

O processo produtivo das louças de barro na comunidade quilombola do Grilo – PB: os saberes imateriais do design vernacular

The production process of earthenware in the quilombola community of Grilo: the immaterial knowledge of vernacular design

Walísson Adalberto dos Santos; Itamar Ferreira da Silva

Design vernacular; **Resumo**
saberes imateriais;
comunidades
quilombolas

As produções manuais, denominadas design vernacular, refletem uma profunda e íntima relação com seu território de origem, expressando sua história, sua cultura, suas relações sociais e seus saberes imateriais. Este trabalho aborda o processo produtivo das louças de barro da Comunidade Quilombola do Grilo, na Paraíba, visando demonstrar, registrar e preservar os saberes e técnicas presentes na concepção desses artefatos. Com base em conceitos da Etnografia, foi utilizada a estratégia de Observação Participante, fazendo uso do diário de campo e registros fotográficos. Observou-se que na concepção das louças de barro se reproduzem saberes imateriais que foram repassados, principalmente, a partir de uma estrutura histórico-familiar sustentada pelas mulheres quilombolas, expressando uma forte simbologia entre passado e presente, a partir de seus métodos empíricos de produção. Por fim, considera-se que os designers, a partir de projetos e pesquisas voltados à inovação, podem valorizar e preservar esta produção vernacular, mas sem desconfigurar os sentidos destes artefatos para história e para o *ethos* local.

Vernacular design; **Abstract**
immaterial
knowledge;
quilombola
communities

Handmade productions, also defined as vernacular design, reflect a deep and intimate relationship with their original territory, expressing their history, culture, social relations and immaterial knowledge. This paper addresses the production process of earthenware from the Quilombola do Grilo Community, in Paraíba, Brazil, aiming to demonstrate record and preserve the knowledge and techniques that are present in the design of these artifacts. Based on Ethnographic concepts, the Participant Observation method was employed, making use of fieldnotes and photography. It was observed that in the earthenware design, immaterial knowledge is reproduced, mainly from a historical-family structure supported by quