos simbólicos, de significados e imateriais.

Aroni (2010) aborda que o universo de significados que permeia a expressão criativa da vida social possibilita o estabelecimento de critérios para a interpretação entre o que podemos considerar enquanto **objetos de arte e artefatos**.

Os primeiros estão inseridos em uma lógica de apreciação de sua forma estético-filosófica, típica de países ocidentais, o que desconsidera os objetos que são produzidos em comunidades marginalizadas. Já o segundo grupo define-se pela rede de significados que estruturam a moldura que os enquadra, possibilitando a interpretação de conceito e contexto. Assim, a reflexão acerca do objeto é ampliada, não se limitando, apenas, ao seu caráter visível. Ir além desta questão exterior do artefato é apreender os significados intangíveis, sociais, culturais etc. que o formam e fazem existir. Neste sentido, o autor expõe que:

Os sujeitos se criam ao criar os objetos, a materialidade tangível, que, mesmo assumindo vida própria, não deixa de marcar as relações que os constituíram. Devemos pensá-los não como simples “matéria”, apartada das pessoas que os circundam, mas como cristalizações do entrelaçamento de intencionalidades que possibilitaram sua existência. [...] A visão merece ser relativizada, já que algumas “técnicas” específicas permitem um observar que pode ser diferente de cultura para cultura. [...] A percepção aparece aqui como que atrelada à subjetividade, e o controle da percepção se faz possível, num cenário onde a objetividade e a universalidade da percepção estão em cheque (ARONI, 2010, p. 5).

Materialidades e objetificações são consideradas formas de expressão criativa por meio de técnicas artesanais, que dão ao artefato seu sentido de relevância, além

⁴ Esta compreensão do termo artefato, utilizada pelos autores, foi baseada no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001).

de caracterizarem um modo de vida social, representando subjetividades coletivas (ARONI, 2010).

Embora os diversos contextos culturais tenham sido acometidos por influências externas por diversos fatores já citados, os artefatos que são constituintes e entendidos enquanto expressão de sua simbologia mantêm seu “sentido de resiliência”. Mesmo que estas interferências afetem a vida social de diversos grupos, as materialidades que são produzidas continuam seu legado sociocultural, por meio de expressões de sua cultura que, de tal maneira, hibridizam-se (RIUL; SANTOS, 2015, p. 161).

Segundo Riul e Santos (2014), a produção de artefatos no interior de comunidades tradicionais vem, gradualmente, representando uma mestiçagem de práticas que agregam aos saberes tradicionais já existentes, com outros recursos advindos de outros locais. Essa interação cultural se deu, como já assinalado, a partir de diálogos com outras culturas através de interdependências econômicas, sociais, parentesco etc. (BARTH, 1998), assinalado também pela globalização e pelo caráter fragmentado, provisório e problemático do sujeito pós-moderno (HALL, 2006).

De acordo com Plens (2016), para a arqueologia, disciplina que se dedica aos estudos da cultura material, os objetos estão por toda parte, carregados de histórias, significados e interpretações que, com o uso adequado de técnicas e métodos é possível enxergar a história de pessoas que estão introduzidas nestes artefatos. A autora situa que:

[...] é importante que todo o público que se interesse por essa área do conhecimento compreenda a partir de que dados a história está sendo contada por meio do objeto, pois há elementos-chaves que podem distinguir a boa pesquisa arqueológica do charlatanismo que geralmente vem fundamentado em um discurso dramático, com respostas bastante simples e sem dados que respaldem suas respostas (PLENS, 2016, p. 109).

Assim, o conceito de “*contexto arqueológico*” compreende que determinados artefatos possuem relações e associações com outros que estejam ao redor. Este conceito pode dividir-se em: **contexto vertical**, onde a relação entre estes objetos deram-se de forma atemporal, e um **contexto horizontal**, onde existe uma relação simultânea entre estes.

Esses detalhes – não utilizando o termo detalhe como algo pequeno e descabido, mas como elementos que não podem ser desconsiderados, pois compõem a compreensão do todo –, possibilita, na prática científica e interpretativa, abarcar a

complexidade e história que circula o artefato, suas interconexões e contextos vividos. Para dar conta dessas interpretações, um dos métodos básicos é o da classificação dos artefatos, seja por questões funcionais, estéticas, de uso de matérias primas etc., competindo ao pesquisador definir quais classificações irão dar conta dos objetivos estabelecidos para sua pesquisa. Este pressuposto auxilia nas análises que serão realizadas posteriormente sobre o contexto arqueológico, imerso na cultura material. Por fim, a finalização deste processo se dá pela publicação de seus resultados que irão colaborar para o crescimento do debate científico sobre aquelas descobertas (PLENS, 2016, p. 111)

A título de exemplo, um estudo arqueológico realizado com vestígios de objetos encontrados em áreas atualmente ocupadas por comunidade remanescente de quilombolas reflete não só os estilos e significados das pessoas que as produziram no passado, estes também possuem significados para as pessoas que entram em contato, mesmo em épocas posteriores. Assim, há uma transitoriedade dos significados que estão impregnados no artefato: por um lado, transmitem um saber que foi utilizado historicamente por um povo, por outro, reflete práticas atuais e cotidianas. Esta perspectiva expõe o quanto a história de um objeto legitima uma identidade histórica, bem como organiza o autorreconhecimento de um povo. (JACQUES, 2013). Como diz Plens (2016, p. 112):

Os objetos cacarecos, lixos e artefatos nos cercam e fazem parte da realidade de todas as pessoas, de todas as idades, em todo globo. O modo como as culturas lidam com os objetos é, contudo, diferente. É nessa diferença de relação entre a humanidade e objetos que recai a magia, o mistério dos objetos.

Segundo Jacques (2013), retratando estas suas experiências na Comunidade Quilombola de Cinco Chagas do Amati, no estado do Amapá, a partir dos vestígios arqueológicos de uma botija encontrados por moradores do território, formula que “a cultura material evoca e cria memória, imagem, momentos passados, sentimentos” (JACQUES, 2013, p. 19). É indissociável a conexão que há entre o artefato, os saberes históricos que o constituíram, o simbolismo e a expressão cultural, e seus reflexos nas dimensões identitárias, sociais e culturais.

Ressalta-se que os conhecimentos e “saberes históricos” que são compartilhados de forma atemporal, constituem umas das vertentes do que se entende por cultura: a Cultura Imaterial. Para melhor compreensão se buscará

esmiuçar qual sua concepção e significado para o estudo das culturas e dos artefatos neste trabalho.

2.2 Cultura Imaterial: os saberes do design vernacular

Neste tópico, é abordado como o conceito de Cultura Imaterial vem sendo delineado no Brasil, qual sua origem, desenvolvimento, conquistas, contribuições e perspectivas. Além de sinalizar como o Design está inserido neste percurso de conceituação a partir de seu conhecimento técnico de sensibilidade metodológica de observação do seu entorno. Alguns trabalhos e metodologias utilizadas por designers na atualidade são apresentadas com o objetivo de enfatizar as contribuições sociais que vão além de um contexto de produção industrial.

2.2.1 Panorama brasileiro de preservação da Cultura Imaterial

Atualmente, pode-se afirmar que as culturas estão divididas em duas formas de expressões: a **material** e a **imaterial**. Como citado, a materialidade foi um dos caminhos percorridos para definição do que é cultura e como ela se manifesta nos grupos sociais. Esta dissertação fundamentou-se a partir do princípio de que o objeto materializado e produzido a partir de saberes e técnicas utilizadas por comunidades tradicionais, é considerado como uma **construção comunicativa** de processos identitários e culturais, estruturado por saberes imateriais que o antecedem e permanecem em seu ciclo de vida.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) considerou a partir da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial⁵, instituída em Paris, no dia 17 de outubro de 2003, que a cultura imaterial ou intangível é entendida como:

práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um

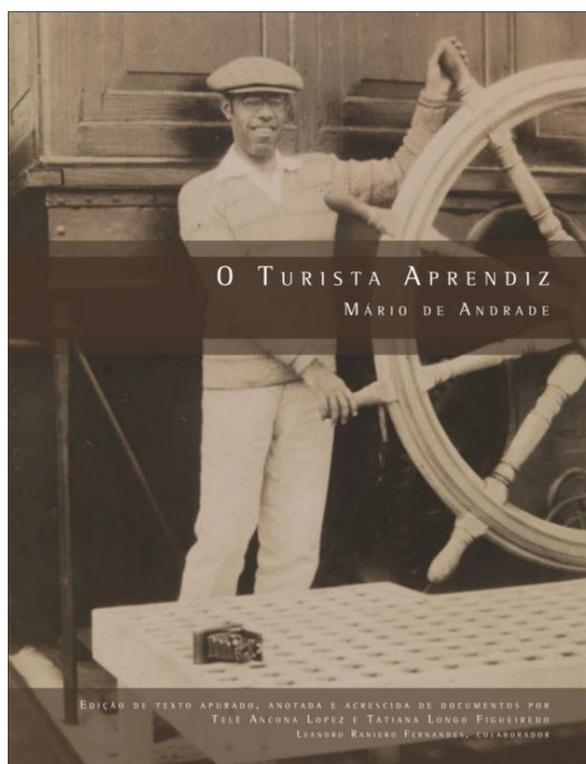
⁵ Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao%20Salvaguarda%20Patrim%20Cult%20Imaterial%202003.pdf>. Acessado dia 07 de setembro de 2018.

sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

No Brasil, a discursão sobre a cultura de natureza imaterial dá-se a partir das atividades realizadas por Mario de Andrade no nordeste brasileiro, nos anos de 20 e 30, onde registrou em seu livro “O Turista Aprendiz” as diversas formas de expressões culturais que marcassem o jeito de ser e de agir dos brasileiros em diversos contextos.

Figura 3 – Mario de Andrade na capa de seu livro “O Turista Aprendiz”



Fonte - http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf

Tendo sua constituição a partir da miscigenação, o Brasil possui em sua cultura popular manifestações diversificadas, que compõem este leque de referências. Assim, a compreensão sobre o que seria, de fato, um patrimônio cultural foi ampliando-se, ultrapassando a noção de que apenas os monumentos arquitetônicos e obras de artes compunham a noção de bem cultural, transferindo a cultura imaterial para o patamar de preocupação, registro e valorização pelas três esferas do Estado (Federal, Estadual e Municipal), pela população em geral e pelos próprios atores (IPHAN, 2006).

Em 1936, o pesquisador Mario de Andrade entregou sua proposta ideológica ao atual Ministro da Educação, Gustavo Capanema, ampliando o entendimento sobre a temática e dando luz aos novos investimentos e ações que estavam por vir. Uma

dessas ações foi a criação, em 13 de Janeiro de 1937, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), anteriormente chamado de SPHAN (Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional) que é “primeira instituição governamental voltada para a proteção do patrimônio cultural” (IPHAN, 2006, p. 10). Além disso, podem-se destacar outras ações que foram sendo delineadas nesta mesma década, como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, em 1947.

O nascimento do IPHAN entrelaça-se e contribui para o desenvolvimento do conceito de Patrimônio Cultural, tendo em vista a conjuntura política e histórica que emergia neste contexto.

O decreto de lei nº 25/37 de 30 de novembro de 1937, proposta por Rodrigo Melo Franco de Andrade – que direcionava ações para preservação do patrimônio cultural – “demonstrou, de forma explícita, a visão da época a respeito do patrimônio cultural, formado por bens móveis e imóveis”, que tivessem sua dada importância atribuída pelos interesses públicos, sendo estes vinculados “com fatos memoráveis da história do Brasil ou por seu excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico e artístico” (RODRIGUES, 2006, p. 3).

De acordo com Rodrigues (2006), esta concepção de patrimônio cultural limitaria a preservação apenas para bens de natureza material, diferentemente do que Mario de Andrade já previa em seu projeto, que seria a valorização também de outros tipos de manifestações artísticas, como os bens imateriais. Além disso, vale destacar que a forma de avaliação não se sustentava em critérios contundentes, sendo, na maioria das vezes, baseados na natureza estética-formal dos bens.

Todavia, em meados dos anos 70 e 80, sob a supervisão de Aloízio Magalhaes, outra figura de grande importância para esta discussão da cultura imaterial, foi fundado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM). (IPHAN, 2006).

Figura 4 – Aloízio Magalhães



Fonte - <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-designer/>

Aloízio Magalhães (1927 - 1982) foi uma figura de grande representatividade dentro desse debate sobre a Cultura Imaterial, bem como no Design.

Artista plástico, designer e ativista cultural brasileiro, realizou diversas atividades culturais em sua carreira, atuando no teatro, na dança, literatura (textos literários e poesias), exercendo, também, grande influência no design gráfico moderno no Brasil.

Foi um dos responsáveis pela fundação da primeira Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, no ano de 1963. Desenvolveu projetos de grande repercussão mundial, como a construção de identidades visuais para grandes empresas brasileiras como o Banco Nacional, a *Light*, o Banespa, A Petrobrás e a TV Globo.⁶

Nos anos 80, com Aloízio Magalhães foram realizadas várias ações para a valorização das diversas formas de manifestações culturais, entre as quais estavam inclusas o reconhecimento da cultura afro-brasileira, onde o IPHAN, em contrapartida com o CNRC, fizeram o tombamento da “Serra da Barriga, onde os quilombos de Zumbi se localizaram” no estado de Alagoas, além do “Terreiro da Casa Branca, um dos mais importantes, antigos e atuantes centros de atividade do candomblé baiano” (IPHAN, 2006, p. 12). Assim, o design já se fazia presente nestas atividades de

⁶ Disponível em: https://www.ebiografia.com/aloisio_magalhaes/. Acessado dia 01 de julho de 2019.

preservação do patrimônio cultural brasileiro que vem sendo fortalecido até os dias atuais.

Realizando um adendo ao Design frente à uma “virada antropológica” de preservação do patrimônio cultural brasileiro, Anastassakis (2007; 2012) expõe o quanto que o Design foi influenciador neste contexto que ora fazia parte fortemente do discurso antropológico.

Em pesquisas que culminaram em sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (2007), toma-se esta questão sob duas perspectivas históricas: a fase “heroica” e a fase “moderna”. Aqui, já podemos sinalizar a relação interdisciplinar que estas áreas (a saber, Ciências Sociais/Antropologia e Design) vêm traçando para esta temática.

A primeira fase, a “heroica”, que teve como influenciador o arquiteto e urbanista Lucio Costa, está vinculada com a primeira fase e fundação do SPHAN no ano de 1937 (órgão que, posteriormente, foi chamado de IPHAN). Neste momento, as ações de preservação ainda se delimitavam fortemente aos patrimônios de natureza material.

Já a segunda fase, a “moderna”, teve como pensador o designer pernambucano Aloizio Magalhães, que tomou a presidência do atual IPHAN, no ano de 1979, o que constitui um marco (ou “virada antropológica”), incutindo um novo conceito dentro das ações de preservação: a importância de valorização da cultura de natureza imaterial ou intangível e outras perspectivas projetivas. Esse novo modo de atuação foi sendo fortalecido e contribuindo para que no ano de 1988, na Constituição Federal, fosse elaborado um conceito mais amplo sobre o que deve ser compreendido enquanto patrimônio cultural.

Sob sua presidência no IPHAN, vale destacar, também, a reformulação deste órgão, a partir do qual este foi

desmembrado em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e Fundação Nacional Pró-Memória (FNpM). Além disso, o Iphan anexou o Programa das Cidades Históricas (PCH) e o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC); este segundo, um órgão de pesquisa e ação em cultura popular também criado por Aloísio, em Brasília, quatro anos antes (ANASTASSAKI, 2012, 130)

Ao se aprofundar neste estudo, Anastassaki (2007; 2012) percebe que a adoção de um olhar de design para as questões brasileiras no que concerne ao patrimônio cultural, era sustentada com um modelo de atuação de **projeção para o**

futuro, não enfatizando, apenas, a preservação do passado. Não que a visão de Aloízio desconsiderasse o passado como um importante elemento, mas que naquele momento o compromisso era “construção de um desenho projetivo para o Brasil” (Anastassaki, 2012, p. 132).

Esta base de pensamento, que também teve influencia das ideias defendidas por Lina Bo Bardi, se ancorava na crítica sobre a identidade brasileira, esta que foi se constituindo submetida a uma forte influência da herança europeia, a partir de um modelo de industrialização que foi sendo implantado de forma abrupta em território brasileiro. Assim, o fazer artesanal se configurava como uma forma de adaptação e superação das dificuldades deste novo contexto, e, dentro desta nova política, “se conseguirmos detectar, ao longo do espaço brasileiro, as atividades artesanais e influenciá-las, estaremos criando um design novo, o design brasileiro” (MAGALHÃES, 1977b, apud, ANASTASSAKI, 2012).

Segundo Cavalcanti (2008, p. 12), a construção do conceito de Cultura Imaterial no Brasil (bem como, de Patrimônio Cultural), perpassa por um rico processo cultural em prol da identidade brasileira, além de ser sinônimo de uma tendência “ao seu entendimento e à sua aplicação aos ricos universos das culturas tradicionais e indígenas”. Estes povoados tornarem-se alvo para fomento de políticas públicas nesse âmbito, com ênfase na valorização de seus elementos.

Estas mobilizações e ações que foram sendo implantadas, em detrimento destes saberes de natureza imaterial e patrimonial, impulsionaram para que o Governo Federal, de forma clara e contundente, institui-se no **Art. 216⁷**, da Constituição Federal de 1988, o reconhecimento e a afirmação de que:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros,

⁷ Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp. Acessado dia 06 de setembro de 2018.

vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

Legalmente, ficou definido um conceito consistente de **Patrimônio Cultural**, além de ser instituído, a nível federal, que ações em torno deste universo viessem ser incrementadas e firmadas em todo território nacional. Estas atividades de valorização repercutiram de forma significativa na vida de determinados grupos étnicos que haviam sido marginalizados historicamente. Assim, a preservação destes grupos torna-se uma preocupação do Estado, do mesmo modo que esta responsabilidade passa a ser compartilhada por todos os envolvidos.

Embora já estivessem acontecendo tentativas locais de preservação, apenas no ano de 1997 foi promovida uma ação a nível internacional de forma mais concreta, aprofundando o debate sobre o tema.

Assim, em Fortaleza (CE), aconteceu o primeiro “Seminário Patrimônio Imaterial: Estratégias e Forma de Proteção”, organizado pelo IPHAN. Neste evento, foram discutidos, principalmente, planos para proteção e divulgação destes patrimônios tendo enquanto resultados a consolidação da Carta de Fortaleza, esta que, por sua vez, instituiu diretrizes e instrumentos que norteassem as instituições envolvidas neste processo perante a identificação, proteção e divulgação destes bens. Deste modo, a articulação entre o IPHAN, Ministério da Cultura e com organizações no âmbito federal, estadual e municipal, tornam-se o principal meio e finalidade para preservação destas culturas, a partir do Registro destas manifestações, através do processo de Salvaguarda (IPHAN, 2006).

O Decreto nº 3.551, em 2000, que além de efetivar os Registros dos Bens de Natureza Imaterial, confere a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e fortalece o papel do Ministério da Cultura para fomento e manutenção destas ações. Os Registros destes bens são divididos de acordo com sua natureza, a saber:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

- II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
- IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.⁸

Este procedimento para Salvaguarda dos bens de natureza imaterial ficou fortemente determinado e sistematizado a partir da Resolução nº 001 de 03 de agosto de 2006, onde considerando as diretrizes adotadas no Decreto 3.551/00, estabelece os procedimentos administrativos que devem ser seguidos pelas comunidades, órgãos e interessados para o Registro destes bens, além de delimitar as atribuições da Câmara do Patrimônio Cultural, do Conselho Consultivo e do papel do IPHAN neste intermédio. Destaca-se que estes registros deverão ser reavaliados no período de 10 anos, tendo em vista seu caráter processual e dinâmico durante o tempo e espaço, por equipe capacitada e definida pelos órgãos responsáveis.

O Design ainda não é uma atividade inserida neste processo de salvaguarda dos bens de natureza material ou imaterial de forma direta. O recente Edital nº 1, de 11 de junho de 2018, do Concurso Público do IPHAN, não dispõe de vagas destinadas para esta categoria profissional. Percebe-se, assim, que embora o design venha adquirindo recursos metodológicos para análise e interpretação das expressões culturais, um caminho ainda precisa ser traçado para que as instituições reconheçam seu papel burocrático, científico e administrativo. Por um lado, a própria formação acadêmica não subsidia plenamente esta aproximação, por outro, passos lentos estão sendo dados por designers em seu exercício de pesquisadores em busca dessa abordagem.

2.2.2 O Design e a aproximação do vernacular

A realidade atual mostra que designers vêm buscando se aproximar e compreender os modos de vida e de produção em comunidades tradicionais, tendo em vista suas colaborações para seu arcabouço científico, e vice-versa. Desde Aloizio Magalhaes, como supracitado, podemos delinear esta inclinação para a cultura

⁸ Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/integras/279736.pdf>. Acessado dia 06 de setembro de 2018.

popular brasileira, bem como para suas diversas formas de manifestações, sejam elas materiais ou imateriais.

A sociedade contemporânea está adaptada com a produção mecanizada, em um contexto de comercialização globalizado e com recursos tecnológicos que contribuem para seu desenvolvimento social e econômico. Do contrário, comunidades que não passaram por esse processo de inserção de outros recursos para produção, a prática artesanal passa a ser a característica mais comum em sua forma de criar e produzir, a partir de procedimentos empíricos na concepção de seus produtos.

Em relação ao Brasil, a ascensão do design também esteve atrelada ao processo de institucionalização e mecanização do saber, onde o fazer artesanal passou a ser desconsiderado, em detrimento da tecnologia, ou seja: seria preciso recusar o saber característico da ancestralidade, presente na essência da cultura material e imaterial, para que o trabalho manufaturado, realizado pelas máquinas, pudesse definir o perfil de uma sociedade em desenvolvimento (BORGES, 2011).

Em meio a este panorama social e econômico, no advento da industrialização, “o desejo deliberado de abolir o objeto feito à mão em prol do feito à máquina obedeceu a visão de que a tradição da manualidade era parte do passado de atraso, subdesenvolvimento e pobreza” (BORGES, 2011, p. 31), e isso indicou uma crise na valorização da prática artesanal, sem perspectiva de retorno.

É válido salientar que os métodos projetuais em design de produtos são oriundos desse contexto industrial, servindo de referência para a “aprendizagem de como projetar”, principalmente para ascensão econômica dos donos de empresas (FONTOURA, 2012, p. 30).

Porém, atualmente pode-se observar que esse retorno para valorização das práticas manuais que antes não se tinha perspectiva, está sendo construído tanto por instituições governamentais como o IPHAN, pelas esferas governamentais nos três níveis (federal, estadual e municipal), bem como vem sendo delineada por pesquisas em diversas áreas, inclusive no design⁹. De acordo com Cardoso (2004, p. 15), por exemplo, “quando o design já atingiu certa maturidade institucional, muitos designers começam a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual”.

Pesquisadores atuais utilizam-se do termo design vernacular para designar os artefatos que são produzidos, através da capacidade criativa do ser humano, que

⁹ Ver BORGES, 2011; CESTARI, *et al*, 2014; SHAARI, 2015; IBARRA, RIBEIRO, 2014; RIUL, 2015; GUIMARÃES, *et al*, 2016; MOURÃO, ENGLER, MACIEL, 2017.

estão representados na essência da prática artesanal e que expressam forte ligação com o seu local de produção.

De acordo Whoodhan (2006, apud RIUL, 2015, p. 47), “Design vernacular também denota o design de todos os dias, o simples, de formas sem adornos, com fortes associações com as habilidades tradicionais do fazer artesanal”, ou seja, termo que se refere à produção manual de artefatos, contradizendo-se aos aspectos de produções formais, desenvolvidos pela sociedade industrializada atual.

Neste contexto, o papel do designer transcende suas expectativas voltadas para o crescimento capitalista, aprimorando seu olhar para outras camadas e atributos. De acordo com Cestari *et al* (2014, p. 02), ao se inserir em comunidades tradicionais que preservam suas práticas e fazer artesanal, o papel do designer adquire novas direções, sendo desde o registro das atividades que são realizadas por determinadas comunidades quanto o “resgate e a valorização de atributos e especificidades, a promoção de mudanças relacionadas aos materiais e processos, à sustentabilidade, à estética e, entre outros, à comunicação”.

2.2.2.1 Abordagens metodológicas do designer em comunidades tradicionais

A bibliografia em design, quando se refere a pesquisas em comunidades tradicionais, vem sendo amadurecida a passos lentos, mas com grande riqueza de resultados. Atualmente, já podem ser encontrados alguns trabalhos que valorizam, resgatam e registram este espectro imaterial, a partir da análise de significados representados em artefatos.

Em estudos realizados na Comunidade Quilombola de Itamatatua, no Maranhão, caracterizada pela produção artesanal de utensílios cerâmicos e tijolos, pesquisadores abordam o quanto que este tipo de produção é a base do desenvolvimento destas comunidades e como os significados culturais estão intrínsecos em sua concepção.

Figura 5 – Artefatos cerâmicos de Itamatatuiua

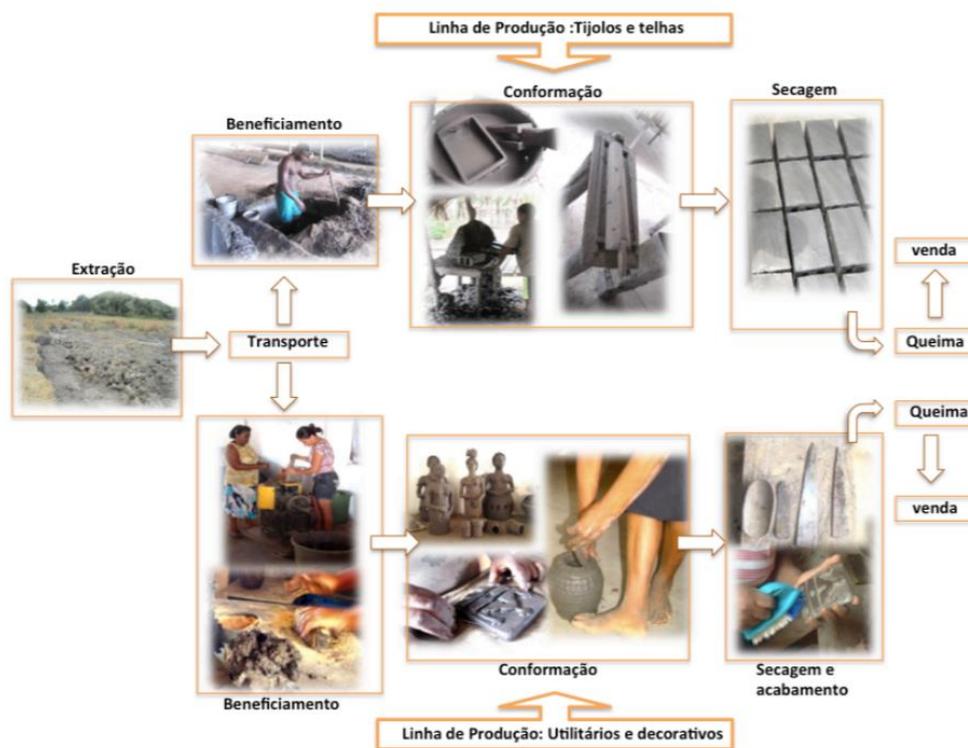


Fonte – Disponível em: <http://www.qualviagem.com.br/quilombo-e-praias-primitivas-em-alcantara/>

Cestari *et al* (2014), através desta pesquisa, descreveram a cadeia produtiva destes artefatos e as dinâmicas sociais e simbólicas que se inserem no interior destas atividades. Esta pesquisa teve enquanto base metodológica a abordagem qualitativa descritiva, visto que almejou inserir-se na comunidade a fim de identificar como acontece este tipo de produção, além de lançar um olhar interpretativo sobre os elementos identificados.

A técnica utilizada foi a da observação assistemática participante, também compreendida como ocasional ou não estruturada, que acontece de maneira imprevista, sem planejamento prévio de suas variantes, competindo ao observador manter-se atento aos fenômenos e manifestações que acontecem no momento da pesquisa. O uso de diário de campo, registros fotográficos e filmagens foram considerados como elementos essenciais para obtenção dos dados, bem como para sua interpretação, a posteriori. Além disso, fez-se o uso de entrevistas abertas, sendo o discurso guiado pelos elementos que se consideravam relevantes aos seus objetivos, aprofundando-se no entendimento das “estruturas físicas, modos de produzir e suas etapas, mudanças e inovações ocorridas no processo” (CESTARI, *et al*, 2014, p. 87). Destaca-se que a pesquisa bibliográfica foi um elemento basilar para fortalecer o entendimento sobre o objeto de estudo e suas interações com o artesanato e o design.

Figura 6 – Fluxograma da Linha de Produção na Comunidade



Fonte – CESTARI, Glauba Alves do Vale, et al, (2014).

Dos resultados obtidos nesta pesquisa, Cestari *et al* (2014, p. 94) expressam que embora algumas adaptações e inovações tenham sido incrementadas pelos próprios artesãos e artesãs e por artistas do SEBRAE-MA, percebe-se que “o antigo e o novo coexistem como símbolos da história, identidade e resistência cultural dessa comunidade remanescente dos quilombos e ainda assim conseguem conquistar mercados”. O viés mercadológico foi uma das estratégias utilizadas para se adaptar os artefatos às demandas de mercado a partir do uso de novos recursos em suas características formais.

Riul e Santos (2014) realizaram um estudo na região da Bacia Hidrográfica do Rio Mamanguape, no litoral norte da Paraíba, onde se encontra uma diversidade de comunidades tradicionais, originárias de diferentes contextos e perspectivas, caracterizadas “pela mistura cultural dos indígenas potiguaras, negros e europeus” (RIUL; SANTOS, 2014, p. 7). Estão situadas na zona rural daquela localidade e mantendo intrínseca relação com o ecossistema, tanto para sua subsistência, quanto para suas práticas de produção de artefatos.

Figura 7 – Artefatos produzidos artesanalmente na região da Barra do Rio Mamanguape



Fonte – Riul e Santos (2014)

A metodologia aplicada neste estudo está caracterizada pelo levantamento bibliográfico e documental e a pesquisa de campo. Para isto, foram realizadas entrevistas, com o intuito de levantar informações que considerassem a produção artesanal daquela região, a observação direta da produção e uso destes artefatos, enfatizando o diálogo espontâneo no decorrer de cada relato, além dos registros fotográficos, usados para “facilitar a interação com o entrevistado e a sua compreensão em relação ao objeto de estudo”. Segundo as autoras, foi pertinente o auxílio de um informante-chave, que ajudou na interlocução com as áreas pesquisadas, sendo estas: “Barra de Mamanguape, Lagoa de Praia, Praia de Campina, Tanques, Sítio Saco, Tavares, Cravassu, Rio Tinto, Camurupim e Tramataia” (RIUL; SANTOS, 2014, p. 6-7).

Por possuírem uma relação de dependência com o meio ambiente, foi identificado nesta pesquisa que o TEK (*Traditional Ecological Knowledge*) fornece uma base de conhecimentos que podem ser transferidos para outras práticas de produção. De acordo com Berkes (1993, *apud*, RIUL, SANTOS, 2014, p. 5), este tipo de conhecimento caracteriza-se como “um corpo cumulativo de conhecimentos e

crenças, transmitidos através das gerações pela transmissão cultural, sobre as relações entre os seres vivos (inclusive humanos) entre si e com o ambiente”. E isto implica no conhecimento do seu habitat, sistemas de utilização de recursos, interações e ideologia de mundo.

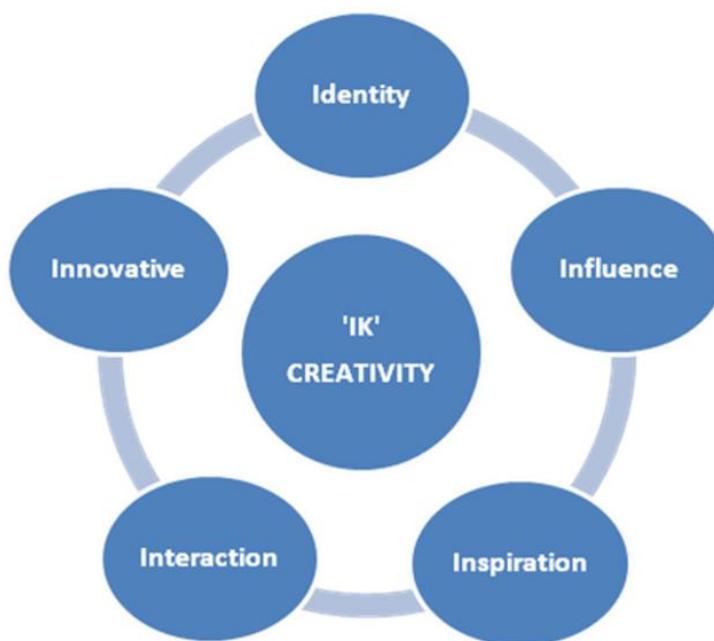
Com isso, segundo Riul e Santos (2014), foi importante perceber que além de serem produzidos a partir da interação com o meio ambiente, pautado em princípios socioambientais, estes artefatos identificados demonstram que é pertinente repensar as questões ambientais que permeiam nossa época, principalmente no que diz respeito aos meios de produção decorrentes dos anseios industriais, tendo em vista que os modos de fabricação atuais cooperaram para o surgimento e fortalecimento das demandas ecológicas emergenciais que se encontram nosso planeta. Utilizando-se de recursos de sua região, entendendo os ciclos de suas matérias primas, estas comunidades nos impulsionam para uma nova reflexão, direcionando-a, também, para a prática do design.

Além destas questões práticas, estes artefatos expressam em demasia os aspectos de suas subjetividades e identidade coletiva enquanto grupo tradicional, dando consistência e continuidade aos seus saberes, de geração para geração. Por fim, “os artefatos encontrados refletem a mestiçagem rural/urbana, local/globalizada, natural/industrializada e materializam soluções para situações cotidianas de subsistência e da vida doméstica”, isso representa sua importância para a vida dessas pessoas, bem como expressam o dinamismo processual que as culturas passam através do processo de interação global (RIUL, SANTOS, 2014, p. 10).

A pesquisa realizada por Shaari (2015) com o produto *Batik* também é um exemplo da aproximação dos designers com comunidades tradicionais em outros países além do Brasil.

Segundo a autora supracitada, o artefato *Batik* é entendido como uma herança da cultura tangível e intangível, desenvolvido a partir de habilidades, conhecimentos e tecnologias empíricas dos índios de países asiáticos. Em sua estética, estão representados elementos de sua natureza enquanto dominantes para sua identificação.

Figura 8 – Componentes do conhecimento criativo indígena



Fonte – Shaari (2015)

A imagem deste artefato representa alguns dos aspectos que foram identificados pela autora, são eles: fatores ideológicos, história, cultura, crenças, natureza, herança, atividades vivas, geografia, resposta psicológica, relações sociais, materiais, tecnologias empíricas. Estas representações retratam como a criatividade indígena é estimulada e inspirada em sua produção, sendo compreendida como IK (*indigenous knowledge*). Estes saberes foram sendo repassados de geração para geração, no entanto, sofreram adequações diante dos propósitos de vida destes artesãos (SHAARI, 2015)

A abordagem metodológica da pesquisa está baseada no *Kansei Engineering*, que é um método que se ancora nas impressões que as pessoas têm sobre um determinado artefato, ambiente ou situação, através do uso de seus sentidos, sejam eles a visão, olfato, audição, sentimento, paladar. Além disso, o *Kansei* “incorpora o significado das palavras, sensibilidade, estética, sentimentos, emoções, afeto e intuição” (LEE, *et al.*, 2002, apud, SHAARI, 2015, p. 57, tradução nossa).

A partir da análise do referido artefato, Shaari (2015) expõe que a criatividade e a percepção em torno do objeto estão baseadas em algumas questões:

- 1) **A memória**, onde as de longo prazo permaneceram rigidamente sendo representadas no tempo e espaço, em contrapartida, as de curto prazo foram e podem ser atualizadas, dependendo das circunstâncias; as necessidades dos indivíduos que podem atualizar sua configuração, modelando-a de acordo com suas demandas;
- 2) **A identidade**, que expressam suas ideologias religiosas, ancestrais, estéticas, históricas etc., expressando as representações culturais coletivas daquele povo;
- 3) E, por fim, **a hierarquia** que está expressa na relação de transmissão desse saber, bem como da sua importância para a organização e comunicação social. Nestes contextos, designers também foram contratados para o desenvolvimento de novas linhas de produtos, atingindo novos mercados.

Aspectos destes povos tradicionais estão sendo, a cada dia, analisadas e registradas suas colaborações possibilitando uma nova reflexão no campo do design, principalmente tendo em vista o debate sobre a sustentabilidade ambiental em nossa sociedade.

Na comunidade de Serra das Araras, em Chapada Gaúcha, Minas Gerais, localizada próximo ao Parque Estadual Serra das Araras e à Reserva Estadual de Desenvolvimento Sustentável Veredas do Acari, foi constatado quanto o conhecimento do artesanato está vinculado com os aspectos identitários desta comunidade e são impressos nos seus produtos, além de terem uma estreita relação com a agricultura familiar.

Mourão, Engler e Maciel (2017) citam que ao mesmo tempo em que estas comunidades fazem uso de recursos naturais de seu entorno, sentem-se responsáveis pela conservação destas mesmas matérias primas. A partir de valores socioambientais, presentes na cultura destas comunidades, estes são expressos na própria dinâmica de produção do seu artesanato.

Anteriormente, existia a concepção de que a atividade humana, dentro de determinados contextos, eram negativas para a preservação destes espaços. No entanto, recentemente, despertou-se a atenção para que esta relação entre os seres humanos e o meio ambiente pudesse ser fortalecida e a partir de investimentos pesquisas e projetos contribuíssem “na capacitação de comunidades tradicionais e

moradores extrativistas, em regiões próximas a reservas e unidades de conservação” (MOURÃO; ENGLER; MACIEL, 2017, p. 04).

A pesquisa teve enquanto abordagem metodológica o método descritivo, a partir de uma perspectiva qualitativa. A investigação foi realizada através de um estudo de caso, por meio da pesquisa-ação, onde foi realizada uma “oficina” denominada de “Design, Identidade e Cultura”, entendendo o termo oficina “como um tipo de atividade prática que promove o saber de um conhecimento, em curto tempo” (MOURÃO; ENGLER; MACIEL, 2017, p.13). A primeira etapa desta oficina aconteceu pela observação do contexto, objetivando aprimorar a sensibilidade dos participantes de perceberem as cores, texturas, ambiente, formas e sua própria cultura. E na segunda etapa foram promovidas atividades práticas, utilizando resíduos vegetais encontrados e coletados no momento anterior.

Figura 9 – Produtos confeccionados com uso de resíduos vegetais



Fonte – Mourão, Engler e Maciel (2017).

A partir da Oficina foi possível desenvolver alguns produtos utilizando os resíduos vegetais encontrados. Com isso, despertou-se o interesse de conhecer mais sobre as plantas para poder preservá-las, tendo em vista que a extração incorreta desse recurso pode levar a extinção local da espécie. Estas informações foram organizadas dando origem à confecção do catálogo “Espécies Vegetais do Serrado: materiais para produção artesanal”. Assim, “deve-se enfatizar o ciclo biológico de cada espécie, a fim de promover um manejo adequado e manter a taxa de produtividade necessária à preservação” (MOURÃO, ENGLER, MACIEL, 2017, p. 15).

Vale salientar que, com este trabalho, percebeu-se que as comunidades locais possuem sua importância para a preservação do próprio entorno da Reserva. Suas atividades estão baseadas em conhecimentos e valores socioambientais, que os orientam na extração, preservação e utilização adequada das espécies vegetais locais. A partir da oficina, o design foi importante para que houvesse o reconhecimento e valorização das riquezas imateriais e da cultura particular daquelas comunidades tradicionais. Do mesmo modo que os seus resultados, colaboraram para o fortalecimento desse saber que é repassado de geração para geração, criando novas possibilidades para suas atividades artesanais.

Diante dos trabalhos abordados e das metodologias utilizadas, pode-se extrair as seguintes informações:

Quadro 1 – Metodologias utilizadas por designers em pesquisas realizadas em comunidades tradicionais

AUTORES	METODOS	RESULTADOS
Cestari <i>et al</i> (2014)	Pesquisa bibliográfica; Observação assistemática participante (ocasional ou não estruturada); Diário de Campo; Registros fotográficos; Filmagens; Entrevistas abertas.	Foi possível realizar a descrição da cadeia produtiva dos artefatos cerâmicos e tijolos da comunidade quilombola de Itamatatua, percebendo que embora adaptações e inovações tenham sido incrementadas pelos próprios produtores e por artistas externos do SEBRAE-MA, na perspectiva de atender as demandas mercadológicas os artefatos caracterizam uma relação entre o antigo e o novo, sustentando a história, identidade e resistência cultural da comunidade.
Riul e Santos (2014)	Pesquisa bibliográfica; Pesquisa documental; Pesquisa de campo; Entrevistas; Observação direta; Registros fotográficos.	Foi identificado que o TEK (<i>Tradicional Ecological Knowledge</i>) fornece uma base de conhecimentos que são transferidos para as práticas de produção. E que além de serem produzidos a partir de uma relação íntima com o meio

		ambiente, entendendo os ciclos de suas matérias primas, representam uma relação entre o local e o global, e os aspectos das subjetividades e identidades coletiva.
Shaari (2015)	Kansei Engineering.	A partir da análise, percebeu-se que a criatividade e a percepção em torno do artefato <i>batik</i> está baseada em algumas questões primordiais: a memória, a identidade e a hierarquia. Além disso, os fatores ideológicos, história, cultura, crenças, natureza, herança, atividades vivas, geografia, resposta psicológica, relações sociais, materiais e tecnologias empíricas estão representadas no artefato.
Mourão, Engler e Maciel (2017)	Método descritivo; Abordagem qualitativa; Pesquisa-ação.	A partir da oficina foi possível estabelecer um amplo conhecimento dos resíduos que podem ser encontrados na natureza daquele local, aplicando-os na produção de novos produtos. Isso despertou o interesse de conhecer mais sobre as plantas e matérias primas da região, possibilitando um manejo adequado e mantendo a necessária preservação.

Fonte – Elaborada pelo autor baseado em Cestari *et al* (2014), Riul e Santos (2014), Shaari (2015) e Mourão, Engler e Maciel (2017).

É válido destacar os métodos e resultados alcançados por alguns autores, pois isso apresenta um caminho metodológico que pode ser importante para ser utilizado em pesquisas realizadas em comunidades tradicionais.

Com isso, percebe-se que o design vem se inserindo em algumas comunidades tradicionais, tendo em vista a importante contribuição para a prática dos profissionais

da área, e vice-versa. Neste contexto, as comunidades quilombolas se inserem dentro desta perspectiva, pois além de possuírem aspectos culturais e históricos específicos, dispõem de processos de criação e fabricação de artefatos vernaculares que serão pertinentes para o debate nesta pesquisa.

2.3 Quilombolas na Paraíba e seus artefatos

Neste tópico são abordadas as questões sociais, históricas e culturais das comunidades quilombolas, enfatizando estas manifestações no Estado da Paraíba. Além disso, apresenta-se um levantamento sobre os artefatos que são produzidos nesses territórios, demonstrando a relação entre o presente e passado que são simbolizados nestas concepções.

2.3.1 Aspectos históricos

Os primeiros estudos realizados sobre o termo “quilombo” remontam ao período colonial. No ano de 1740, em resposta ao rei de Portugal, em consulta ao Conselho Ultramarino, o termo se referia “enquanto toda habitação de negros fugidos, que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados e nem se achem pilões nele” (ALMEIDA, 2002, p. 47).

De acordo com Almeida (2002), esta definição conceitual dispõe de alguns aspectos relevantes para seu entendimento primário:

1. **Fuga:** noção de que todo escravo estaria disposto a agir nesta condição;
2. **Quantidade mínima:** de início, a ideia de quilombo só poderia ser atribuída ao quantitativo superior a cinco membros;
3. **Isolamento geográfico:** elemento que caracterizava o afastamento do contexto “civilizatório”, alojando-se e se fixando em lugares distantes, com difícil acesso e próximo à natureza;
4. **Rancho:** significando as condições de moradia, existentes ou não;
5. **Pilão:** artefato utilizado para transformar o arroz vindo da colheita em alimento para o grupo.

O autor enfatiza o papel estabelecido por este último aspecto. Para ele, o pilão não significaria apenas um objeto de uso diário, mas, sim, “um símbolo de autoconsumo e da capacidade de reprodução”. Além disso, podia ser compreendido como um artefato típico daquele grupo étnico que carregava em si elementos sociais, familiares, econômicos e culturais, pois este “traduz a esfera de consumo e contribui para explicar tanto as relações do grupo com os comerciantes que atuam nos mercados rurais quanto sua contradição com a grande plantação monocultora” (ALMEIDA, 2002, p. 48-49). Deste modo, evidencia-se que a característica de “isolamento” é relativa, tendo em vista que outros tipos de relações eram estabelecidas através de suas práticas e de seus artefatos.

Historicamente, o termo “quilombo” esteve atrelado às condições antropológicas e sociais que dizem respeito à história de resistência vivida pelos negros advindos da África e da sua condição de escravidão nas Américas a que foram submetidos.

Com o passar do tempo, as “terras de preto” (ALMEIDA, 2002, p. 49) foram moldando-se a outras perspectivas. Na época da Abolição da Escravidão, no ano de 1888, os quilombos se tornaram um símbolo de lutas raciais, em busca de sua liberdade e das garantias que foram amplamente comprometidas em seu passado (LEITE, 2012).

Na época da Proclamação da República, no ano de 1889, a defesa do discurso moderno de “ordem e progresso” desorganizou a cultura afro-brasileira, principalmente no que tange aos artefatos de suas manifestações. Começando pelo maxixe e pela capoeira, que foram alvo de perseguições policiais, o mesmo ocorreu com os artefatos tidos como objetos sagrados pelos seus participantes. Os significados desqualificadores no discurso policial da época, que se baseavam em expressões negativas, como por exemplo, de objetos da magia negra, para uso em bruxarias, objetos para macumba e candomblé, usados para fazer o mal etc. Estes objetos ficaram em exposição no Museu da Polícia Civil do Rio, quando em 1938, foram tombados pelo IPHAN. Em 1945 foram deslocados para o Museu da Criminologia, vinculado ao Departamento de Segurança pública, ainda considerados enquanto símbolos criminosos e dos inimigos da Pátria (AIRES, *et al*, 2013),

Como resultado do centenário da Abolição, a Constituição Federal no ano de 1988, mediante fortes reivindicações dos movimentos sociais negros, principalmente a partir da década de 1970, influenciaram na promulgação do **Art. 68 dos Atos das**

Disposições Constitucionais Transitórias, que define que: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo ao Estado emitir-lhes os títulos respectivos” (LEITE, 2012).¹⁰

Deste modo, a etimologia “remanescente de quilombos” tem sua origem a partir de uma relação verticalizada, ou seja, “de cima para baixo”. Quando em 1988, a partir do referido Art. 68, foi instituído o direito territorial “aos remanescentes das comunidades dos quilombos”, surge no campo social e identitário a necessidade de uma reorganização social que, por um lado, permite aos sujeitos que se identificam com as características destes povos que assumam um novo lugar na sociedade enquanto sujeitos de direitos e possuidores de atenção pelo estado; por outro, internamente, foi necessário a aceitação e apropriação em uma ordem simbólica ao nível de pertencimento cultural (SOUZA, 2013).

Segundo Banal e Fortes (2003), no Brasil a luta das comunidades de remanescente de quilombos se insere em um panorama – ou uma “via crucis”, termo utilizados pelos autores –, submersos em um contexto jurídico permeado de grandes impasses no que diz respeito às políticas públicas de reconhecimento social, cultural e territorial.

Segundo Leite (2012), este contexto iniciado a partir de uma luta pela territorialidade passou a ser um dos principais caminhos percorridos por estes grupos étnicos, além da busca pelo reconhecimento social, cultural e identitário. Sendo assim:

As terras de quilombos correspondem, pois, às áreas territoriais identificadas pelos grupos negros como experiências específicas consolidadas por meio de vínculos sociais e históricos, e noções de pertencimento e origem comum presumida, convergindo para uma territorialidade expressa como modalidades próprias de organização social, parentesco, sociabilidade e valores culturais materiais e imateriais de um patrimônio reconhecido pela coletividade que a integra. (LEITE, 2012, p. 357).

Atualmente, as Comunidades Remanescentes de Quilombolas vêm conquistando seus direitos a partir do reconhecimento de terras, do mesmo modo que sua cultura vem sendo reconhecida e valorizada por diversos profissionais e organizações. Seus particulares modos de fazer, seus valores, suas crenças, suas práticas e visões são aspectos que devem ser levados em consideração para o

¹⁰ Disponível em: http://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/ADC1988_12.07.2016/art_68_.asp. Acessado dia 23/09/2018.

entendimento de seu universo cultural, material e imaterial, principalmente do vínculo com o lugar.

Alguns autores defendem a tese de que a terra em que estes sujeitos estão instalados compõe um dos perfis mais característicos para identificação e delimitação destas comunidades. Por exemplo, de acordo com Aires (*et al*, 2013), o fato dos quilombos atuais se instalarem em locais de difícil acesso é uma característica adotada por estes antigos povoados no período colonial. Perfil que é bastante comum em comunidades de remanescentes quilombolas na atualidade.

E segundo Moura (2007, p. 03, apud, SOUZA, 2013), os remanescentes de quilombos atuais podem ser classificados como negros que são descendentes de africanos que foram submetidos à escravidão no período colonial e que, durante o tempo, foram se alojando em lugares mais afastados em zonas rurais, dos quais mantêm laços de parentesco, vivendo de uma prática de subsistência, em territórios que foram doados, comprados ou ocupados, estando instalados por séculos naquele local.

Todavia, é importante ter o cuidado para não reduzir os quilombolas a condições meramente territoriais. É compreensível que o afastamento reflita uma condição de fuga das ameaças sofridas historicamente, no entanto:

[...] a terra, base geográfica, está posta como recurso, condição de existência, mas não é precondição única para a existência de um determinado grupo. A terra, mais do que área física e geográfica, propicia condições de permanência das referências simbólicas que são indissociáveis da territorialidade, a qual comporta um imaginário coletivo e noções de pertencimento identitário (LEITE, 2012, p. 362).

No Brasil, estes grupos se alojaram em diversos territórios e foram disseminando-se diante de suas necessidades e fixando-se em diversos estados brasileiros, como a Paraíba.

Segundo Flores *et al* (2014, p. 84), “pesquisadores da história da Paraíba indicam dados sobre a população negra escravizada entre o fim do século XVII e a última década da economia da escravidão (1878 – 1988)”.

Banal e Fortes (2003) expressam que a Paraíba foi um dos estados que, tardiamente, adentrou no cenário de luta e resistência pelos direitos das comunidades remanescentes de quilombos. Até 2003, antes da Associação de Apoio aos Assentamentos e Comunidades Afrodescendentes (AACADE), não se via de forma

tão significativa e participativa a quantidade de comunidades que estavam espalhadas pelo território estadual. Assim, em 2004, o encontro organizado pela AACADE iniciou um movimento participativo desses grupos.

Na ocasião do encontro, a Comissão Estadual das Comunidades Negras e Quilombolas foi criada, sendo “em seguida registrada oficialmente como Coordenação Estadual das Comunidades Negras e Quilombolas” (BANAL; FORTES, 2003, p. 35).

Atualmente, pode-se encontrar o seguinte panorama paraibano:

Figura 10 – Mapa de localização das comunidades quilombolas na Paraíba.



Fonte: Adaptado do site da AACADE. Disponível em:
<http://quilombosdaparaiba.blogspot.com/p/mapas.html>

Esta territorialização, composta por estas comunidades paraibanas, está organizada a partir de valores culturais, sentimentos de pertencimento com o lugar, que se expressam de diversas formas, seja na dança, na religiosidade, na culinária, nos artefatos etc., que, durante seu desenvolvimento histórico, foram materializando este simbolismo cultural e espelhando sua maneira peculiar de seguir e dominar sua vida individual e coletiva (FLORES, *et al*, 2014).

2.3.2 O design vernacular quilombola: uma relação entre presente e passado

Percebe-se que, atualmente, vêm sendo fortalecidos diversos movimentos para valorização da cultura de povos tradicionais, como os quilombolas. A partir de leis, ações, projetos, pesquisas e demais ferramentas, é dada visibilidade necessária para que, de forma primorosa, essas histórias sejam reproduzidas e se mantenham vivas e preservadas.

Como também observa Costa (2016, p. 58), nos dias atuais “a valorização regional, pelo aumento significativo de produtos autóctones, com referencial histórico local, concretizado em forma de artefactos” é foco de diversas pesquisas e ações de preservação de produtos, territórios e identidades.

A capacidade criativa de produção de objetos é um fator inerente à condição humana. Seja por fatores culturais, sociais, necessidades, ou, simplesmente, pela possibilidade empreendedora, a produção de artefatos tem grande importância para a adaptação humana com seu entorno. Para estas produções, que são encontradas em centros rurais, urbanos, desenvolvidos por diferentes pessoas e contextos, podem ser dadas algumas denominações, como por exemplo, “a) design vernacular; b) *do-it-yourself*; c) *home-made*; d) *readymade*; e) design incógnito; f) criação popular; g) auto-criação; h) artesanatos; i) entre outros” (COSTA, 2016, p. 59).

Estas criações tem o objetivo principal de facilitar a sobrevivência, adaptação, solução de problemas, superação de falta de recursos, ausência do Estado, desigualdades sociais, econômicas etc., nas quais algumas populações se encontram, principalmente através do uso de materiais disponíveis no meio ambiente ou, em outras situações, de resíduos advindos dos grandes centros urbanos. Além disso, possuem um forte valor simbólico embutido em suas criações, expressados a partir das formas, utilidades e dinâmicas sociais, onde esses valores ultrapassam as características funcionais dos objetos (PAPANÉK, 1995; SANTOS, 2003; WALKER, 2002, apud, RIUL, 2015).

Em pesquisas realizadas na internet e em sites dedicados aos registros de informações sobre as comunidades quilombolas da Paraíba, percebe-se de imediato que há uma escassez de dados referentes ao design vernacular destes grupos. Quando encontrado dados sobre seus “objetos, artefatos, artesanato”¹¹, as

¹¹ Palavras-chaves utilizadas em pesquisas na internet, nos sites que se dedicam a estudos e registros das culturas quilombolas na Paraíba, como o Paraíba Criativa e da AACADE.

informações estão mais voltadas para o artesanato, possivelmente por possuir uma forte ligação com os anseios comerciais e econômicos de nossa sociedade de consumo.

Abaixo, segue quadro com o panorama inicial encontrado, baseado em pesquisas virtuais, sobre suas manifestações artísticas e produção de artefatos:

Quadro 2 - Panorama das comunidades quilombolas e suas atividades realizadas

CIDADE	COMUNIDADE QUILOMBOLA	ANO DE RECONHECIMENTO
JOÃO PESSOA	PARATIBE	2006
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ciranda; ▪ Coco de roda; ▪ Folgedos; ▪ Banho de rio; ▪ Festas religiosas; ▪ “Fazimento de quartos” (culto aos doentes e defuntos); ▪ Funerais com as excelências; ▪ Curandeirismo; ▪ Cultos religiosos de matriz africana (umbanda e candomblé); ▪ Confecção de turbantes. 		
GURINHÉM	SÍTIO MATÃO	2004
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Trabalho agrícola. 		
AREIA	ENGENHO BONFIM	
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ciranda; ▪ Coco de roda; ▪ Folgedos; ▪ Banho de rio; ▪ Festas religiosas; ▪ “Fazimento de quartos” (culto aos doente e defuntos); ▪ Funerais com as excelências; ▪ Curandeirismo; ▪ Cultos religiosos de matriz africana (umbanda e candomblé); 		
SANTA LUZIA	SERRA DO TALHADO	2004
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Produção artesanal de cerâmicas com barro (produção de utensílios domésticos); 		

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Carpintaria; ▪ Prestação de serviços de assistência aos partos. 		
CONDE	GURUGI	2006
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Coco de roda; ▪ Capoeira; ▪ Ofício das rezadeiras. 		
RIACHÃO DO BACAMARTE	GRILO	2006
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Agricultura própria ou mão de obra alugada; ▪ Ciranda; ▪ Coco de roda; ▪ Casamentos e costumes relacionados à morte; ▪ Renda labirinto; ▪ Artesanato com barro; ▪ Benzedeadas. 		
POMBAL	OS RUFINOS	2011
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Artesanato em Barro. 		
SÃO JOSÉ DA PRINCESA	LIVRAMENTO	2007
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Coco de roda (ganzá feito de milho ou de merú e um pandeiro feito de pele de cachorro ou de raposa); ▪ Casas de construção vernacular (Pedra, cipó e barro); <p>OBS: Atividades realizadas no passado</p>		
MANAÍRA	FONSECA	2009
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gastronomia; ▪ Danças artístico-culturais. 		
INGÁ	PEDRA D'ÁGUA	2005
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Agricultura – Cultivo da mandioca, fava, milho e feijão (proporcionado por técnicas rudimentares); ▪ Criação de gado e galinhas; ▪ Produção de derivados de mandioca na casa de farinha; ▪ Bordado labirinto; 		

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Utensílios em cerâmica (potes, vasos e panelas)¹². 		
ALAGOA GRANDE	CAIANA DOS CRIoulos	2005
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Coco de Roda; ▪ Ciranda; ▪ Capoeira; ▪ Maculelê; ▪ O bumbo, o triângulo e o ganzá são instrumentos utilizados nas danças; ▪ Vivem de culturas de subsistência, como mandioca, inhame, batata-doce, bem como da criação de animais e fruticultura. 		
TRIUNFO	40 NEGROS	Não reconhecida
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Banda Cabaçal dos “Quarenta”, que atualmente é formada por 11 crianças e conta com instrumentos de percussão, sanfona, pífano, e lanças. 		
DONA INÊS	CRUZ DA MENINA	2008
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Rezadeiras; ▪ Cerâmica (potes, objetos decorativos). 		
CONDE	IPIRANGA	2015
ATIVIDADES REALIZADAS		
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pesca; ▪ Cultivo de plantas medicinais e ornamentais; ▪ Objetos de barro; ▪ Agricultura familiar; ▪ Capoeira; ▪ Ofício das rezadeiras ▪ Coco de roda. 		

Fonte – Elaborado pelo autor com base em pesquisas na internet.

A partir das informações coletadas a priori, pode-se constatar que sobre o registro, a visibilidade, a valorização e a preservação das expressões culturais quilombolas, principalmente no que se refere aos saberes imateriais e produção de artefatos de comunidades quilombolas da Paraíba, são poucas as informações disponibilizadas pelos meios de disseminação de dados atuais. Na área acadêmica

¹² Foi identificado, no Projeto Piloto, que os artefatos em cerâmica não são mais produzidos nesta comunidade.

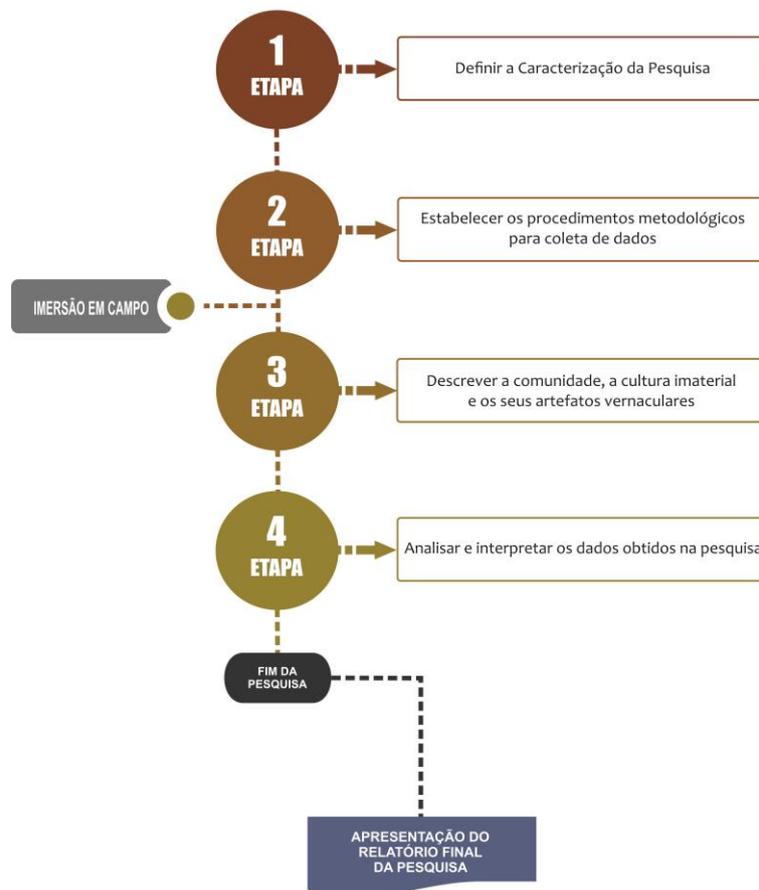
também sente-se a necessidade de que este tipo de temática seja estudada, possibilitando o seu aprofundamento científico. Sendo assim, este trabalho torna-se relevante para o alcance desta meta. Para isso, alguns procedimentos foram adotados e serão abordados a seguir.

3 MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS

Neste tópico são abordados os principais recursos metodológicos utilizados para a estruturação e coleta de dados da pesquisa, seja no que se refere às etapas adotadas, a caracterização da pesquisa, a definição dos métodos, seja em como aconteceu a descrição da comunidade e o processo de análise dos dados.

A construção desta dissertação baseou-se no seguinte esquema de desenvolvimento:

Figura 11 – Fluxograma de desenvolvimento da pesquisa



Fonte – Elaborado pelo autor

Essa sistematização possibilitou realizar a caracterização da pesquisa quanto às suas técnicas de raciocínio, natureza, seus objetivos, abordagem e linha teórica. Além de definir os procedimentos metodológicos utilizados para a coleta e análise dos dados. De posse desses recursos houve a possibilidade de realizar a descrição da

comunidade destacando sua cultura e seus artefatos, que foram os principais elementos para a construção do relatório final.

3.1 Etapa 1: Caracterização da Pesquisa

Visando contemplar os resultados para a questão proposta e em consonância com as etapas delimitadas, destacamos que a pesquisa partiu da premissa e das técnicas de raciocínio baseadas no **Método Indutivo** de investigação. De acordo com Prodanov e Freitas (2013, p. 28), o método indutivo se configura pela observação da realidade concreta, de fatos e/ou fenômenos cuja natureza causal almeja-se ter conhecimento, verificando as relações que existem entre eles, “isso significa que a indução parte de um fenômeno para chegar a uma lei geral por meio da observação e de experimentação, visando investigar a relação existente entre dois fenômenos para se generalizar”.

Do ponto de vista da natureza desta pesquisa, esta se caracterizou pelo tipo **Básica**, pois não se pretende ter uma aplicação direta de seus resultados, mas sim “objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência” (PRODANOV, FREITAS, 2013, p. 51).

Quanto aos seus objetivos, foi do tipo **Descritiva**, pois visa “descrever as características de determinada população ou fenômeno” (PRODANOV, FREITAS, 2013, p. 52), onde houve a observação, registro, classificação e análise dos dados, sem que o pesquisador fizesse algum tipo de manipulação.

Em relação à abordagem, foi de cunho **Qualitativa**, pois trabalhou com o universo dos significados, crenças, costumes etc., da população e/ou fenômeno a ser estudado. Assim, o importante dessa abordagem é que se busca “esmiuçar a forma como as pessoas constroem o mundo à sua volta, o que estão fazendo ou o que lhe está acontecendo em termos que tenham sentido e que ofereçam uma visão rica” (GIBBS, 2009, p. 08).

E ao que se refere à linha teórica, esta pesquisa baseou-se na premissa **Socioconstrutivista**, no instante em que ela aborda os significados construídos pelos seres humanos, sendo bastante utilizada nas pesquisas qualitativas. A forma que se concebe o mundo a nossa volta, o que se diz e o que se percebe tem íntima ligação com as construções sociais e culturais que nos rodeiam (GIBBS, 2009),

características bastante peculiares de povoados quilombolas, que possuem essa íntima ligação com seu entorno e com os saberes reproduzidos em seu núcleo.

Segundo Gil (2008, p. 24), neste sentido, “o conhecimento é entendido como algo que não se encontra nem nas pessoas, nem fora delas, mas é construído progressivamente pelas interações estabelecidas”. Diante do exposto, obtém-se a seguinte estruturação:

Figura 12 – Caracterização da pesquisa



Fonte – Elaborado pelo autor

3.2 Etapa 2: Definição dos Métodos

Dos procedimentos que foram utilizados para o levantamento dos dados, este se iniciou com a **pesquisa bibliográfica**, que de acordo com Gil (2008) é desenvolvida a partir de material já elaborado, principalmente de livros e artigos científicos, além de teses, dissertações, revistas, jornais etc. A revisão bibliográfica tornou-se basilar neste trabalho, pois possibilitou o levantamento de informações sobre o estado da arte, a partir de registros existentes e em trabalhos já produzidos acerca do tema central, proporcionando ao pesquisador um arcabouço de dados que o prepararam para a pesquisa de campo.

Figura 13 – Definição dos métodos da pesquisa



Fonte – Elaborado pelo autor

No que concerne à investigação dos dados, se fez uso da **Etnografia**, que é uma abordagem bastante utilizada na Antropologia, e que foi utilizada enquanto método principal para a coleta dos dados em campo.

A Etnografia tem seu princípio a partir de Malinowski, no ano de 1914, em suas expedições realizadas nas Ilhas Trobriand, quando se inseriu em meio a este povoado por um período prolongado, apreendendo sua língua, seus costumes, culinárias, modo de viver etc. As ilhas localizam-se na costa Oriental do país de Papua Nova Guiné, um arquipélago de aproximadamente 440km².

Para o autor, o trabalho etnográfico só terá validade científica quando a partir dessa inserção no núcleo de um grupo, o pesquisador procurar descrever os resultados de maneira clara e honesta, sendo este material considerado enquanto o

“resultado de experiências vividas”, resultando numa descrição e detalhamento de todo complexo cultural encontrado (MALINOWSKI, 1984, p. 25).

Figura 14– Malinowisk sentado entre os trobriandeses no ano de 1918



Fonte – <https://www.magnusmundi.com/ilhas-trobriand-as-ilhas-do-amor-do-oceano-pacifico/>

Segundo Malinowski (1984), existem alguns princípios metodológicos que devem ser considerados: em primeiro lugar, a **questão lógica da pesquisa**, onde o pesquisador deve ter consciência de seus objetivos científicos, além de ter um embasamento teórico sobre a prática da etnografia¹³. Em segundo lugar, ter assegurado **condições favoráveis para seu trabalho de campo**, ou seja, manter um contato próximo e imerso à cultura e contexto que se pretende abordar; e, em terceiro, **fazer uso de métodos necessários para sua coleta de dados, manipulação e registro**.

Isso possibilita que, com os dados levantados e sistematizados, torna-se possível a formulação de inferências gerais mediante esses resultados. Para organização dos dados, o etnógrafo pode fazer uso de diagramas, planos de estudos, mapas, quadros sinóticos, gráficos genealógicos ou outros instrumentos que

¹³ Para que o pesquisador desta dissertação tivesse mais propriedade ao utilizar o método etnográfico, este cursou a Disciplina de Etnografia, na categoria de Aluno Especial, no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, com o Professor e Antropólogo Dr. Vanderlan Francisco da Silva. Declaração encontra-se em anexo.

exemplifiquem de forma clara as estruturas estratificadas identificadas na pesquisa, tornando, desta forma, a compreensão do fenômeno mais acessível e confiável.

A prática da etnografia é, segundo Geertz (1989), uma descrição densa. Para o autor, essa abordagem visa “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (GEERTZ, 2008, p. 04). É uma forma de se aproximar de contextos e estruturas que se encontram sobrepostas, intercaladas, entranhadas e amarradas, a partir da técnica da imersão, competindo ao profissional apreender para depois descrever de maneira mais clara e sistemática aos seus informantes (GEERTZ, 1989).

Oliveira (2000) representa essa forma de atuação através das habilidades do **olhar**, **ouvir** e **escrever**, que considera recursos pertinentes para o estudo antropológico das culturas.

Para Magnani (2009, p. 136), a Etnografia compreende-se como “uma presença continuada em campo e uma atitude de atenção viva”, que constitui seu escopo de abordagem e de coleta de informações. Com isso:

[...] a etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista (MAGNANI, 2009, p. 135).

Assim, a partir da **prática etnográfica**, que é programada, pensada, vivida de maneira contínua, e da **experiência etnográfica**, que, por sua vez, diz respeito à relação imprevista e adquirida na vivência, o etnógrafo irá se deparar – até mesmo, encontrar nas eventualidades de campo –, com “*insights*” e “*sacadas*” que poderão ir de encontro ao seu próprio arcabouço de conhecimento, mas que revelam a totalidade do contexto pesquisado, dando abertura para novas interpretações.

Diante dessas questões, Berreman (1980, p. 125) expõe dois princípios que regem o trabalho de campo, a partir da perspectiva etnográfica: a “apresentação diante do grupo” e o modelo de atuação que procure “compreender e interpretar o modo de vida das pessoas”. Segundo o autor, costumava-se dar mais ênfase ao segundo tópico, rejeitando, em contrapartida, a importância que o primeiro tem na pesquisa etnográfica.

De acordo com o supracitado, “o controle das impressões constitui um aspecto de qualquer interação social” (BERREMAN, 1980, p. 174). O autor descreve que as impressões estabelecidas entre etnógrafo e sujeitos interferem na qualidade do material coletado, por isso é importante estar atento aos modos de abordagem e aproximação dessa realidade, buscando despir-se de seus conceitos, teorias predefinidas, pois o campo poderá revelar detalhes importantes, que poderão não ser absorvidos caso o pesquisador não se desvincule de suas interpretações anteriores.

É sempre importante buscar abordar assuntos diversos no início da pesquisa de campo, para a partir do fortalecimento da interação social e confiança entre os envolvidos ir adentrando nos assuntos sobre os quais se pretende abordar.

Por se tratar de um projeto etnográfico, optou-se para a coleta de dados fazer uso da **Observação Participante**, que complementa essas intensões.

Neste método o pesquisador se incorpora na comunidade ou grupo, confundindo-se com ele. Os desafios encontrados nesse tipo de observações são os de construir a confiança necessária para fazer parte da rotina diária dessas comunidades, participando de suas atividades, tornando-se um membro do grupo, para promover maior compreensão da complexidade daquele sistema (MARCONI, LAKATOS, 2002).

Para alguns teóricos, como Mattos (2011) e Santos (2018), a Etnografia pode confundir-se, tecnicamente, com a Observação Participante, ao ponto de uma nomear a outra.

Para Mattos (2011), “Etnografia também é conhecida como: observação participante”, e complementa com outras definições: “pesquisa interpretativa, pesquisa hermenêutica, dentre outras” (MATTOS, 2011, p. 51). É importante destacar que o ponto em comum entre esses autores, bem como com Marconi e Lakatos (2002), é que seguindo este tipo de abordagem de campo, o pesquisador imerge naquele grupo e situação, participando ativa e exaustivamente do cotidiano daquelas pessoas. Isso permite uma compreensão mais aprofundada e detalhada da realidade. Assim, como sugere Santos (2018), o pesquisador adota não mais uma postura de observador distante, mas, sim, de observador agente e ativo dentro daquele fenômeno.

Baseando-se nos conceitos descritos por Malinowski (1984, p. 20), bem como em Marconi e Lakatos (2003), no que se refere aos “métodos especiais de coleta” dos dados da pesquisa, neste trabalho optou-se pela aplicação de **entrevistas**

semiestruturadas com moradores locais, líderes comunitários ou outros informantes, indicados pela própria comunidade, que tenham conhecimento sobre a realidade dos artefatos locais. A escolha dos informantes, na Etnografia, pode ocorrer a partir do próprio contato com a realidade estudada, sendo livre a escolha de quem seria o entrevistado.

Para Marconi e Lakatos (2003), “a entrevista é um encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional”, orientada por procedimentos que guiam o pesquisador. Minayo (2007) considera que o uso da técnica da entrevista semiestruturada, por sua vez, possibilitará que o pesquisador tenha a liberdade de adaptar suas perguntas ao que for mais relevante no decorrer do processo de entrevista e, por outro lado, faz com que o entrevistado não se limite em dar respostas objetivas, podendo ser livre em sua linguagem.

Salienta-se que a aplicação das entrevistas foi realizada mediante aceite e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e do parecer positivo do Comitê de Ética. Nelas foram abordadas questões que dizem respeito à história da comunidade, processo identitários, criação e fabricação de artefatos, saberes imateriais, matérias primas, entre outros dados relevantes para o trabalho. Destaca-se que as mesmas foram gravadas para posteriores análises de seu conteúdo. O modelo encontra-se disponível em Apêndices (D).

Dos materiais utilizados, optou-se pelo diário de campo que, como citado pelo próprio Geertz (1989), é um instrumento de registro dos dados, para que o pesquisador possa transcrever os elementos, narrativas, episódios, eventos etc. encontrados no período de imersão na comunidade. Vale ressaltar que no diário de campo o pesquisador transcreveu os elementos narrados e percebidos que dizem respeito à cultura, aos saberes imateriais, aos artefatos, bem como outras informações que foram pertinentes ao objetivo da pesquisa.

Além desse material, foram realizados registros fotográficos do ambiente, das pessoas, dos processos, dos eventos e de situações que foram valiosas no momento da análise. Vale destacar que o uso da fotografia possibilitou um estabelecimento de vínculos com a comunidade de uma forma muito positiva, pois os próprios quilombolas pediam para serem fotografados, faziam questão de pegar seus artefatos e expor para serem registrados e, em alguns momentos, os jovens (por estarem bastante

conectados com o mundo virtual), tiveram a curiosidade de manusear a câmera fotográfica. Isso aproximou o pesquisador ainda mais de seu contexto de estudo.

Esta questão é defendida por Berreman (1980, p. 133), que descreve que “a fotografia em si mesma tornou-se um valioso meio de estabelecer relacionamento”, diante das suas dificuldades relacionais, desafios de comunicação e controle de suas impressões em pesquisa etnográfica realizada em Sirkanda.

Com isso, os registros fotográficos dos artefatos, técnicas, processos, entre outras informações foram relevantes para a pesquisa, tanto como meio de fortalecimento de vínculo com a comunidade, como também tais registros foram “fundamentais tanto pelo seu papel no resgate das características desses elementos no momento de sua descrição e análise, como pelo seu valor ilustrativo e documental” (RIUL, 2015, p. 76).

3.3 Etapa 3: Descrição da Comunidade

Nesta fase, o pesquisador se deslocou para o campo de estudo respaldado dos métodos, técnicas e materiais anteriormente definidos.

Ao fazer uso da Etnografia em consonância com a Observação Participante, o pesquisador decidiu conviver por dias seguidos dentro da comunidade, acompanhando a rotina, as atividades rurais, momentos festivos, datas comemorativas, reuniões de famílias, convivendo e participando do dia-a-dia dos moradores da comunidade quilombola do Grilo.

Essa imersão na comunidade aconteceu durante dias consecutivos (de 3 a 4 dias) nos meses de maio até novembro, momento posterior à qualificação do mestrado e anterior à entrega final do relatório. No início, seu alojamento aconteceu na Associação Comunitária e, com o passar do tempo – o que também reflete a confiança e o estabelecimento de vínculos –, passou a ser na própria residência de um dos representantes comunitários.

A descrição textual da comunidade se baseou no Protocolo de Pesquisa (Apêndice D), desenvolvido pelo próprio pesquisador, como forma de auxiliar na descrição dos dados. Quando necessário, o uso de representações gráficas, registros de imagens, detalhamentos visuais de processos etc. foi utilizado para melhor compreensão dos dados.

3.4 Etapa 4: Análise dos Dados

Compreendendo a cultura enquanto um universo simbólico compartilhado em uma esfera social (GEERTZ, 1989), a análise dos dados na pesquisa etnográfica assume o perfil de uma **Descrição Interpretativa**.

Essa tarefa se baseia, primeiramente, no esforço constante pelo detalhamento dos eventos e comportamentos sociais (olhares, gestos, relações, ações, construções etc.), manifestos no ambiente natural de sua ocorrência, onde o etnógrafo realiza uma descrição honesta daquele contexto investigado (SILVA, et al, 2010).

De acordo com Geertz (1989), considerando que o homem é um animal submerso em um emaranhado de significados que foi constituído por sua própria vontade, a análise da cultura é, por sua vez, a procura pelos significados que o compõem, na qual o pesquisador apreende esses elementos para, posteriormente, apresentar os resultados. Para isso,

Deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento — mais precisamente, da ação social — que as formas culturais encontram articulação. Elas encontram, também, certamente, **em várias espécies de artefatos** e vários estados de consciência (GEERTZ, 1989, 12, grifo nosso).

Isso implica pensar que, na Etnografia, é necessário que sejam observados os padrões comportamentais, construções, ações sociais, criações etc., que são desenvolvidos diariamente pelos sujeitos, quais os sentidos atribuídos, relações estabelecidas, manifestações, entre outros, que compõem o todo daquele ambiente. E a partir do objetivo delimitado para pesquisa de campo, “documentar, monitorar, encontrar o significado da ação”, principalmente direcionando-se à criação e fabricação de artefatos vernaculares daquele ambiente (MATTOS, 2011, p. 51).

Segundo Silva et al (2010), essa descrição textual não se baseia nos métodos positivistas, que sustentam a ideia da neutralidade do pesquisador diante os fatos, no entanto, é importante que os dados descritos e analisados sejam representações fieis das percepções e significados atribuídos pelos sujeitos da pesquisa, mas que, por ser um texto escrito em segunda, terceira pessoa, não desconsidera a participação e subjetividade do pesquisador que analisa e registra os dados em campo.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

4.1 A comunidade quilombola do Grilo e os seus artefatos

Para registrar e organizar os dados e sistematizar o pensamento de forma clara, concisa e complementar, a descrição textual desta dissertação se baseia no Protocolo de Pesquisa, que serviu como um importante instrumental neste processo. Abaixo, segue a descrição do trabalho etnográfico:

4.1.1 Dados Gerais

a) Aspectos Geográficos e Demográficos

Localizada no território do município de Riachão do Bacamarte¹⁴ - PB, na mesorregião do Agreste Paraibano e na microrregião da Itabaiana, a Comunidade Quilombola do Grilo sustenta alguns aspectos históricos e culturais, seja no modo de convivência, práticas cotidianas, manifestações artísticas e produção de artefatos.

Figura 15 – Mapa da Paraíba e divisões geográficas



Fonte: Elaborado pelo autor.

A região está inserida na demarcação geográfica do semiárido brasileiro. Esta classificação tem como critérios determinantes o índice pluviométrico, o risco de secas

¹⁴ “Coordenadas geográficas: Latitude: 7° 15' 34" Sul, Longitude: 35° 40' 1" Oeste” (disponível em: <https://www.cidade-brasil.com.br/municipio-riachao-do-bacamarte.html>. Acessado dia 20 de agosto de 2019).

e aridez. Embora com estas condicionantes, percebe-se que a comunidade encontrou nesta região condições favoráveis para a lavoura e criação de animais que se adaptem a estas variantes.

Figura 16 – Localização geográfica da comunidade do Grilo



Fonte – Google Maps

Localiza-se há 97 km de distância da capital do estado, João Pessoa, possuindo 147 hectares de terras reconhecidas pelo INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) e Fundação Cultural Palmares, cuja certidão foi emitida no dia 12 de maio de 2006. Este quilombo possui cerca de 80 famílias, totalizando aproximadamente 280 a 300 habitantes¹⁵. O melhor acesso acontece pela PB-095, que fica nas proximidades da entrada do município de Ingá.

b) História da Comunidade

Há aproximadamente 100 anos a Comunidade Quilombola do Grilo iniciava seu processo de desenvolvimento. Manoel Graciliano dos Santos e Jovelina Maria da Conceição foram os primeiros negros e quilombolas que se instalaram no território.

De acordo com relatos, o casal acompanhado de seus dois filhos, João Graciliano dos Santos e Josefa Graciliano dos Santos, na faixa etária aproximada de

¹⁵ Esses dados são aproximados, pois no período da pesquisa de campo o cadastro das famílias ainda iria ser atualizado. Estas informações foram cedidas pelo representante comunitário.

12 e 13 anos, vieram fugidos de um engenho distante no qual estavam submetidos, possivelmente, à uma “situação análoga à escravidão”, tendo em vista que a Lei Áurea já havia sido estabelecida no ano de 1888.

Ao chegarem ao território, fixaram-se em uma loca que, atualmente, é chamada de Loca de Maria Patrício¹⁶, se alimentavam do que encontravam na natureza, saciavam a sede com as águas que escorriam por entre as grandes rochas e iam adaptando-se às condições encontradas dia após dia. Quando encontrados por capatazes dos antigos donos do território, passaram a trabalhar mais dignamente, sendo possível ir adquirindo condições favoráveis para subsistência. Estes foram os pioneiros desta história, de onde suas heranças culturais podem ser evidenciadas nos dias atuais, a partir da sustentabilidade do *ethos* quilombola.

Figura 17 – Pesquisador e representante comunitário na Loca de Maria Patrício.



Fonte – Acervo do autor.

O início do processo de reconhecimento das terras se deu a partir do Relatório Técnico de Identificação e Delimitação (RTID), desenvolvido por equipe de Doutores Antropologia da Unidade Acadêmica de Sociologia e Antropologia do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e foi publicado no Diário Oficial da União no dia 25 de março de 2011. Já a certidão da Fundação

¹⁶ Maria Patrício era a esposa de Antônio da Silva que são os primeiros proprietários das terras atualmente ocupadas.

Cultural Palmares – que reconhece, de fato, a comunidade – foi emitida no dia 12 de maio de 2006 e publicada, também, no mesmo Diário.

A origem do nome faz referência ao “Poço do Grilo” – um dos principais pontos de abastecimento de água pela população no passado –, que era rodeado de insetos (grilos) que cantarolavam e registraram-se como uma marca para nomeação da comunidade. Atualmente, o local não exerce esta mesma importância comunitária, mas tornou-se um símbolo cultural e histórico. De acordo com relatos, ao redor do Poço existiam casas construídas de forma rudimentar conhecida como taipa ou pau a pique, que é uma técnica que faz uso de madeiras e preenchidas com barro. Hoje em dia, não se encontram moradias construídas desta forma, mas uma boa parte delas faz uso de tijolos maciços que também é um artefato antigo utilizado para a construção.

Figura 18 – Moradores da comunidade quilombola do Grilo



Fonte – Acervo do autor

Estes tijolos são elaborados a partir da retirada do barro que possua melhor elasticidade. Posteriormente, este material é colocado em grades de madeira para tomarem forma e, ao serem desmontados, são empilhados de modo que seja possível colocar lenha por baixo. E, por fim, são cozidos até chegarem na tonalidade e estrutura adequada para construção. É uma técnica que possui forte relação com o território,

seja pelos saberes transmitidos, pelo uso de matéria prima, modos de fazer e envolvimento comunitário e familiar tão característico deste quilombo.

A maioria das pessoas possui vínculo com o grupo desde seu nascimento, porém outras foram sendo agregadas pelo casamento. “Ser quilombola” possui duas conotações: por um lado, existem as pessoas que nasceram no seio deste grupo e possuem uma íntima relação com o território; por outro lado, há aquelas que assumem o papel de “quilombola” a partir da aceitação comunitária através dos laços matrimoniais. Nas duas situações, havendo a concordância por todas as partes, estes moradores passam a ser possuidores dos mesmos direitos constitucionais que competem a todos. Assim, a organização social apresenta este dinamismo e fluxo constante.

c) Convivência e organização social

Por possuírem, em muitos casos, um grau de parentesco aproximado (pois é muito comum o casamento entre primos), o convívio social obtém uma atmosfera constantemente positiva. O fluxo de pessoas que entram e saem das casas é realizado de forma irrestrita, sendo um hábito comum se alimentar na casa de vizinhos de modo familiarizado. Assim, esse dinamismo de acesso a uma área que socialmente é considerada “privada” (neste caso, as residências) assume um papel de descontração e de fortalecimento de vínculos comunitários. Vale salientar que pessoas que vêm de fora desse núcleo familiar são tão bem aceitas, de forma que se tornou “ofensivo” o pesquisador oferecer ajuda na alimentação ou na retirada dos pratos da mesa.

As atividades matutinas iniciam-se por volta das 5 horas. Com isso, grupos de pessoas já vão se formando no ambiente do quilombo. O trabalho na lavoura, a limpeza dos terreiros, os animais de carga que vão sendo colocados em locais apropriados para alimentação do pasto, a carga de água dos poços feita por alguns moradores, o corte de capim e a construção do calçamento que está sendo implantado na comunidade, são algumas das ações desenvolvidas pelos moradores, seja de forma individual ou grupal.

Figura 19 – Limpeza dos terreiros, carga de água dos poços e cuidado dos animais



Fonte - Acervo do autor

A organização social acontece a partir da interrelação de algumas instâncias. A nível federal, eles recebem o apoio do Governo a partir de projetos que vão sendo distribuídos nas comunidades. Exemplo disso foram as implantações das cisternas, que mudaram a realidade de transporte de água que, anteriormente, era feito dos açudes como única alternativa de abastecimento; e as cestas básicas que “eram”¹⁷ distribuídas para os moradores. Ainda recebem suporte da Fundação Cultural Palmares – que é uma instituição vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pelo processo de certificação das comunidades –, e INCRA. Este último se faz presente, principalmente, pela distribuição e regularização das terras que são regidas pelo Art. 68 dos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias. A FUNASA (Fundação Nacional de Saúde) também é um órgão que se fez presente dentro deste quilombo. Está voltada para ações de saneamento rural, inclusive com atendimento às

¹⁷ De acordo com relatos, as cestas básicas não foram mais distribuídas nesta comunidade após a posse do novo presidente da república, Jair Messias Bolsonaro, no ano de 2019. Para que sejam supridas estas necessidades, a comunidade quilombola de Pedra D’água, município de Ingá, fornece algumas destas cestas que ainda vêm recebendo.

comunidades quilombolas no território brasileiro que estejam certificadas pela Fundação Cultural Palmares.

Ao nível Estadual pode-se destacar a AACADE, que é um órgão que mantém uma constante participação e presença junto às comunidades no estado da Paraíba, seja através de orientações nos procedimentos burocráticos, bem como pela aplicação de projetos e de atividades variadas voltadas para o fortalecimento da cultura afrodescendente e quilombola. É tida pelos moradores como uma importante ONG de apoio. Além deste, foi constatado que o Projeto Cooperar também dá suporte necessário a partir de alguns benefícios que são concedidos. O objetivo principal deste Projeto é a

execução de políticas e projetos de desenvolvimento rural sustentável, focados na redução dos níveis de pobreza rural atuando em toda Paraíba, objetivando melhorar o acesso a água, reduzir a vulnerabilidade agroclimática e aumentar o acesso aos mercados da população pobre da Paraíba. (Disponível em <https://paraiba.pb.gov.br/especiais/projeto-cooperar>. Acessado dia 29 de agosto de 2019).

Em relação à questão municipal, estes possuem o apoio da Prefeitura de Riachão do Bacamarte, que disponibiliza serviços de saúde, educação, transporte etc., quando necessário.

E ao nível comunitário, existe uma organização que é reconhecida por todos os moradores e constituída de forma burocrática. Bienalmente, há votação para que sejam eleitas as lideranças comunitárias, evento que acontece na Associação da Comunidade Negra Nossa Senhora Aparecida do Sítio Grilo¹⁸ que foi construída com tijolos maciços pelos próprios moradores.

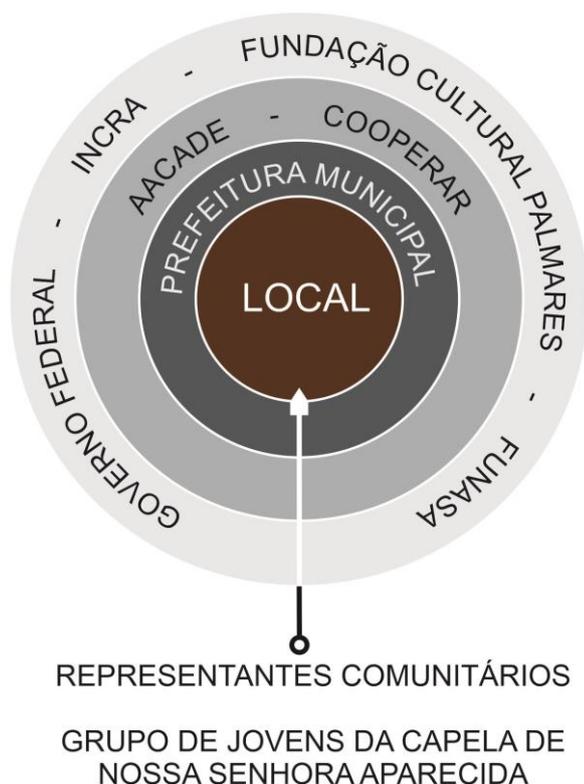
Estes representantes possuem o papel de guiar as reuniões ordinárias que, geralmente, acontecem no último sábado do mês ou as que acontecem esporadicamente, diante da necessidade. Além disso, têm como objetivo serem a representação da comunidade nos procedimentos burocráticos, encontros regionais e nacionais, e de prestação de contas dos recursos e projetos que, por ventura, são concedidos aos moradores.

Uma característica bastante peculiar ao perfil destes representantes, identificada na pesquisa de campo, é que eles também são considerados pelos moradores como as principais referências sobre o conhecimento da história da

¹⁸ Nome de registro em cartório.

comunidade. Os jovens quando questionados, em sua maioria, disponibilizavam vagas informações sobre as questões históricas e culturais, depositando nos mais velhos (e, principalmente, nestes representantes) esta responsabilidade. Existe uma lacuna na transmissão destes saberes que, de acordo com relatos de pessoas mais antigas, é reflexo de um desinteresse evidenciado pela classe mais jovem de absorver e perpetuar esse conteúdo.

Figura 20 – Organização social da comunidade quilombola do Grilo



Fonte – Elaborado pelo autor.

Há também uma organização social que é constituída por jovens, que é o Grupo Nossa Senhora Aparecida, formado por 20 pessoas, em média. É um núcleo vinculado à Capela de Nossa Senhora Aparecida, que promove encontros mensais e debate assuntos bíblicos referentes à religião católica. Eles também fazem parte da organização de eventos, como por exemplo, o São João, o Dia das Crianças/Dia Nossa Senhora Aparecida e o Dia da Consciência Negra.

A organização nestes diferentes níveis aconteceu, principalmente, após o processo de autorreconhecimento das comunidades, pois, a partir de então, estes

órgãos passaram a preservar e promover ações que visam a sustentabilidade e garantia de direitos para estes grupos em todo território nacional, sendo necessário o estabelecimento de corresponsáveis por esta atenção e cuidado nos diferentes níveis de participação.

d) Educação

A Escola Manoel Cândido Tenório, localizada no próprio quilombo, dispõe de atividades educativas para crianças, adolescentes, adultos e idosos. No período matutino, existem três turmas: uma delas com o quantitativo de 10 alunos do 3º ao 5º ano; a outra com 7 alunos do 1º e 2º ano; e outra com 4 alunos do Jardim I e II. Também existe o EJA (Educação para Jovens e Adultos) que acontece no horário noturno, com 20 alunos que estudam da 1ª a 4ª série, inclusive com idosos frequentando regularmente.

Vale salientar que há crianças de jovens que estudam nas escolas localizadas na cidade de Riachão do Bacamarte.

Figura 21 – Exposição de louças de barro na entrada da Escola Manoel Cândido Tenório





Fonte – Acervo do autor.

De acordo com o corpo docente, a escola busca agregar, além dos conteúdos pedagógicos estabelecidos pelos parâmetros de ensino, alguns temas transversais, como Identidade Racial e sobre a cultura da própria comunidade quilombola em que está inserida. Ao chegar à instituição, por exemplo, pode-se constatar que há cartazes e artefatos que comprovam essas abordagens temáticas e valorização local.

Figura 22 – Crianças na Escola Manoel Cândido Tenório



Fonte – Acervo do autor

No próprio diálogo estabelecido, as professoras relatam que costumam adquirir artefatos que são produzidos por uma das loiceiras locais. Este fator, por sua vez, contribui para a valorização cultural desta prática e produtos, bem como estabelece uma importante aproximação entre professores e comunidade.

e) Religiosidade

Atualmente, a prática religiosa se divide entre os católicos e evangélicos protestantes. Historicamente, as religiões de matizes africanas como o candomblé e umbanda eram manifestações usualmente praticadas por afrodescendentes, resultado de uma herança cultural trazida pelos negros que foram escravizados no Brasil.

Neste último caso, por exemplo, existia uma forte vivência dos cultos de matizes afrodescendentes nos quilombos, mas a partir de ideologias cristãs, essas manifestações foram perdendo espaço em algumas dessas comunidades, chegando a não existirem mais adeptos, como é o caso da comunidade quilombola do Grilo.

Por um lado, pode-se observar que isto contribui para uma mudança de referencial identitário-religioso que vai sendo transferido para novas práticas religiosas e que traduzem uma nova dinâmica social respaldada em outros ideais e crenças; e, por outro, identifica-se que os próprios artefatos que faziam parte desses rituais de umbanda e candomblé (por exemplo, conga; ilú, atabaques ou tambores; afoxé; adjá; agogô; caxixi; ganzás etc.), também deixam de existir nestes locais em específico. Torna-se uma questão paradoxal, pois é dado espaço para novos modos de ser religiosa e socialmente, o que impacta na reorganização enquanto grupo, mas que não deixam de impactar na continuidade dos artefatos que destes rituais faziam parte.

Figura 23 – Parte externa da Capela de Nossa Senhora Aparecida



Fonte – Acervo do autor

Figura 24 – Parte interna da Capela de Nossa Senhora Aparecida e localização da renda labirinto na decoração.



Fonte – Acervo do autor

A Capela de Nossa Senhora Aparecida é uma construção arquitetônica dentro da comunidade onde acontecem algumas dessas atividades religiosas. Embora haja essa dicotomia, presenciou-se uma convivência social positiva, não sendo percebida

nos momentos de pesquisa de campo nenhuma divergência que fosse capaz de ser entendida como uma manifestação de intolerância pela crença particular.

Ressalta-se que o ofício das rezadeiras e benzedeiras, que é uma herança cultural apreendida, principalmente, a partir dos vínculos familiares, ainda é praticado por duas moradoras.

f) Geração de renda e atividades rurais

A agricultura é um dos principais meios de subsistência familiar e contribui também para geração de renda, em alguns casos. No passado, a prática do foreiro, que se configura como o aluguel das terras para cultivo e colheita, impactou diretamente na vida destas pessoas, além de ser sinônimo de aprisionamento. Porém, após os direitos conquistados historicamente, a liberdade de cuidar, plantar e colher das próprias terras carrega em si o signo de emancipação e abundância.

Figura 25 – Trabalho na agricultura



Fonte – Acervo do autor

Nos dias atuais, a plantação de mandioca¹⁹, feijões variados (feijão de corda, fava, macassar), milho e hortaliças (couve, coentro, alface, rabanete, quiabo etc.) se distribui por terrenos de cada família, que se responsabilizam pelo cultivo e comercialização. A criação de animais como cavalos, jumentos, mulas, porcos, galinhas e caprinos, além de se configurar como uma atividade no âmbito rural, contribui para geração de renda a partir da venda, em alguns casos. Alguns desses animais são úteis, também, para o transporte de pessoas, de água dos açudes e de alimentos da lavoura para as casas.

Figura 26 – Caçamba fixada no pau de cangaia, sob o jumento.



Fonte – Acervo do autor

¹⁹ Existe uma história que circunda o universo simbólico da mandioca, que foi relatada por um dos moradores. Antigamente, havia uma garota que se chamava Mani que veio a falecer em determinada região. No local onde foi sepultada, nasceu uma planta da qual as pessoas não tinham conhecimento de sua origem. Em homenagem àquela garota, começaram a chamar a planta de “maniva” que é, justamente, o nome dado às ramas da mandioca utilizadas na plantação. Ao ralarem e cozinharem pela primeira vez fizeram o beiju, momento em que foram descobrindo que aquele tubérculo podia se tornar em algo comestível. Assim, pouco a pouco, foram aumentando a plantação, chegando a se tornar um alimento tão importante nos dias atuais, inclusive, neste quilombo.

Figura 27 – Cambitos fixados no pau de cangaia, sob o jumento.



Fonte – Acervo do autor

Outro fator de valor financeiro é a comercialização de madeiras de algumas árvores específicas (louro, pau d'arco, frei-jorge, memeleiro²⁰) que podem ser utilizadas para cabos de enxadas, chibancas, ferro de cova, foice etc. A fabricação de alguns artefatos, como as louças de barro e renda labirinto, também contribuem para o financeiro dos moradores que ainda os confeccionam. A venda de todos estes produtos acontece interna ou externamente à comunidade.

Figura 28 – Fabricação de louças de barro



Fonte – Acervo do autor

²⁰ Nome dado pelos moradores.

Vale salientar que a maioria das famílias é beneficiária do Programa Bolsa Família do Governo Federal (PBF); que existem idosos que são aposentados pelo Instituto Nacional de Seguro Social (INSS) como segurados especiais (trabalhadores rurais); e que alguns jovens, especialmente, vão trabalhar em cidades maiores, como João Pessoa e Rio de Janeiro, como uma forma de aquisição de renda. Embora haja esse afastamento da comunidade, eles não perdem o vínculo com suas terras e com a identidade quilombola.

g) Datas Festivas: Calendário Anual de Atividades

Os aniversários são considerados eventos que podem unir a família ou mesmo a comunidade. No entanto, os eventos para os quais o quilombo mais se mobiliza para organização são:

- São João

O São João na comunidade do Grilo no ano de 2019 aconteceu no dia 22 de junho. Com bandeiras, movimentação, ansiedade dos moradores, comidas típicas, religiosidade e ciranda, o evento reuniu uma parcela considerável de moradores locais e visitantes vindos de regiões próximas.

A missa na capela de Nossa de Senhora da Conceição inicia o festejo, celebração que é guiada por um jovem membro da comunidade. O fim deste ritual sinaliza o início da segunda etapa da festa que é tão esperada pela maioria. Pouco a pouco, pessoas vão se aglomerando no terreiro, algumas delas com lanterna na mão, já que os caminhos à noite não possuem iluminação suficiente para transitarem.

Figura 29 – Roda de Ciranda na Festa de São João



Fonte – Acervo do autor.

A ciranda foi a primeira apresentação após o ato religioso. Sua formação é constituída por pessoas de todas as idades, dando a esta cultura imaterial a sustentabilidade suscitada pela transmissão familiar e comunitária. Os ritos são entoados pelo mestre e companheiros tocadores, onde as pessoas os circulam seguindo o ritmo da melodia. Após este momento, um cantor local deu continuidade ao festejo com músicas de forró e ritmos regionais.

- Dia de Nossa Senhora Aparecida e Dia das Crianças

O dia de Nossa Senhora Aparecida (12 de outubro) é uma celebração realizada pelos adeptos do catolicismo. É um festejo que tem duração de uma semana, que reúne uma grande quantidade de fieis da comunidade quilombola do Grilo, bem como de localidades próximas, que participam das missas celebradas na Capela.

As celebrações são ministradas por representantes da comunidade que possuem esta oratória para pregação dos ensinamentos bíblicos e também da participação de membros do CEBs (Comunidade Eclesial de Base).

Figura 30 – Brincadeiras com as crianças, com o Grupo Vagalumes de Campina Grande/PB.



Fonte – Acervo do autor.

No último dia de festejo, foi comemorado o Dia das Crianças, um encontro que conta com a colaboração de grupos vindos da cidade de Campina Grande, como o Projeto Social Vagalumes e o Grupo Percussivo Maracagrande. O primeiro grupo ficou responsável por realizar pinturas faciais nas crianças e promover um momento de descontração com brincadeiras, músicas e distribuição de brinquedos. E o segundo teve como o objetivo evocar o ritmo ancestral do Maracatu, dança de origem afro-brasileira que teve seu surgimento no estado de Pernambuco, e consiste na mistura de elementos da cultura indígena, africana e portuguesa.

Figura 31 – Apresentação do Grupo Percussivo Maracagrande, de Campina Grande/PB.



Fonte – Acervo do autor.

Nesta comemoração festiva, só foi possível identificar o uso de um de seus artefatos vernaculares: a renda labirinto. Existia uma única peça que estava posta no interior da Capela, sendo utilizada para decoração, produzida por uma rendeira da comunidade.

- Dia da Consciência Negra

O Dia Nacional da Consciência Negra é marcado como uma data de grande importância para as comunidades quilombolas. É um dia de afirmação da identidade étnica individual e grupal, simbolizando as conquistas de espaço na sociedade e de direitos, reflexo de uma luta vivenciada historicamente por estes povos.

Figura 32 – Apresentações artísticas no 1º Festival de Cultural Quilombola da Paraíba



Fonte – Acervo do autor.

Na Paraíba, o 1º Festival de Cultura Quilombola, o maior encontro registrado este ano voltado para comemoração deste dia, aconteceu na Comunidade Quilombola de Caiana dos Crioulos. Esta comunidade está fixada em seu território desde o século XVIII, na zona rural do município de Alagoa Grande. Este evento recebeu o apoio da Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Paraíba e da AACADE.

Na ocasião, 11 comunidades se fizeram presentes, são elas: Caiana dos Crioulos, Grilo, Matias, Pedra D'água, Ipiranga, Gurugi, Mituaçu, Bonfim, Mundo Novo, Cruz da Menina e Paratibe. Vale destacar que a comunidade do Matão não pôde comparecer, por motivos de força maior.

O evento se constituiu por diversas apresentações artísticas, dentre elas encenações teatrais, abordando os obstáculos enfrentados pelas comunidades negras na sociedade; o coco de roda; a ciranda; a dança afro; e a capoeira, que são danças que representam uma ligação profunda com a ancestralidade quilombola. Ainda tiveram expostos stands com artesanatos e comidas típicas (feijoada, fava com coco, cocada, beiju, doce de caju, cachaças temperadas, pé-de-moleque etc.), que foram comercializados pelos próprios membros das comunidades.

Figura 33 – Comidas típicas: beiju, cocada, fava com coco e doce de caju.



Fonte – Acervo do autor.

Alguns dos artesanatos desenvolvidos foram frutos de ações de órgãos municipais como o CRAS (Centro de Referência de Assistência Social), com o objetivo de capacitar, desenvolver habilidades e promover o protagonismo destas pessoas. Estas produções são voltadas para o fortalecimento da identidade negra, com produtos baseados em elementos que condizem com esta perspectiva étnica.

Foi possível identificar alguns artefatos vernaculares sendo comercializados, como os balaios de cipó e o caçuá, que ainda são produzidos na comunidade de Caiana dos Crioulos.

Figura 34 – Artefatos produzidos: temperos quilombolas, bonecas negras de material reciclado (revistas), balaio de cipó e caçuá.



Fonte – Acervo do autor.

No entanto, vale salientar que o caçuá, por exemplo, foi produzido em uma escala bem menor que o habitual, como forma de potencializar sua venda, a partir de uma perspectiva de mercado voltada para o turismo. Há uma reconfiguração na dimensão do artefato para que este possa resistir e atender às demandas comerciais.

Além das questões abordadas anteriormente, foi possível identificar que a sustentabilidade cultural e histórica é fortalecida pela participação de todas as gerações (crianças, adolescentes, adultos e idosos), que buscam participar ativamente de toda programação do evento. A presença da figura feminina nas apresentações foi um elemento bastante evidenciado.

4.1.2 Identificação dos artefatos

A partir da pesquisa de cunho etnográfico, foi possível estabelecer um vínculo positivo com a comunidade que contribuiu no acesso às questões sócio-históricoculturais do quilombo e perceber como os artefatos vernaculares se simbolizam

nestas dinâmicas, seja nos aspectos físicos, produtivos, relacionais, de uso ou enquanto registros de recordação.

Foi utilizado em todo texto as terminologias dos próprios moradores para manter-se ético à linguagem local. Sendo assim, os artefatos identificados foram:

Quadro 3 – Lista dos artefatos identificados

ARTEFATO	DESCRIÇÃO
<p data-bbox="373 640 625 667">RENDA LABIRINTO</p> 	<p data-bbox="783 678 1358 1126">Geralmente produzida por mulheres, a renda labirinto é um artefato que vem se perpetuando com menos forças na comunidade do Grilo. Com o uso de tecidos finos como o linho ou a cambraia lisa, e de representações de desenhos florais, o processo de fabricação da renda constitui-se nas seguintes etapas: riscar, desfiar, encher, torcer, perfilar e lavar. Seu uso geralmente é decorativo no interior das casas ou da capela, como também é comercializado diretamente aos compradores ou em feiras regionais, principalmente a partir da Associação de Serra Rajada, que é um sítio vizinho.</p>
<p data-bbox="421 1312 577 1339">VASSOURA</p> 	<p data-bbox="783 1384 1358 1939">As vassouras são artefatos utilizados diariamente, seja para a limpeza das casas ou dos terreiros do quilombo. Vale destacar que esta atividade não é apenas realizada por mulheres, pois é possível encontrar homens realizando a limpeza dos terreiros, por exemplo. A confecção é feita de duas formas: com o uso da planta relógio retirada do próprio local, que são postas para murcharem ao sol antes de sua montagem no cabo de madeira. E há também vassouras que são produzidas com a palha do coco catolé. As palhas são retiradas, cortadas em tiras com o uso de uma faca, postas para secagem ao sol e, posteriormente, são modeladas no formato final e amarradas com cordas.</p>

PAU DE CANGAIA



O pau de cangaia é um artefato confeccionado pelos moradores do quilombo. Constitui-se, além da estrutura interna que também se chama pau de cangaia, de esteira de junco, rabichola de couro e de uma sub capa de lona. É fixado sob animais de carga para facilitar o transporte de materiais e objetos. Os principais artefatos fixados nele são a caçamba ou o cambito.

CAÇAMBA



O uso da caçamba é realizado para o transporte de água dos açudes; de barro para produção de tijolos; de alimentos da agricultura; entre outras atividades de carga. São produzidas pelos próprios moradores com madeira de pinho compradas em cidades vizinhas e são comumente encontradas pelos terreiros e calçadas, sendo utilizadas, em determinados momentos, como assentos em rodas de diálogos. Com o uso das cordas é fixada no pau de cangaia.

CAMBITO



O cambito é fabricado com madeira de pau d'arco, aroeira, jurema branca ou angico, por possuir resistência necessária quanto aos cupins, como para suportar peso do material carregado. É utilizada no transporte de capim para alimentação de animais; ou de madeira para atividades cotidianas, como, por exemplo, nos fogões à lenha das residências. Para seu uso, o artefato é fixado nas laterais do pau de cangaia sob o animal de carga.

FUSIO



O fusio das casas de farinha era um artefato confeccionado artesanalmente por quilombolas no passado com uso de madeira²¹, mas que ainda mantém forte ligação com lembranças e sentimentos. A fabricação da farinha de mandioca feita nestes locais eram eventos comunitários que reuniam moradores locais e de territórios vizinhos. Era uma atividade que durava dias, onde aconteciam rodas de ciranda e coco de roda, citação de poesias e que, inclusive, foi responsável por alguns enlances amorosos. Atualmente, o artefato não é mais fabricado e não há nenhuma dessas casas em funcionamento no território da comunidade do Grilo, porém existe o desejo de alguns para que seja retomada.

LOUÇAS DE BARRO



As louças de barro ainda são fabricadas e utilizadas em grande escala dentro e fora da comunidade. Visitantes, pesquisadores, professores e quilombolas de grupos vizinhos – como da comunidade de Pedra D'água em Ingá –, adquirem este artefato como souvenir, artigos decorativos ou para uso diário. Foi identificado que apenas duas moradoras possuem este tipo de habilidade hoje em dia. Em todas as casas visitadas, foi possível identificar a utilização deste produto. O barro é retirado no território pertencente à comunidade e a técnica de modelagem é um saber que vem sendo transmitido de geração para geração, dentro do núcleo familiar.

²¹ No momento da pesquisa de campo, os moradores não sabiam informar qual o tipo de madeira utilizada.

PILÃO

Historicamente, o pilão possui forte ligação com a formação e dinâmica socioeconômica dos quilombos. Na comunidade do Grilo, foi identificado o uso do pilão para a produção de condimentos como o colorau (especiaria de cor avermelhada feito com sementes de urucum e fubá) ou farinha de milho. A madeira utilizada, geralmente, é pau d'arco do amarelo ou do roxo. Seu uso é diferenciado: o artefato é colocado no chão, na posição horizontal, senta-se numa extremidade e na outra (no furo) é onde há a execução de bater e moer os alimentos.

TIJOLOS MACIÇOS

O uso de tijolos maciços é uma técnica que substitui a construção de casas de taipa ou pau a pique, que eram comumente utilizadas na arquitetura originária da comunidade. A associação comunitária, a capela e várias casas foram feitas com o uso deste artefato.

ENXADA, FERRO DE COVA, FOICE, CHIBANCA E MACHADO

Estes artefatos são utilizados nas atividades rurais, como o cultivo da mandioca, feijão, hortaliças ou de outros alimentos. Os suportes de metal são comprados na cidade de Riachão do Bacamarte, em Ingá ou outros locais, mas as madeiras utilizadas para fazer os cabos são adquiridas na própria natureza. De acordo com os saberes compartilhados, os materiais devem ser selecionados adequadamente para o uso, para que suportem a força da atividade. Para a enxada (1), usa-se madeira de frei-jorge ou louro; para o ferro de cova (2) o memeleiro ou pau d'arco; e para a foice (3), chibanca (4) e machado (5) utiliza-se a madeira de pau d'arco.



Fonte – Elaborado pelo autor.

Ainda foi possível identificar artefatos que, atualmente, não são mais fabricados por nenhum morador, mas que tiveram sua devida importância nas atividades para as quais estava destinado, além de serem um símbolo para a história e cultura. Neste trabalho, são chamados de **Artefatos Recordáveis**, pois mesmo não existindo fisicamente, são guardadas suas recordações, lembranças e experiências de uso, produção e contexto. Dentre eles podemos citar: o **jereré**, um artefato confeccionado em formato cônico utilizado para atividades de pesca; a **vara de pesca**, um artefato típico utilizado também para a pescaria; o **caçuaá**, onde seu uso estava destinado, principalmente, para a carga da mandioca da lavoura para as casas de farinha ou para transporte de outros tipos de alimentos para as casas. Atualmente, quando necessário, este último artefato é comprado na cidade de Campina Grande ou cidades vizinhas.

Diante dos dados, percebe-se que os artefatos possuem um dinamismo intrínseco que os possibilitam circular por diferentes classificações para além daquelas pelos quais estão destinadas no dia-a-dia. Para essas classes de uso, podem ser definidas: doméstico, religioso, atividades rurais, geração de renda, transporte de materiais, organização do quilombo e artefatos recordáveis. Assim, podemos classificá-los:

Tabela 1 – Classificação dos artefatos a partir do seu uso

	DOMÉSTICOS	RELIGIOSO	ATIVIDADES RURAIS	GERAÇÃO DE RENDA	TRANSPORTE DE MATERIAIS	ORGANIZAÇÃO DO QUILOMBO	ARTEFATOS RECORDÁVEIS
RENDA LABIRINTO →	●	●		●			
VASSOURAS →	●			●		●	
PAU DE CANGAIA →			●		●		
CAÇAMBA →			●		●		
CAMBITO →			●		●		
FUSIO →	●			●			
LOUÇAS DE BARRO →	●			●			
PILÃO →	●						
TIJOLOS MACIÇOS →						●	
ENXADA, FERRO DE COVA, FOICE, CHIBANCA MACHADO →			●	●			
PENEIRA →	●						
JERERÉ →							●
VARA DE PESCAR →							●
CAÇUÁ →							●

Fonte – Elaborado pelo autor

Tomando como base os dados descritos acima, estes artefatos podem ser sintetizados nos seguintes dados quantitativos de uso:

Tabela 2 – Dados quantitativos de uso.



Fonte – Elaborado pelo autor.

Vale salientar que um único artefato circula por diferentes usos, dependendo do contexto em que está inserido. Há uma “função” para o qual está predestinado, no entanto, esta pode variar a partir das atribuições de seus usuários.

h) Classificação: Escolha do(s) Artefato(s) para Análise

Percebe-se que há uma quantidade significativa de artefatos que são produzidas neste quilombo e que as fontes de pesquisas previamente consultadas não abordam em sua amplitude essas produções. Todos os artefatos possuem sua devida importância cotidiana, cultural e histórica, seja pelo significado atribuído socialmente, seja por seus usos diversos, contribuições financeiras e/ou psicológicas. No entanto, a fim de delimitar uma abordagem detalhada nesta pesquisa, iremos adotar alguns critérios de seleção dos artefatos para a análise.

Essa definição se deu a partir do contato direto e detalhado sobre o processo metodológico de criação e fabricação destes artefatos, sem desconsiderar sua simbologia e pregnância de sentidos para esta comunidade. Embora estes venham perdendo força de produção por diversos fatores, ainda permanecem presentes no discurso e representatividade cultural.

Os artefatos selecionados para a análise foram as **Louças de Barro**. Os principais motivos para sua escolha foram que estes produtos possuem um procedimento metodológico característico para sua concepção, o que coincide com a própria prática de designers de produtos. Além disso, estes possuem um potencial significativo de comercialização, abrindo portas para futuras intervenções ou adaptações por parte de profissionais da área e do interesse da comunidade. É possível analisar que há uma forte relação estabelecida entre estes artefatos com a história e cultura local. Estes aspectos serão abordados a seguir.

4.1.3 Os saberes e os “Mistérios”²² das Louças de Barro

a) História e sentido cultural do artefato

²² Em diálogo com a loiceira, o termo “mistério” dito por ela, se refere aos segredos de se trabalhar com o barro. Para ela, é importante ter bastante conhecimento dessa habilidade, para que a concepção deste artefato seja desenvolvida de forma positiva.

As louças de barro podem ser consideradas como uma herança cultural neste quilombo, pois seus saberes imateriais vêm sendo transmitidos desde uma das primeiras moradoras daquele local. Em diálogo com uma das principais loiceiras, Dona Lourdes de 73 anos de idade, que considera que a atividade do barro é repleta de “mistérios”, foi possível estabelecer uma ampla compreensão sobre várias questões que circundam este artefato vernacular.

O uso deste artefato é constante dentro das casas, tanto para cozimento de alimentos ou como reservatório de água, dando a ele um sentido de sustentabilidade. Na casa da loiceira Dona Lourdes, por exemplo, existe a diária utilização deste artefato, colocando em segundo plano os utensílios de alumínio.

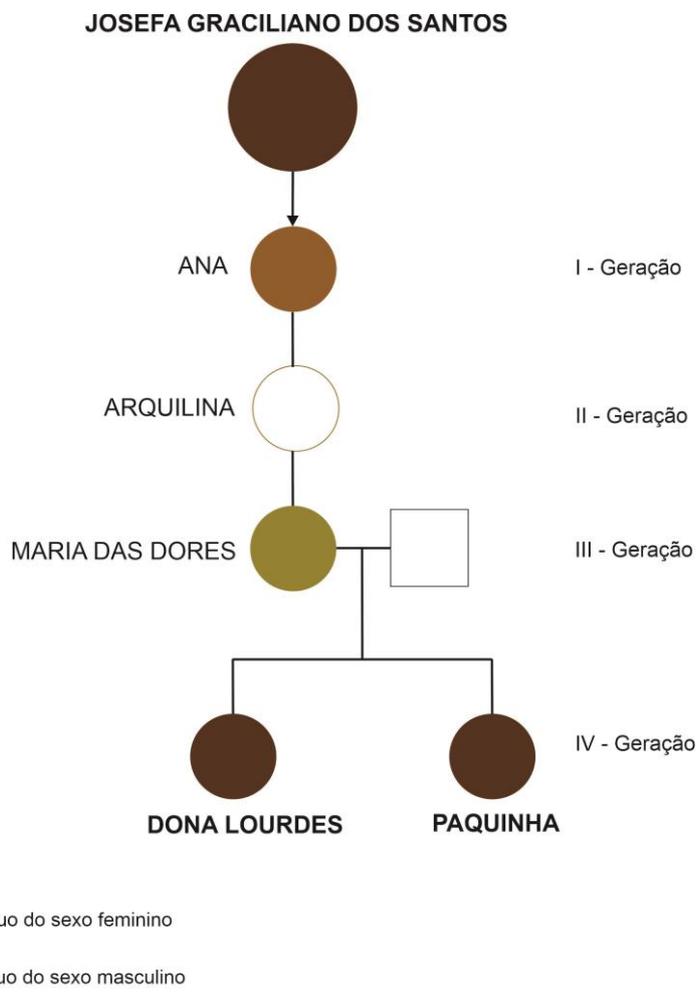
Atualmente, foi constatado que duas moradoras possuem este saber, mas que apenas uma o produz. Para alguns, isto gera o sentimento de imprevisibilidade do futuro das louças de barro dentro da comunidade.

Essa sensação é destacada pelo senhor Elias, atual representante comunitário que, inclusive, sugere que sejam ofertadas oficinas para que as técnicas de produção sejam transmitidas dentro do quilombo. E, a partir disso, acredita na possibilidade de que pessoas possam se identificar com o ofício e dar continuidade com a produção, diante de eventualidades futuras.

b) Transmissão do conhecimento vernacular

Em primeiro lugar, é destacado como aconteceu a transmissão destes saberes imateriais pelas gerações familiares na qual essa loiceira se insere, para, posteriormente, ir descrevendo e ilustrando como acontece o processo de criação e fabricação.

De acordo com seu relato, essa técnica foi apreendida a partir de sua mãe, Maria das Dores, que a solicitava que fosse desenvolvendo pequenos artefatos desde os 7 anos de idade, para aprimorar a técnica. Esta última aprendeu com a sua bisavó, Ana, que, por sua vez, aprendeu com Josefa Graciliano dos Santos – com quem havia um grau próximo de parentesco –, que era a filha dos primeiros habitantes quilombolas da comunidade. Os modos de fazer e as ferramentas utilizadas em todas as etapas são basicamente as mesmas ensinadas por sua mãe.

Figura 35 – Heredograma²³ de Dona Lourdes – Transmissão do saber imaterial das louças de barro

Fonte – Elaborado pelo autor.

Da sua família, que foi formada por 25 filhos, apenas Dona Lourdes e sua irmã “Paquinha” aprenderam o ofício com o barro. A produção é realizada em sua casa, sentada ao chão e com o barro apoiado em seu colo.

Historicamente, a produção da louça é predominantemente feminina. Relatos de moradores do sexo masculino, por exemplo, confirmam que existia um impedimento de gênero que impossibilitava o aprendizado da produção deste artefato. No passado, era considerado como uma atividade para “meninas e mulheres”, competindo aos homens o trabalho braçal realizado na agricultura. Alguns deles ainda

²³ É um modelo de gráfico que tem como objetivo representar a herança de características dentro de um contexto familiar. Este instrumento facilita os cientistas na compreensão dos laços de parentescos, o passado genético, etc., de pessoas ou animais. Cada indivíduo é representado por um símbolo que designa suas características particulares. (Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/heredograma/>. Acessado dia 13 de novembro de 2019).

ajudavam suas genitoras no acabamento, mas não na produção completa deste produto.

a) Concepção: Inspiração e métodos

Segundo a Dona Lourdes, a criação de um artefato acontece, na maioria das vezes, de forma intuitiva. Há situações em que as pessoas fazem o pedido de modelos específicos, no entanto, geralmente ela produz diante da inspiração que vem à sua mente naquele momento.

De acordo com seu relato, existe uma variedade de modelos que são concebidos. Dentre eles podem se destacar:

- Pote;
- Chaleira;
- Panela;
- Tigela;
- Assadeira;
- Cuscuzeira;
- Fogão à lenha;
- Pratos; e
- Vaso para decoração.

Figura 36 – Vasos confeccionados por Dona Lourdes



Fonte – Acervo do autor

A criação e fabricação destes artefatos são realizadas manualmente, sem o uso de maquinário. Existem algumas ferramentas específicas que servem para modelar, retirar possíveis pedras que fiquem dentro do material e para o acabamento.

b) Processo de fabricação: Etapas de concepção

- Retirada e Preparação do material

A primeira etapa do processo de fabricação acontece com a retirada do material do território. Existem áreas específicas, onde o barro é considerado o mais adequado para produção, pois possui mais elasticidade para modelagem. O transporte deste local para a casa pode ser realizado de duas formas: colocando os sacos com a matéria prima no carro de mão; ou realizando esse deslocamento com o auxílio de um animal de carga. Para esta última alternativa, é necessário que seja fixado sob o animal o pau de cangaia e a caçamba, pois são os artefatos adequados para este tipo de atividade.

Posteriormente, para que chegue à elasticidade necessária para produção, a loiceira pressiona repetidamente o barro com os pés, ao mesmo tempo em que vai umedecendo-o com água. Após este procedimento o material é estocado, onde ficará sendo umedecido por dias, durante todo o período de concepção.

O melhor momento para o início da produção é após o período chuvoso, em meados do fim de agosto e início de setembro. Isso porque, para a concepção, o ar úmido do inverno atrapalha na rigidez do artefato (deixando-o molhado e muito flexível) no momento da modelagem. Por isso, o verão é a época do ano mais adequada para fabricação que, geralmente, acontece uma ou duas vezes ao ano, dependendo da venda dos artefatos que foram fabricados.

- Modelagem

Ao juntar uma quantidade suficiente de barro para a criação de um artefato, é preciso apoiá-la no chão ou em um prato (feito também de barro) para que se inicie o processo de modelagem. As mãos são os principais artifícios para a concepção.

Figura 37 - Confeção das louças de barro



Fonte – Acervo do autor.

Ao ir adquirindo forma com as mãos, faz-se uso da paêta, ferramenta em formato circular e côncavo, criada a partir da cabaça, que é um fruto típico na região e que possui a casca bastante resistente e durável, principalmente, depois de seca. Segundo a loiceira, “a paêta é a mãe de família, sem ela, não dá certo não”, tendo em vista sua importância no momento da modelagem.

Figura 38 – Paêta



Fonte – Elaborado pelo autor

Neste momento, caso a quantidade de matéria prima não tenha sido suficiente para chegar ao modelo final, pode ser acrescentada mais quantidade de barro na parte superior, até que chegue à altura de conformação adequada. Após finalização deste procedimento, os artefatos são colocados para secar por um período de tempo até alcançarem o ponto adequado para manuseio no acabamento. No verão, esta secagem pode ser realizada da manhã para a tarde e, no inverno, pode durar um dia, por causa da umidade do ar.

- Acabamento

Após secaram o necessário, inicia-se o processo de acabamento que consiste em umedecer o artefato com a água e fazer uso de três instrumentos principais: a faquinha, o isqueiro e o seixo. Em primeiro lugar, faz-se uso da faquinha, um utensílio feito de metal em formato plano e retangular. É utilizado para retirar as imperfeições na superfície do artefato, além das pedras que ficam imersas no material. Estes resíduos de barro que vão sendo retirados podem ser utilizados para preencher possíveis imperfeições, bem como para criar futuros artefatos. Assim, como pontua a loiceira, “aqui, nada se perde”.

Figura 39 – Instrumentos para acabamento: (1) faquinha; (2) isqueiro; e (3) seixo.



Fonte – Elaborado pelo autor.

Posterior a esta etapa, usa-se o isqueiro, por possuir uma superfície lisa, que possibilita um bom acabamento. Vale destacar que, no passado, como não existia este produto, era utilizado um pedaço de osso de costela de boi, que também alcançava este objetivo. Depois de ter feito um bom alisamento na parte exterior do artefato, a finalização é realizada com seixos, que são pedrinhas em formatos arredondados ou ovais e com superfície lisa.

Esta última ferramenta é a mais dinâmica, pois, pelo seu formato, pode ser utilizada na parte externa e interna. Além disso, deixa na superfície uma textura bastante peculiar, se comparado a outros artefatos de barro. Isso acaba criando uma identidade única para as louças de barro neste quilombo.

Finalizadas estas etapas anteriores, os artefatos são colocados em um quarto na sua residência, onde serão acumulados até chegarem à quantidade necessária para ser levada ao forno, no momento do cozimento. A fabricação acontece diariamente nos momentos livres da loiceira, durante algumas semanas. Esta etapa finaliza quando atinge o quantitativo de 200 a 250 artefatos modelados.

- Cozimento

Após acumular este quantitativo de artefatos, eles serão levados para o cozimento, em um forno de tijolos que fica ao lado da sua casa. Nele, as peças serão acumuladas começando das maiores para as menores, todas emborcadas, para que a temperatura penetre em seu interior e, sob todas elas, são colocadas placas de zinco para preservar a temperatura.

Figura 40 – Forno artesanal para queima das louças de barro



As lenhas utilizadas são galhos finos, garranchos e palhas de coco, pois o fogo das madeiras mais grossas pode prejudicar as peças, além de serem mais difíceis de moderar a combustão. Esse material é inserido na abertura na parte inferior do forno.

Figura 41 – Galhos finos e palhas de coco secas.



Fonte – Acervo do autor

O momento adequado para cozimento é no horário da tarde, entre as 14h30 às 17h, pois o clima também é um fator que influencia na queima. Neste intermédio de horas, o sol não está tão intenso quanto na parte da manhã, com isso, há um controle mais eficaz do fogo. As peças ficam resfriando no interior do forno e são retiradas apenas no dia seguinte.

c) Instrumentos utilizados

Em seguida, é detalhado sobre os principais instrumentos utilizados na criação e fabricação dos artefatos:

Quadro 4 – Instrumentos utilizados na concepção das louças de barro

INSTRUMENTOS	DESCRIÇÃO
<p data-bbox="312 371 711 398">SUORTE PARA MODELAGEM</p> 	<p data-bbox="807 443 1415 680">Para o início do processo de fabricação dos artefatos, o barro é colocado no colo ou sob um suporte que também é feito do mesmo material. Ele tem um formato côncavo que possibilita que o artefato fique acomodado e que também possa ser girado para sua modelagem. Este instrumento foi produzido pela própria loiceira.</p>
<p data-bbox="456 898 564 925">PAËTAS</p> 	<p data-bbox="807 936 1415 1317">Objeto em formato circular, confeccionado manualmente a partir da cabaça, fruto da família das Cucurbitáceas, comumente encontrado no território da comunidade. Por possuir uma superfície dura e resistente, pode ser utilizada de diversas formas. Neste caso, foi modelada no formato circular e côncavo, pois se adequa ao procedimento de modelagem dos artefatos de barro. Diante sua importância, é considerado pela loiceira como “a mãe de todas”, por ser algo indispensável.</p>
<p data-bbox="432 1462 588 1489">FAQUINHAS</p> 	<p data-bbox="807 1608 1415 1809">As faquinhãs são instrumentos metálicos de variados tamanhos e são utilizados na etapa de acabamento, possibilitando a retirada das imperfeições que ficam na superfície dos artefatos. Por possuir um formato pontiagudo facilita a retirada de pedras que ficam dentro do barro.</p>

ISQUEIRO

Os isqueiros são instrumentos utilizados para dar acabamento na parte externa dos artefatos, pois seu formato não se adapta ao formato circular na parte interna. Antigamente, como o seu uso não era disseminado na comunidade, as antigas loceiras utilizavam um pedaço de osso da costela de boi, que possuía a superfície adequada para esta finalidade.

SEIXO

Os seixos são fragmentos de minerais ou de rochas que possuem um formato circular ou oval e uma superfície lisa. Por este motivo, são utilizadas para finalização do acabamento, deixando o artefato com o aspecto moderadamente brilhoso e sem imperfeições. Justamente por possuir este formato, deixa algumas marcas em listras no artefato que se torna uma característica bastante peculiar nas louças desta comunidade.

Fonte – Elaborado pelo autor.

No momento de fabricação do artefato, exceto o suporte para modelagem, todos outros instrumentos ficam submersos na água, para que deslizem com mais facilidade na superfície e alcancem as finalidades de seus usos.

d) Técnicas criativas na produção

Figura 42 – Técnicas de criatividade



Fonte – Acervo do autor.

No momento de fabricação do artefato, ainda é possível agregar alguns detalhes decorativos ou funcionais.

Estes adereços são feitos com os próprios dedos, que vão desde as alças laterais, o apoio para manuseio da tampa de artefatos do tipo panela e também nas bordas, conferindo um diferencial e personalização.

e) Cores, formas e texturas.

Nas etapas de criação e fabricação do artefato de barro há uma variação nas cores que pode ser verificada no percurso entre as etapas de modelagem, pós-secagem inicial, pós-acabamento e pós-cozimento. Observa-se que estas questões estão relacionadas à estrutura da matéria prima desde o estado mais maleável até o processo da queima.

Figura 43 – Gradação das cores no processo de concepção dos artefatos



Fonte – Elaborado pelo autor.

De maneira predominante, os tons terrosos (marrons em diferentes graus de tonalidades) fazem parte de todo o processo de concepção do artefato. Vale destacar que na última etapa, que diz respeito ao pós-cozimento, pode ser encontrada a cor acinzentada, que é consequência do fogo e das cinzas provenientes da combustão das palhas.

Os formatos são geralmente circulares, que podem ser diversificados quanto à sua altura e largura, dependendo da utilidade e modelo do artefato. Em relação às texturas, nas superfícies podem ser encontradas leves listras, que são causadas com a pressão dos seixos no momento do acabamento, que criam um aspecto em alto relevo característico.

4.1.5 Síntese do artefato

Diante os dados apresentados sobre as louças de barro, pode-se sintetizar os seguintes elementos:

Quadro 6 – Quadro síntese do artefato

PANELAS DE BARRO	
MATÉRIA PRIMA	Barro retirado no próprio território. Este material possui característica específica, pois possui a elasticidade necessária para a conformação do artefato.
PROCEDIMENTO METODOLÓGICO	<ol style="list-style-type: none"> 1) Retirada do barro; 2) Preparação do barro com técnicas rudimentares; 3) Modelagem; 4) Acabamento; 5) Secagem; 6) Cozimento.
INTRUMENTOS	<ol style="list-style-type: none"> 1) Suporte de barro utilizado para modelar o artefato no colo; 2) Paêtas; 3) Faquinha; 4) Isqueiro; 5) Seixo.
NATUREZA DOS INSTRUMENTOS	A maioria dos instrumentos é confeccionada com materiais naturais (suporte feito de barro; paêtas feitas de cabaças; e o seixo), que são adquiridos no próprio território, exceto o isqueiro e as faquinhas que são provenientes de materiais industrializados.
CORES, FORMAS E TEXTURAS	<p>Predominantemente, tons terrosos que podem variar de acordo com a etapa de concepção, principalmente após a queima dos artefatos.</p> <p>São confeccionadas em formatos arredondados e circulares e as texturas na superfície surgem a partir do acabamento com o seixo.</p>
TRASSMISSÃO DO SABER IMATERIAL	<p>É possível identificar que os saberes imateriais iniciaram seu processo de transmissão a partir de uma das primeiras moradoras do quilombo. E, posteriormente, os vínculos familiares estabelecidos entre mulheres são os responsáveis por sua sustentabilidade até os dias atuais.</p> <p>Há um risco iminente de que estes artefatos não sejam mais reproduzidos no futuro, tendo em vista que não há interesse pelas gerações atuais em aprender as técnicas.</p>
OUTRAS INFORMAÇÕES	O processo produtivo pode ser realizado por uma única pessoa, que torna-se responsável por sua concepção do início até o fim. Atualmente, só existem duas moradoras que possuem este conhecimento, no entanto, apenas uma delas o produz. Historicamente, a produção das louças de barro é realizada exclusivamente por mulheres.

Fonte – Elaborado pelo autor

Esta síntese demonstra que há uma metodologia empírica intrínseca nestes artefatos que vai desde o modo de aquisição de matéria prima até a fase final de concepção. E todas estas informações são úteis de serem compreendidas, pois também refletem questões históricas, morfológicas, de transmissão de saberes e da natureza dos materiais utilizados.

4.2 Uma vivência etnográfica dos saberes imateriais à concepção dos artefatos vernaculares

Antes de ter a discussão sobre os saberes imateriais e os artefatos vernaculares selecionados, torna-se relevante abordar o uso da Etnografia enquanto método para o alcance dos dados desta pesquisa. Isto porque ela é um recurso utilizado, geralmente, no campo da Antropologia, mas que, neste caso, foi importado ao universo do Design.

O Design, por muito e muito tempo, desenvolveu metodologias que possuem forte apelo à construção do mundo artificial e industrial, a partir de produtos, ambientes e serviços que contribuam para a ascensão econômica da sociedade. Porém, como foi possível observar – inclusive em outros trabalhos já citados –, há uma desconstrução recorrente no interior desta disciplina que vem colaborando para a construção de novos olhares e ações. Ao utilizarmos a Etnografia – respaldados nos conceitos antropológicos sobre Cultura que a sustentam –, possibilitou o alcance de resultados mais aprofundados sobre o fenômeno selecionado para este trabalho.

Para fazer uso da Etnografia foi necessário despir-nos de pré-conceitos sobre o que seria e como se constituía uma Comunidade Quilombola. Muito se tem no imaginário social que estes grupos são caracterizados a partir de um “atraso social e de formas primitivas de convivência e vivência” que acabam os aprisionando, conceitualmente, em um núcleo fechado e que não sofre interferências do mundo externo, principalmente do fenômeno da globalização.

Sim. Estes grupos sofreram interferências externas e vão sempre continuar sendo afetados por estes impactos da tecnologia, da economia, de outras culturas, inclusive das religiões cristãs.

O uso deste método se mostrou bastante eficaz, ao ponto de que as entrevistas semiestruturadas não foram aplicadas com a quantidade de moradores definidas anteriormente. Estas serviram, principalmente, como base para reflexão de alguns

temas específicos, pois a imersão em campo e observação participante já foi suficiente para coleta de dados significativos.

Sobre praticar Etnografia, outro grande desafio foi o de deixar de lado o papel de pesquisador sustentado na dita “neutralidade científica”. Isto é uma utopia que vai sendo desconstruída constantemente a partir deste método, mas de uma forma cautelosa.

Se envolver em atividades cotidianas, das quais se pensa não haver relação com o foco da pesquisa, é de grande relevância para melhor entendimento do todo. No que concerne a exemplos, para o pesquisador, algumas experiências aparentemente “paralelas” foram: a de fazer uso moderadamente de bebidas alcóolicas em um grupo de pessoas, a fim de promover maior socialização e entretenimento; dançar forró pé de serra em uma festividade até altas horas, embora sua resistência física não seja comparada a dos demais; fazer parte de grupos de organização de eventos em aplicativos de celular, como forma de compreender a dinâmica e tomada de decisões para uma festividade; ou participar de uma festa de aniversário assistindo a um jogo de futebol (embora o pesquisador seja um famoso “perna de pau”, não se identifique com o esporte e nem saiba quando acontece um impedimento em campo).

São estas questões que Magnani (2009) se refere à experiência da Etnografia, que são as vivências mais particulares e subjetivas que são presenciadas no momento de imersão e que são de extrema importância para que se tenham retornos a curto e médio prazo. Isso contribui para o fortalecimento do vínculo com a comunidade, amadurecimento da confiança que vai sendo atribuída ao pesquisador por parte dos moradores e a possibilidade de conhecer de forma aprofundada as questões simbólicas e sociais em seu interior.

4.2.1 Dinâmicas simbólicas e sociais dos artefatos

Para análise da cultura e dos dados nessa pesquisa, adotou-se um posicionamento baseado nos princípios norte-americanos de definição da cultura, principalmente nos conceitos de Clifford Geertz (1989), que propõe uma perspectiva semiótica de compreensão do contexto. Para este autor, a cultura é configurada como uma “teia de significados” que são interpretáveis, e se constitui a partir de símbolos que os seres humanos tomam para si e definem sua visão de mundo e modos de

viver. Sua concepção não se limita apenas a um estudo da linguagem, já que, para ele, esse universo simbólico também pode ser encontrado nos artefatos, como foi possível identificar na pesquisa de campo.

É importante destacar que o autor supracitado define essa concepção de cultura a partir de duas abordagens: a primeira delas é, justamente, a compreensão de que o contexto é configurado por elementos simbólicos; e, em segundo, que estes mesmos elementos simbólicos são passíveis de interpretação. Isso corrobora a importância do método empregado nesta pesquisa que, por sua vez, também é proposto pelo próprio Geertz (1989), que é a Etnografia. Ou seja, sua concepção de cultura é definida pela questão simbólica e prática, a mesma que foi adotada neste trabalho.

Ao praticarmos a imersão em campo, baseado nos métodos definidos, nos deparamos com algumas questões em torno da cultura imaterial e dos artefatos que são importantes de serem abordadas. Vale salientar que foi dada uma ênfase maior a uma análise sobre as louças de barro, por serem os artefatos selecionados nesta pesquisa.

É possível perceber que além da não-existência de alguns artefatos que no passado foram importantes para a comunidade (como o jereré e o caçuá, por exemplo), o que denominamos de **artefatos recordáveis**, há uma diminuição na produção de alguns dos artefatos que ainda podem ser encontrados, como as louças de barro, que atualmente só são reproduzidas por uma moradora, mesmo que seu uso nas casas seja constante e diário.

Embora a importância destes artefatos para os moradores seja representativa de uma **identidade histórica** (JACQUES, 2013), atualmente não há uma preocupação para a preservação da cultura imaterial e também da concepção destes artefatos pelas gerações atuais, representadas pelos mais jovens. As gerações anteriores, representadas pelos mais idosos, demonstram uma preocupação maior em perpetuar determinados saberes e atividades produtivas, além da disseminação da história e tradição daquela comunidade.

Isso interfere diretamente na continuidade dos processos produtivos destes artefatos, já que os mais jovens não demonstram interesse e permissividade em aprender os saberes da produção, não podemos, a priori, gerar nenhum tipo de expectativa para que, no futuro, ainda possamos encontrar estes artefatos sendo

produzidos naquele local. Isso representa um risco iminente no futuro das louças de barro, do mesmo modo que já ocorreu com alguns artefatos.

Esse fenômeno, ao que pode ser identificado, está implicado em algumas questões que são inerentes ao dinamismo intrínseco da cultura e do processo identitário.

A cultura é composta por elementos simbólicos que, durante o tempo-espaço, podem sofrer alterações mediante os fatos com as quais ela se depara. Alguns aspectos são mais rígidos e sofrem menos interferência, outros nem tanto. Antes se tinha a noção de que a cultura era um organismo rígido, como um círculo fechado que não sofria interferências externas, atribuindo-lhe um caráter concreto e estável, do mesmo modo que as identidades que dela faziam parte não sofriam alteração em sua estrutura psicológica, permanecendo-se a mesma. Essa noção de identidade vai ao encontro do que Hall (2006) definia como o sujeito do iluminismo, este que não sofria nenhum tipo de alteração durante sua existência.

Figura 44 – Noção de Cultura e de Identidade estável



Fonte – Elaborado pelo autor

Porém, há questões que devemos levar em consideração para uma melhor compreensão sobre uma análise dos artefatos na atualidade. O próprio Hall (2006) sugere uma nova concepção de identidade, a do **sujeito pós-moderno**, sustentado na lógica mutável e fragmentada, do mesmo modo que Bauman (2004) se refere à liquidez e fluidez na pós-modernidade. Isso nos insere ao entendimento da cultura

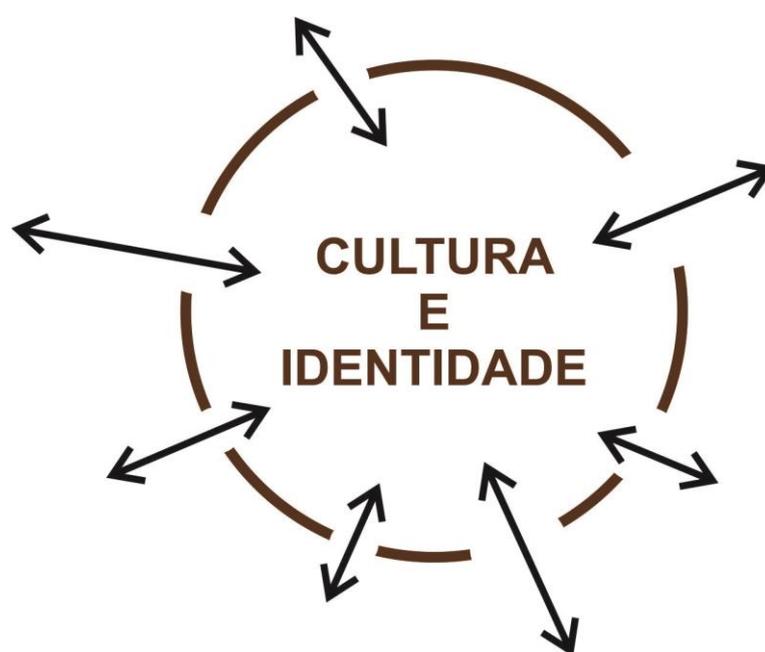
enquanto um **processo**. Alguns autores, como Kuper (2002) e Mendes (2012) utilizam-se do termo **processos culturais**, que diz respeito, justamente, a esta possível transformação que a cultura pode sofrer durante o tempo.

Esses dados que foram identificados em campo, como as mudanças nos processos produtivos de alguns artefatos, a diminuição na produção e, ao nível extremo, a não existência de alguns, representa um processo cultural que veio sendo delineado historicamente.

A globalização e a tecnologia foram fenômenos sociais que demarcaram uma nova lógica na sociedade, principalmente pelo alargamento das possibilidades de relações sociais e interação simbólica entre as culturas. É possível ter o acesso real-virtual com outras culturas que estejam localizadas do outro lado do globo e, o mais inusitado, que as pessoas podem se identificar com elas.

Embora exista uma origem real que marca a existência de uma pessoa, ela pode, a qualquer momento, transitar por outras culturas e assumir novos padrões de identidade quando sentir a necessidade. Isso define a identidade do sujeito pós-moderno e a **instabilidade nos mecanismos de identificação** (FORBES; JÚNIOR; JUNIOR, 2005), pois tanto a cultura como as identidades se estruturam a partir de uma troca de referenciais.

Figura 45 – Noção de Cultura e de Identidade na pós modernidade



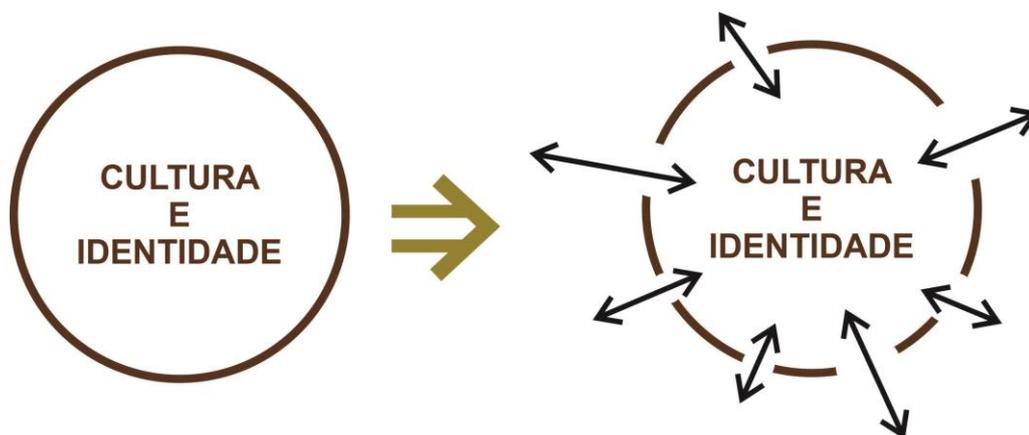
Fonte – Elaborado pelo autor

Esses limites culturais foram abordados por Sahlins (1969). Para ele, são justamente os limites que são os elementos mais importantes para o entendimento sobre um grupo étnico, pois caracterizam as novas formas de interação e simbolização de sua cultura.

Como foi percebido na comunidade quilombola do Grilo, todos os moradores – os mais jovens, principalmente –, possuem o acesso à tecnologia ocasionando, em consequência, o contato globalizado, o estabelecimento de novas relações e a interação com outras culturas. Além disso, a utilização de produtos industrializados substitui o uso de alguns artefatos vernaculares, seja pela resistência do material, configuração formal ou facilidade na aquisição: como, por exemplo, o uso de baldes de plástico em substituição da louça de barro para realizar o transporte de água dos açudes e para o armazenamento; ou como substituição do caçua para se realizar o transporte de mandioca ou outros alimentos da lavoura para as casas.

Ao desconstruirmos o estereótipo de que o quilombo é um contexto rígido e fechado, percebemos que as pessoas passaram, principalmente após o processo de autorreconhecimento como “remanescente de quilombos”, a ampliar o contato com o mundo externo àquele núcleo, possibilitando interagir com outras comunidades, com a industrialização, com a tecnologia, com o meio urbano, ao acesso aos seus direitos etc., diferentemente do seu passado. Isso possibilita uma **cultura reconfigurada** com novos elementos simbólicos o que, conseqüentemente, afeta em uma existência ressignificada ou não-existência de alguns artefatos em seu contexto.

Figura 46 – Cultura e Identidades reconfiguradas



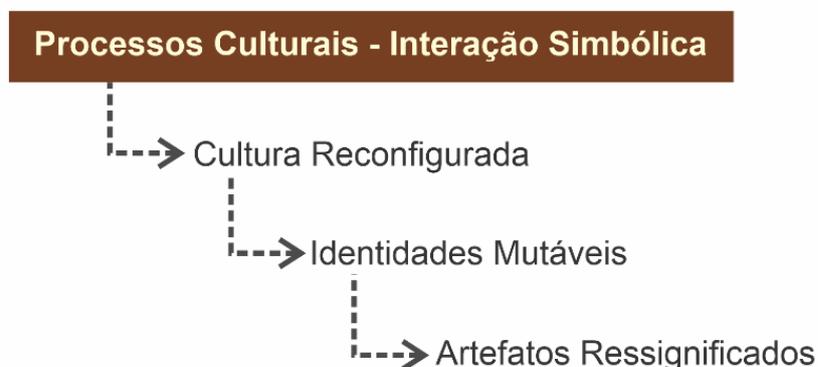
Fonte – Elaborado pelo autor

Concordando com os conceitos de Blumer (2017), essas definições caracterizam a sociedade a partir de uma interação simbólica. Ou seja:

[...] que a sociedade humana é formada por indivíduos que possuem selves (isto é, que produzem indicações para si mesmo); que a ação individual **é uma construção e não um reflexo** sendo formado pelo indivíduo mediante a percepção e interpretação de características das situações em que ele age; que a ação grupal ou coletiva consiste no alinhamento de ações individuais, produzidas pelos indivíduos que interpretam ou levam em consideração ações reciprocamente dirigidas (BLUMER, 2017, p. 17, grifo nosso).

Sendo assim, ao compreender que as pessoas interagem e interpretam a sua e outras culturas e que, a partir disso, absorvem aquilo que irá definir suas ações sociais coletivamente, até que ponto promover o resgate de alguns artefatos, por exemplo, irá aprisionar os sujeitos em seu passado e na tradição, limitando-os de vivenciar novas possibilidades? Será que essa forma de agir vai de encontro com os processos culturais e dinamismo identitário, principalmente na pós-modernidade? Como o designer pode trabalhar a inovação dentro destas comunidades?

Figura 47 – Processos Culturais



Fonte – Elaborado pelo autor

Embora perceba-se que o discurso de Lia Krucken no livro *Design e Território* (2009) possui, em alguns momentos, uma referência voltada para a geração de capital e da relação entre produtores e consumidores, o trabalho de **inovação de artefatos** a partir do design pode ser uma alternativa para a realização de algumas intervenções em comunidades tradicionais.

Ao valorizar as questões simbólicas e culturais, entendendo-as enquanto uma das dimensões de qualidade dos produtos, a interpretação de um artefato deverá estar relacionado a:

[...] importância do produto nos sistemas de produção e de consumo, das tradições e dos rituais relacionados, dos mitos e dos significados espirituais, da origem histórica, do sentido de pertença que evoca [...] Está associado ao desejo de manifestar a identidade social, pertença em um grupo étnico, posicionamento político, entre outras intensões. Fortemente influenciado pelo contexto sociocultural (época, local) e pelos fenômenos contemporâneos, esta dimensão está relacionada ao 'espírito de tempo' e à condição de interpretação do produto em um referencial estético (KRUCKEN, 2009, p. 28).

Há questões que devem ser abordadas intimamente antes de qualquer tipo de intervenção nesses ambientes, sobretudo, pelos designers. Ao agirem diretamente nesses contextos, buscando a “preservação e resgate” de alguns artefatos, sem antes compreender os sistemas simbólicos, culturais e históricos que caracterizam a dinâmica da tradição, dos processos e dos próprios artefatos, algumas consequências (positivas ou negativas) podem ser geradas. Para isso, torna-se basilar ter um entendimento aprofundado daquele contexto e, principalmente, compreender como as pessoas interpretam, reconfiguram e simbolizam seus elementos imateriais, culturais e o sentido dos artefatos em suas vidas.

4.2.2 Parâmetros para atuação de designers em comunidades tradicionais

Sendo assim, entende-se que algumas questões podem ser consideradas, seguindo-se alguns parâmetros. São eles:

- 1. Projeto Etnográfico:** ao realizar imersão em uma comunidade, o pesquisador passa a ter um contato mais íntimo e aprofundado com pessoas e ambiente. Pesquisas pontuais, onde se tem o contato com a comunidade de forma imediata e passageira, não possibilita um entendimento detalhado sobre o sistema cultural. Muitas vezes, os dados coletados e resultados analisados podem ser reflexo de uma interpretação realizada, puramente, pelo pesquisador com base em seu repertório teórico e empírico. O projeto etnográfico permite, a partir de uma relação de confiança e reciprocidade, uma aproximação com os significados e histórias que são contadas pelos donos

daquela cultura. O significado real das coisas deve ser atribuído por quem vive e compartilha seu universo;

- 2. Identificação dos artefatos existentes e dos artefatos recordáveis:** as relações que são estabelecidas com os artefatos se configuram pelos vieses do **real-concreto** e das **reminiscências**. Ao construir uma relação entre as pessoas e os artefatos a partir desta perspectiva, é possível estabelecer duas categorias de produtos: os existentes e os recordáveis. Os artefatos que ainda são encontrados na comunidade refletem um processo cultural específico de resistência e resiliência. Do mesmo modo que os recordáveis, também comunicam e dialogam sobre algo. O fato de um artefato não existir é um discurso simbólico e, com isso, compete uma interpretação. Ao classificar os artefatos nessas duas categorias, o pesquisador pode mapear e identificar questões imateriais, sociais, culturais e históricas em cada um deles e, a partir disso, ter subsídios para realizar algum tipo de ação;
- 3. História dos artefatos e significados atribuídos:** ao identificar e classificar os artefatos, é importante mapear sua história. Sua origem, seus contextos, sua passagem. Essa história deve ser contada pelos próprios habitantes da comunidade e o significado também deve ser atribuído por eles. Para isso, é conveniente deixar de lado as interpretações prévias do pesquisador, a fim de não interferir na análise dos dados coletados na imersão em campo;
- 4. Detalhamento metodológico de concepção do artefato:** ao compreender os artefatos, desde a inspiração, a aquisição da matéria prima, a preparação do material, o processo de criação e fabricação, a finalização, a organização e a venda, por exemplo, é possível ter acesso a conteúdos que ultrapassam as questões puramente técnicas e físicas. Os saberes imateriais estão implicados em todo ciclo de concepção e estes refletem conhecimentos ancestrais, relações familiares, modos de fazer, relações sociais e perspectivas de produção. É necessária sensibilidade no “olhar, ouvir e escrever” que são algumas das principais habilidades sugeridas por Oliveira (2000), para que as questões qualitativas sejam consideradas na análise;

- 5. Dinâmicas simbólicas e sociais:** um artefato não é um objeto inanimado. Ele está inscrito num ciclo que se constitui por questões simbólicas e sociais. Ao compreender a importância desta dinâmica, ações de valorização e preservação terão embasamentos significativos, pois não irão desconsiderar a cadeia de símbolos que eles sustentam historicamente – embora esses significados possam ser ressignificados a partir das interações simbólicas e reconfigurações de seus sentidos para o grupo;
- 6. Possibilidades e perspectivas:** não se pode desconsiderar, também, a importância de um trabalho profissional para a criação de novos significados. Ao levar em consideração as questões abordadas e gerar uma reflexão com o próprio grupo étnico, novas perspectivas poderão ser canalizadas ou não. Na vivência de campo, por exemplo, ao debatermos sobre alguns artefatos (como os tijolos maciços, o fusio, as louças de barro), foi possível identificar que o desejo de preservação e reconhecimento de que aquele artefato é importante para a comunidade afetou a visão de algumas pessoas e possibilitou que eles próprios idealizassem algumas ações de preservação e resgate. Embora não possamos, neste momento, afirmar que os resultados de sustentabilidade de alguns artefatos vernaculares serão de fato e constantemente realizados, foi válido ouvir e perceber que novos significados puderam ser atribuídos por alguns dos moradores;
- 7. Inovação:** o design vem ampliando seu horizonte de atuação, principalmente a partir de sua perspectiva de inovação dos produtos, atribuindo-lhes novas configurações, usos e significados. A partir de um estudo detalhado nesses ambientes, a criatividade do designer poderá ganhar espaço e promover ações que sejam importantes para estas comunidades. Embora em algumas ocasiões sua ação não envolva diretamente a reconfiguração física de um artefato, estes profissionais são capazes de desenvolver inovações em várias esferas. Como exemplo disso, podemos sinalizar: a) a criação de um espaço físico para exposição dos artefatos identificados na comunidade (museu), como foi sugerido por um dos moradores na comunidade do Grilo; b) a criação de um aplicativo de celular que possa estimular a sociedade a conhecer a história, a

cultura e os artefatos que são produzidos nestes contextos, como forma de dar visibilidade e disseminar conhecimentos sobre estes; c) catálogo e material gráfico (virtual ou físico), para serem distribuídos para a sociedade, dentre tantas outras possibilidades de trabalhos que competem ao design de forma ampla. Estas são algumas possibilidades de inovação, dentro do campo do Design, que podem ser aprimorados em trabalhos colaborativos junto a estas comunidades.

Estas questões abordadas sinalizam a perspectiva de que o Design pode amadurecer, teórica e tecnicamente, ao caminhar junto com as Ciências Sociais e Humanas, como foi o caso da Antropologia. O Design se intitula como um campo multidisciplinar e interdisciplinar, mas, muitas vezes, sua inclinação se dá mais pelas ciências tecnológicas, como a Engenharia de Produção e Engenharia Mecânica. Isso também é um reflexo da necessidade científica de coletar dados de uma forma que seja possível mensurar e quantificar seus resultados. Porém, é importante desconstruir essa concepção e implantar uma nova cultura do Design, pois o significado das coisas também encontra-se em outra esfera e alguns recursos podem não serem suficientes para apreensão dessas interpretações.

5 CONCLUSÕES

Conclui-se que é possível analisar como os saberes imateriais estão simbolizados na concepção dos artefatos vernaculares, em comunidades quilombolas da Paraíba, sob a ótica do Design. No entanto, é importante destacar que para alcançar este objetivo principal, o uso da Etnografia e da Observação Participante tornaram-se métodos valiosos no percurso desta pesquisa, o que também não desconsidera a possibilidade de que sejam adaptados outros métodos que venham contribuir com o aprofundamento desta temática.

No processo de identificação das comunidades quilombolas no território paraibano que fariam parte da pesquisa, foi percebido que não é abordado de forma ampla e detalhada sobre o design vernacular destas comunidades, criando uma lacuna que deve ser investigada por diversos profissionais, inclusive por designers. Porém, as pesquisas já realizadas por outras áreas do saber possibilitam um entendimento significativo sobre outras questões históricas e culturais destes ambientes.

Ao realizar o levantamento dos artefatos disponíveis no território, foram identificadas duas categorias: a dos artefatos existentes e dos artefatos recordáveis. Estes últimos, mesmo que não sejam mais produzidos na atualidade, ainda mantêm uma forte simbologia e representatividade para aquela comunidade. Esta “não-existência” reflete algumas questões: a) há uma ressignificação destes artefatos naquele contexto, que o fizeram deixar de serem reproduzidos, embora eles ainda apresentem-se como um símbolo cultural; b) que os saberes imateriais de sua produção não foram transmitidos, seja por desinteresse da população ou por questões que carecem de maior análise; e c) que há a substituição destes artefatos por produtos industrializados que podem ser facilmente adquiridos.

Percebe-se, também, que a concepção dos artefatos vernaculares na comunidade quilombola do Grilo (como as louças de barro, que foram os principais artefatos selecionados para a análise dos dados) se reproduzem a partir de saberes imateriais que foram repassados, principalmente, a partir de uma estrutura histórico-familiar.

Em relação às louças, o barro adquirido no território possibilita que a produção deste artefato seja realizada sem grandes custos, além de ser um material que não irá gerar impactos ambientais após seu descarte. Para a concepção, sua metodologia

constitui-se pela retirada do material, preparação, modelagem, acabamento e cozimento das peças.

A forma destes artefatos é predominantemente circular, das quais a loiceira utiliza de técnicas criativas e de finalização do processo, que dão ao artefato alguns elementos decorativos particulares, que as singularizam em relação a outras da mesma categoria. Os instrumentos podem ser confeccionados com materiais naturais (como o próprio barro, a cabaça e os seixos) e com objetos provenientes do contexto industrial (como o metal para as faquinhas e o isqueiro).

Todas as técnicas, instrumentos e criação refletem um passado que torna-se vivo no presente, em um discurso que abrange tantos os métodos empíricos empregados, utilização de matérias primas adequadas e um contexto simbólico, social e cultural que se simboliza através dos seus artefatos.

É importante destacar que a perpetuação destes artefatos na comunidade encontra-se fragilizada, pois tantos os jovens como outros moradores não demonstraram no período da pesquisa a iniciativa de apreender este saber.

O papel da mulher representa um elemento de grande importância. Historicamente, a concepção das louças é desenvolvida por elas, competindo aos homens o trabalho braçal, na agricultura. Assim, a figura feminina é tida como um símbolo de grande relevância neste quilombo, no que concerne à reprodução destes artefatos no passado e na atualidade.

Quanto ao entendimento da Cultura enquanto um universo simbólico, percebe-se que ao sofrer interferências externas e manter uma interação simbólica com outras populações, a cultura acaba por adquirir novas formas de expressão e de significados. Assim, embora haja elementos em seu interior que sejam mais estáveis e mantenham-se rígidos no tempo-espço, outros símbolos vão sendo alterados e simbolizados, reconfigurando sua estrutura. E a partir deste dinamismo, as pessoas também acabam sendo afetadas, em uma interação simbólica e recíproca de informações.

Em relação ao processo identitário, na contemporaneidade há uma descentralização e multiplicidade de possibilidades das quais os sujeitos podem se identificar e estabelecer novas relações sociais. Com isso, é possível que as pessoas possam transitar por outras culturas, identificar-se e reformularem sua própria existência. Assim, as identidades são mutáveis e tudo isso interfere diretamente em suas práticas cotidianas.

E por terem uma relação intrínseca com uma cultura sendo reconfigurada e com as identidades cada vez mais mutáveis, os artefatos também são ressignificados. Com isso, seus modos de produção são adaptados, seu uso passa a ganhar novas roupagens e sua importância comunitária também é reformulada. Será que é preciso inovar para resistir?

Destacamos que o Design, por vir amadurecendo seu arcabouço prático e teórico em torno da inovação, torna-se uma importante alternativa para a criação ou valorização de significados que possam ser impressos nos artefatos. Porém, é importante que o designer conheça intimamente o sistema cultural do qual ele está se inserindo para que ao realizar algum tipo de ação, não afete negativamente toda a imaterialidade que representa o *ethos* daquele local. É preciso responsabilidade, sensibilidade e conhecimentos técnicos em interação.

Por fim, sugerem-se algumas atividades que possam ser desenvolvidas, inicialmente, de posse dos dados coletados nesta pesquisa:

- Criação de um Museu Quilombola, como já existe em algumas comunidades no estado da Paraíba, com o objetivo de reunir artefatos e mostrar sua história para a comunidade, fortalecendo a sua importância para o grupo;
- Aplicação desta proposta de pesquisa em outras em outras comunidades quilombolas, a fim de ampliar o conhecimento dos artefatos vernaculares que elas produzem, fortalecendo a identidade brasileira em sua miscigenação;
- Maior disseminação de trabalhos coparticipativos entre designers e comunidades, a fim de identificar possíveis formas de valorização da imaterialidade e dos seus artefatos, como já acontecem trabalhos similares por parte de alguns pesquisadores e instituições;
- Fortalecimento do papel da mulher para a transmissão e sustentabilidade dos saberes produtivos de alguns artefatos;
- Identificar atividades produtivas “paralelas”, tendo estas como um importante agente para o resgate de alguns artefatos. Por exemplo: a reconstrução das

Casas de Farinha, como possibilidade de resgate do Caçuá e de algumas manifestações culturais como a ciranda e coco de roda, seria uma ação possível dentro desta comunidade;

- Trabalho de inovação dos artefatos vernaculares, tendo a cultura imaterial como principal elemento de concepção, desenvolvendo novos formatos estéticos-formais, a fim de criar novos significados para a comunidade.

Estas seriam algumas das atividades que o Design pode desenvolver a partir de uma perspectiva coparticipativa com a comunidade, ampliando sua abordagem de atuação social, implantando uma nova cultura profissional que se desprenda das grandes empresas e dos anseios capitalistas, valorizando comunidades, suas práticas manuais e preservando os valores imateriais que representam a identidade do ser brasileiro.

Por fim, compete questionar: de que forma os artefatos vernaculares simbolizam os saberes de sua cultura imaterial? De acordo com os dados obtidos, esta simbolização se representa, primeiramente, pela morfologia do artefato, que traz em si uma gama de elementos que determinam a estética-formal produzida por grupo (formatos, acabamento, cores e dimensões); pela própria metodologia empírica empregada, a partir de instrumentos específicos, modos de preparação do material, modelagem, acabamento, queima etc., onde todos esses processos são repetidos desde as gerações passadas, porém, havendo adaptações técnicas por causa do contexto histórico-cultural presenciado. No entanto, o que mais caracteriza essa simbolização é a sustentabilidade da cultura imaterial (conhecimentos, modos de fazer, dinâmicas sociais e simbólicas) que é transmitida pela oralidade, a partir de uma linha histórica-familiar ou social, e que vai sendo preservada em alguns aspectos e atualizada em outros, mas que determina a identidade étnica de um grupo e do seu particular design vernacular.

REFERÊNCIAS

AIRES, José Luciano de Queiroz, et al. *Diversidade étnico-raciais & interdisciplinaridade: diálogos com as leis 10.639 e 11.645*. Campina Grande: EDUFPG, 2013.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Os quilombos e as novas etnias. In: O'DWYE, Eliane Cantarino (org.). *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2002.

ANASTASSAKIS, Zoy. Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural / Zoy Anastassakis. – Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, PPGAS, 2007.

_____. Design como ciência social? As outras vertentes de Lina Bo bardi e Aloisio Magalhães. In: *Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos*. TAMASO, Izabela Maria; FILHO, Manuel Ferreira. Brasília, Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

ARONI, Bruno. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos. *Revista Proa*, nº02, vol.01, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2376>. Acessado dia 15 de setembro de 2018.

BANAL, Alberto; FORTES, Maria Ester Pereira. **Quilombos da Paraíba**: a realidade de hoje e os desafios para o futuro. João Pessoa: Imprell Gráfica e Editora, 2013.

BARFIELD, Thomas (ed.) (2001, or. 1997): **Diccionario de Antropología**. Barcelona: Bellaterra, 2001.

BARTH, Fredrik. 1998. **Grupos Étnicos e suas Fronteiras**. In: POUTIGNAT, P. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

BERREMAN, Gerald. Etnografia e Controle de Impressões em uma Aldeia do Himalaia. In: Guimarães, A. Zaluar (org.), *Desvendando Máscaras Sociais*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, Editora S.A, pág. 123-174, 1980.

BORGES, Adélia. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BRASIL. **Constituição** (1988). **Constituição** da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado **Federal**: Centro Gráfico, 1988, pág. 216. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf. Acessado dia 11 de novembro de 2018.

BRASIL. **Constituição** (1988). **Constituição** da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado **Federal**: Centro Gráfico, 1988, pág. 160. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf. Acessado dia 4 de dezembro de 2018.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm. Acessado dia 16 de agosto de 2018.

BOAS, Franz. Antropologia Cultural. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

BLUMER, Herbert. **Sociedade como Interação Simbólica**. Tradução de Raoni Borges Barbosa. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 16, n. 46, p. 14-22, abril de 2017.

CARDOSO, Rafael. Uma introdução à história do design. 2 ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

_____. Design para um mundo complexo. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil: estado da arte. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislação e Políticas Estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CESTARI, Glauba Alves do Vale, *et al*, 2014. Saberes tradicionais e interações na produção de artefatos cerâmicos na comunidade quilombola de Itamatatiua – MA. In: P&D Design - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 11º, 2014, Gramado – RS. 29 de Setembro a 2 de outubro de 2014, pág. 84-95.

COSTA; Jacinta Helena Alves Lourenço Casimiro. O design e a valorização de produtos, territórios e identidades. *European Review Of Artistic Studies*, 2016, vol. 7, n. 3, pp. 56-65. Disponível em:

[file:///C:/Users/Walísson%20Santos/Downloads/Dialnet-ODesignEAValorizacaoDeProdutosTerritoriosEIdentida-5806705%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Walísson%20Santos/Downloads/Dialnet-ODesignEAValorizacaoDeProdutosTerritoriosEIdentida-5806705%20(1).pdf).

Acessado dia 09 de fevereiro de 2019.

DE ROSE, Julio Cesar. A Importância dos Respondentes e das Relações Simbólicas para uma Análise Comportamental da Cultura. *Acta Comportamentalia: Revista Latina de Análisis de Comportamiento*, vol. 24, núm. 2, 2016, pp. 201-220.

DIEGUES, Antonio Carlos. O mito moderno da natureza intocada. 6ª ed. ampliada. São Paulo: Hucitec: Nupaub-USP/CEC, 2008.

FONTOURA, Antônio Matiniano. Um pouco de história. In: MARTINS, Rosane Fonseca de Freitas Martins; LINDEN, Júlio Carlos de Souza van der. **Pelos caminhos do design**: metodologia de projeto. Londrina: EDUEL, 2012.

FORBES, Jorge; JÚNIOR, Miguel Reale; JUNIOR, Tercio Sampaio Ferraz (orgs). A invenção do futuro: um debate sobre a pós-modernidade e a hipermodernidade. 1ª ed. Barueri, SP: Manole, 2005.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo – Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

FLORES, Elio. Quilombos na Paraíba. In: BARCELLOS, Lusival, et al. *Diversidade Paraíba: indígenas, religiões afro-brasileiras, quilombolas, ciganos*. João Pessoa: Editora Grafset, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIBBS, Graham. *Análise de dados qualitativos*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de Pesquisa Social*. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUIMARÃES, Márcio James Soares, *et al*, 2016. Ciranda de saberes: o diálogo entre saberes tradicionais e especializados, no âmbito da produção artesanal. In:

P&D Design - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 12º, 2016, Belo Horizonte - MG. 4 de outubro a 7 de outubro, pág. 1-12.

HALL, Stuart. A identidade em questão In: A identidade cultural na pós-modernidade. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IBARRA, Maria Cristina. RIBEIRO A.C, Rita. O Design e a valorização do vernacular ou de práticas realizadas por não-designers. In: In: P&D Design - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 11º, 2014, Gramado – RS. 30 de Setembro a 2 de outubro de 2014, pág. 1-12.

IPHAN. Patrimônio Imaterial. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acessado dia 29 de maio de 2018.

IPHAN. Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil: 1936/2006. Brasília, maio 2006.

JACQUES, Clarisse Callegari. Os sentidos da cultura material no cotidiano e na memória das famílias da comunidade quilombola de Cinco Chagas do Matapi. Revista de Arqueologia Pública, n.8, Dezembro, 2013, págs. 7-21. Campinas: LAP/NEPAM/UNICAMP. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4765131>. Acessado dia 26 de setembro de 2018.

KRUCKEN, Lia. **Design e território**: valorização de identidade e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

KUPER, A. Cultura: a visão dos antropólogos. Bauru: EDUSC, 2002.

LEITE, Ilka Boaventura. Terras de quilombos. In: LIMA, Antonio Carlos de Souza. Antropologia e direito: temas antropológicos para estudos jurídicos. Brasília / Rio de Janeiro / Blumenau: Associação Brasileira de Antropologia / laced / Nova Letra, 2012.

LIDÓRIO, Ronaldo. Conceituando a antropologia. In: Antropos. v. 3, n.2. 2009. p. 7-15. Disponível em: <http://revista.antropos.com.br/downloads/dez2009/Artigo%20%20-%20Conceituando%20a%20Antropologia%20-%20Ronaldo%20Lid%F3rio.pdf>. Acessado dia 20 de agosto de 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. Horizontes Antropológicos, Porto alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul/dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v15n32/v15n32a06.pdf>. Acessado dia 9 de janeiro de 2019.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MATTOS, CLG. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. Etnografia e educação: conceitos e usos [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/8fcfr/pdf/mattos-9788578791902-03.pdf>. Acessado dia 2 de fevereiro de 2019.

MENDES, Mariuze Dunajski. **Cultura Material e Design**: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. **Design & Cultura Material**. Curitiba: UTFPR, 2012.

MOURÃO, Nadja Maria; ENGLER, Rita de Castro; MACIEL, Rosilene Conceição. **Povos tradicionais e manejo de recursos naturais**: valores socioambientais das comunidades ao entorno da Reserva Estadual de Desenvolvimento Sustentável Veredas do Acari – Minas Gerais/Brasil. RELACultu – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. Artigo nº 490, V. 03, ed. especial, dez., 2017.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 10ª ed. São Paulo: Hucitec, 2007.

Nogueira, José Francisco Sarmiento; Ripper, José Luiz Mendes. **Etnodesign**: um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá Guarani de Paraty Mirim (RJ). Rio de Janeiro, 2005. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2000.

PLENS, Cláudia Regina. O mistério dos objetos. Rev. Arqueologia Pública Campinas, SP, v. 10 n. 1 p. 109-113 MAR. 2016. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwi-uyexrTgAhWzGbkGHaN4DiQQFjAAegQIBxAC&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.sb.u.unicamp.br%2Fojs%2Findex.php%2Frap%2Farticle%2Fdownload%2F8645159%2F12539&usg=AOvVaw10w44qivprv4Yj81EbAR9N>. Acessado dia 25 de setembro de 2018.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani César de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RIUL, Marília. **Pegar e fazer**: a dinâmica da produção e dos usos de artefatos artesanais na região da Barra do Rio Mamanguape – PB e reflexões sobre o design e produção do mundo artificial. 2015. 299f. Tese de Doutorado em Ciência Ambiental – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Artefatos Híbridos: expressões materiais do dinamismo cultural e questões de reflexão para o design. In: P&D Design - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 11º, 2014, Gramado – RS. 29 de Setembro a 2 de outubro de 2014, pág. 1-11. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/11ped/00283.pdf>. Acessado dia 10 de outubro de 2018.

_____. Por uma nova cultura de design: diversidade cultural e encontro com sentidos socioambientais. In: Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v.22 n.37, São Paulo, Junho, 2015, pág. 146-164. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/102490>. Acessado dia 10 de outubro de 2018.

RODRIGUES, Francisco Luciano Lima. Conceito de Patrimônio Cultural no Brasil: do Conde de Galvêias à Constituição Federal de 1988. In: MARTINS, Clerton (org.). Patrimônio Cultural: da memória ao sentido do lugar. São Paulo: Roca, 2006.

SAHLINS, Marshall. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em vias de extinção”. Parte I. Mana, v. 3, n. 1, p. 41-73, 1997.

_____. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em vias de extinção”. Parte II. Mana, v. 3, n. 1, p. 103-150, 1997.

SANTOS, Aguinaldo dos. **Seleção do método de pesquisa**: guia para pós-graduando em design e áreas afins. Curitiba, PR: Insight, 2018.

SILVA, Maria Oneide Lino da, *et al.* Etnografia e Pesquisa Qualitativa: apontamentos sobre um caminho metodológico de investigação. Disponível em: http://leg.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/VI.encontro.2010/GT.1/GT_01_15.pdf. Acessado dia 12 de janeiro de 2019.

SHAARI, Nazlina. Indigenous Knowledge Creativity in Batik Cultural Product based on Kansei. In: Internacional Conference on Social Sciences and Humanities, Bali (Indonésia), 5 de maio a 6 de maio de 2015, pág. 56-60.

SOUZA, Lindaci Gomes de. Práticas culturais em comunidades remanescentes quilombolas: um diálogo entre a história e memória visibilizado através das práticas de cura e da ciranda. In: AIRES, José Luciano de Queiroz, et al. Diversidade étnico-raciais & interdisciplinaridade: diálogos com as leis 10.639 e 11.645. Campina Grande: EDUFPG, 2013.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003, Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao%20Salvaguarda%20Patrim%20Cult%20Imaterial%202003.pdf>. Acessado dia 27 de setembro de 2018.

WANDERLEY, Ingrid Moura. O design dos “outros”: interações criativas na produção contemporânea de artefatos. 2013. 178f. Tese de Doutorado em Design e Arquitetura – FAUUSP.

APÊNDICES

A – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA COLETA DE DADOS – PROJETO PILOTO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG
 Centro de Ciências e Tecnologia
 Unidade Acadêmica de Design
 Programa de Pós Graduação em Design
 Mestrado em Design



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA COLETA DE DADOS

Eu, WALISSON ADALBERTO DOS SANTOS, matriculado no Mestrado Acadêmico em Design na Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, sob a orientação do professor DR. ITAMAR FERREIRA DA SILVA, venho solicitar a V. Sa. a autorização para coleta de dados nessa comunidade, com a finalidade de realizar a pesquisa intitulada: **DOS SABERES IMATERIAIS À CONCEPÇÃO DO ARTEFATO: uma etnografia do design vernacular em Quilombos da Paraíba**, cujo objetivo é de descrever como a cultura imaterial está simbolizada nos artefatos criados e produzidos em quilombos da Paraíba, buscando entender como esses saberes que são repassados de geração para geração, estão representados em seus objetos na atualidade. A coleta de dados ocorrerá mediante a pesquisa de campo, com uso da etnografia e observação participante, além de aplicação de entrevistas semiestruturadas com moradores da referida comunidade.

Assumo o compromisso de utilizar os dados obtidos somente para fins científicos, bem como, de disponibilizar os resultados obtidos para esta comunidade.

Eu, Walisson Adalberto dos Santos declaro que concordo em participar desta pesquisa e que recebi uma cópia desde Termo de Autorização para Coleta de Dados o qual acabei de ler e assinar:

Walisson Adalberto dos Santos
 Nome do (a) entrevistado

Walisson Adalberto dos Santos
 Walisson Adalberto dos Santos

Itamar Ferreira da Silva
 Dr. Itamar Ferreira da Silva

Inga, 27, 01, 2019



PPG DESIGN
 Programa de Pós-Graduação em Design
 Universidade Federal de Campina Grande

Centro de Ciências e Tecnologia | Unidade Acadêmica de Design
 Av. Aprígio Veloso, 882, Bloco BO, 1º andar, Bairro Universitário, CEP 58.429-900, Campina Grande – PB

B – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

	UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG Centro de Ciências e Tecnologia Unidade Acadêmica de Design Programa de Pós Graduação em Design Mestrado em Design	
NOME:		
IDADE:		
CULTURA E HISTÓRIA		
1. O que você sabe sobre a história dessa comunidade?		
IDENTIDADE		
2. Você se reconhece como quilombola? O que significa para você ser quilombola?		
3. Existe alguma dificuldade das crianças, adolescentes, adultos ou idosos em se aceitarem como quilombolas? Explique.		
IDENTIDADE COLETIVA		
4. De que forma essa comunidade se diferencia de outras comunidades quilombolas?		
5. O que há de parecido entre essa comunidade com outras comunidades quilombolas?		
TERRITÓRIO		
6. Atualmente, quais são as atividades realizadas com as terras que fazem parte desta comunidade?		
7. Existe alguma atividade que não é mais realizada nos dias de hoje nesse território?		
CRIAÇÃO E FABRICAÇÃO DE ARTEFATOS		
8. Essa comunidade fabrica objetos que sejam utilizados para atividades do dia-a-dia? Quais.		
9. Você acha que esse objeto é importante para as pessoas ou para a comunidade? Por quê?		
10. Você sabe relatar alguma história sobre algum desses objetos, que venha sendo passada de geração para geração? (sobre sua produção, para que eram usados, etc.)		
11. Existe algum espaço que seja utilizado por grupos para a criação e fabricação de objetos?		
12. Os objetos que são criados e fabricados na comunidade são usados apenas para uso diário das pessoas ou também são vendidos? Explique um pouco sobre esse uso ou comércio.		
13. Você sabe explicar se existe algum objeto que não é mais criado nem produzido aqui na comunidade e porque ele não existe mais?		
SABERES IMATERIAIS		

14. Quem são as pessoas responsáveis para ensinar como esses objetos devem ser criados e fabricados?
15. De que forma esses ensinamentos/conhecimentos são repassados: em encontros de grupo, entre familiares, entre amigos ou de outra forma particular? Fale um pouco de como acontece.
16. Você poderia relatar se esses ensinamentos e conhecimentos são aceitos e respeitados pela comunidade toda ou só por algumas pessoas?

MATERIAS PRIMAS

17. Em relação às matérias primas que são utilizadas para criação e fabricação desses objetos, elas são compradas ou retiradas do meio ambiente? Fale como isso acontece.
18. As matérias primas que não são compradas, existem cuidados com o meio ambiente no momento de sua extração?
19. Existe um período do mês/ano adequado para retirada dessa matéria prima?

PERSPECTIVAS DE MELHORIAS NA CRIAÇÃO E FABRICAÇÃO

20. Quais são as principais necessidades que a comunidade tem nos dias de hoje, que dificultam a produção desses objetos?
21. Existe algum planejamento para o uso das terras daqui pra frente, que venha colaborar para a produção desses objetos?

C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG
 Centro de Ciências e Tecnologia
 Unidade Acadêmica de Design
 Programa de Pós Graduação em Design
 Mestrado em Design



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Você esta sendo convidado (a) como voluntário (a), a fazer parte desta pesquisa intitulada: **DOS SABERES IMATERIAIS À CONCEPÇÃO DOS ARTEFATOS: uma etnografia do design vernacular em Quilombos da Paraíba**. Vale destacar que sua participação nesta pesquisa é voluntária, sendo livre sua recusa em participar ou continuar em qualquer fase do processo de investigação, lembrando que não haverá nenhuma penalização por esta decisão. Será, também, de seu direito, o esclarecimento de qualquer aspecto que desejar.

Nosso objetivo é de descrever como a cultura imaterial está simbolizada nos artefatos criados e produzidos em quilombos da Paraíba, entendendo como esses saberes que são repassados de geração para geração, estão representados em suas práticas de concepção de artefatos na atualidade. Além disso, espera-se tornar-se com seus resultados uma fonte importante para futuras pesquisas, para que profissionais da área tenham informações, métodos, técnicas e matérias que sejam úteis para sua aproximação e possíveis intervenções nestas comunidades.

O procedimento utilizado será um estudo etnográfico, com utilização do diário de campo, além da aplicação de entrevistas semiestruturas que possibilitam que o entrevistado sinta-se livre em responder as perguntas que serão gravadas ou escritas no momento da pesquisa após o seu consentimento. Registros fotográficos serão utilizados, quando necessário, para registros de dados que sejam relevantes para a pesquisa ou exposições futuras.

A pesquisa, não oferece nenhum risco e dano à saúde ou à integridade física do participante. Caso haja alguma eventualidade decorrente da realização da mesma, está encarregado ao pesquisador fornecer o suporte necessário para a redução do dano causado, ou, se for o caso, suspender a pesquisa. As medidas cabíveis serão baseadas na resolução Nº466 de 12 de dezembro de 2012, do CNS (Conselho Nacional de Saúde), dentro das diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas que envolvem seres humanos, que visa assegurar os direitos e deveres dos participantes da pesquisa.

As informações, a confiabilidade, o uso das informações e de todos os trâmites que se seguem até a divulgação dos resultados, serão mantidos em sigilos, respeitando as identidades dos entrevistados, sendo usados, apenas, para fins científicos desta pesquisa.

Fica, também, garantida indenização em casos de eventuais danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial.

Eu

_____,
 portador do CPF _____ fui informado (a) sobre a pesquisa, seus objetivos e relevância acadêmica e social, de maneira clara e detalhada. Sei que minha participação é de caráter voluntário e responsabilizo-me pela veracidade das informações. Reconheço, também, que tenho o livre arbítrio de desistir a qualquer momento, que estou assegurado (a) de que o sigilo da minha identidade está resguardado e que permito que seja feita a gravação do áudio e registro fotográfico no decorrer da pesquisa. Em caso de dúvidas poderei entrar em contato com o (a) pesquisador Walisson Adalberto dos Santos por e-mail (walissonsantopsi@gmail.com) ou telefone: (81) 9 9658-9826.

Declaro que concordo em participar desta pesquisa e que recebi uma cópia desde Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), o qual acabei de ler e assinar.

Assinatura do Pesquisador

Assinatura do Entrevistado

_____, ____ de _____ de 2019.

D - PROTOCOLO DE PESQUISA

PROTOCOLO DE PESQUISA²⁴**DADOS GERAIS**

1. História da Comunidade
2. Aspectos Geográficos e Demográficos
3. Convivência e organização social
4. Educação
5. Religiosidade
6. Preconceito, conquistas e valores
7. Geração de renda e atividades rurais
8. Atividades artísticas
9. Datas Festivas | Calendário Anual de Atividades
10. Identificação dos artefatos
11. Classificação | Escolha do(s) Artefato(s) para Análise

ETAPAS DA PESQUISA**SABERES**

- a) História e sentido cultural do artefato
- b) Transmissão do conhecimento vernacular
- c) Matérias primas indicadas e motivos atribuídos

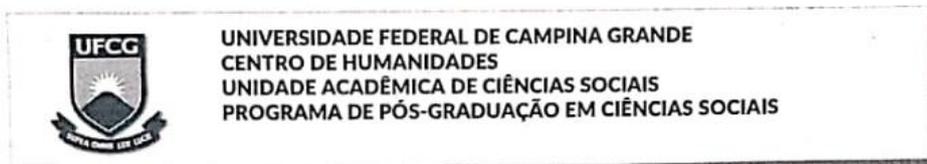
CONCEPÇÃO

- f) Inspiração e métodos
- g) Aquisição da matéria prima (época do ano, onde são comprados, etc.)
- h) Processo de fabricação | Etapas de concepção
- i) Técnicas criativas e de produção
- j) Cores, formas e texturas
- k) Instrumentos utilizados (ferramentas, mobiliário, etc.)
- l) Questões antropométricas e ergonômicas
- m) Hibridização | Mimese
- n) Vistas Ortogonais e Perspectivas

²⁴ O protocolo foi desenvolvido, inicialmente, com um olhar bastante amplo sobre as principais questões que, por ventura, seriam identificadas. No entanto, nem todos os tópicos foram abordados, pois poderia se correr o risco de fugir do escopo do trabalho em questão. Este instrumental serve de base para que pesquisadores possam sistematizar seu pensamento, diante do objetivo principal de sua pesquisa.

USO

1. Artefato no contexto: dinâmicas culturais, sociais e simbólicas.
2. Função (a partir dos artefatos selecionados para pesquisa):
 - Comercialização
 - Uso doméstico
 - Atividades rurais
 - Festividades
 - Rituais religiosos
 - Outros
3. Variações de uso (comunidade e compradores, p.e.).

ANEXOS**A – DECLARAÇÃO DA DISCIPLINA DE ETNOGRAFIA NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

DECLARAÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que **Walisson Adalberto dos Santos** foi aluno especial neste Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, onde cursou a seguinte disciplina:

Etnografia

Período: 2018.2

04 créditos – 60 horas/aula

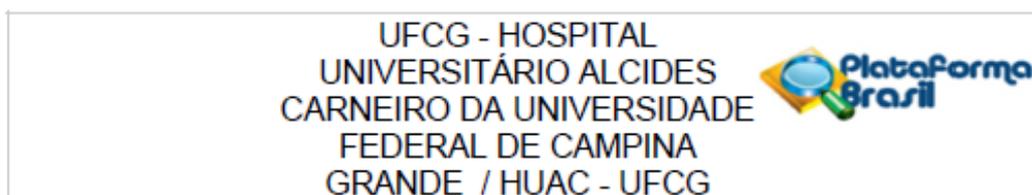
Nota: 10,0 (dez)

Professor: Vanderlan Francisco da Silva

Campina Grande, 22 de Outubro de 2019


Vanderlan Francisco da Silva
Professor Adjunto
Unidade Acadêmica de Ciências Sociais
UFCCG - 57.072-900 - 1116124

B- PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: DOS SABERES IMATERIAIS À CONCEPÇÃO DOS ARTEFATOS: uma etnografia do design vernacular em Quilombos da Paraíba

Pesquisador: WALISSON ADALBERTO DOS SANTOS

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 15762419.2.0000.5182

Instituição Proponente: Universidade Federal de Campina Grande

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.541.359

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma pesquisa descritiva, com abordagem qualitativa e baseada na linha teórica socioconstrutivista com o objetivo de analisar como os saberes imateriais estão simbolizados na concepção dos artefatos vernaculares em Quilombos da Paraíba.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

-Analisar como os saberes imateriais estão simbolizados na concepção dos artefatos vernaculares em Quilombos da Paraíba.

Objetivo Secundário:

-Identificar as comunidades quilombolas no território paraibano, que farão parte da pesquisa; Classificar os artefatos que são criados e produzidos nestas comunidades;

-Denir os artefatos que farão parte do contexto de investigação;

-Descrever o processo de criação e fabricação dos artefatos denidos e as dinâmicas simbólicas e sociais em que eles se inserem;

-Examinar como a cultura imaterial está simbolizada na concepção destes artefatos.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O pesquisador prevê os riscos, bem como possíveis estratégias para minimizar tais riscos.

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n
Bairro: São José **CEP:** 58.107-670
UF: PB **Município:** CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 **Fax:** (83)2101-5523 **E-mail:** cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



Continuação do Parecer: 3.541.359

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Trabalho interessante

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram Apresentados:

- Folha de Rosto;
- Declaração de Divulgação dos Resultados;
- Termo de Compromisso do Pesquisador;
- Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE);
- Termo de Anuência Institucional;
- Instrumento de Coleta de Dados;
- Projeto Completo.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O presente projeto de pesquisa está em consonância com o que preconiza a resolução 466/12 do CNS. Sem pendências éticas. Assim sendo somos de parecer APROVADO.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1306879.pdf	17/06/2019 14:47:01		Aceito
Outros	TERMODEANUENCIA_CEP.pdf	17/06/2019 14:43:28	WALISSON ADALBERTO DOS SANTOS	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETODETALHADO_CEP.pdf	17/06/2019 14:42:08	WALISSON ADALBERTO DOS SANTOS	Aceito
Declaração de Pesquisadores	TERMODECOMPROMISSODOSPESQUISADORES_CEP.pdf	05/06/2019 15:11:15	WALISSON ADALBERTO DOS SANTOS	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_CEP_.pdf	05/06/2019 15:07:17	WALISSON ADALBERTO DOS SANTOS	Aceito
Folha de Rosto	FOLHADEROSTO_CEP.pdf	05/06/2019 15:04:36	WALISSON ADALBERTO DOS	Aceito

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n
 Bairro: São José CEP: 58.107-670
 UF: PB Município: CAMPINA GRANDE
 Telefone: (83)2101-5545 Fax: (83)2101-5523 E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



Continuação do Parecer: 3.541.359

Folha de Rosto	FOLHADEROSTO_CEP.pdf	05/06/2019 15:04:36	SANTOS	Aceito
Outros	Entrevista_Semiestruturada.pdf	08/03/2019 22:51:26	WALISSON ADALBERTO DOS SANTOS	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CAMPINA GRANDE, 29 de Agosto de 2019

Assinado por:
Andréia Oliveira Barros Sousa
(Coordenador(a))

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n
Bairro: São José CEP: 58.107-670
UF: PB Município: CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 Fax: (83)2101-5523 E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br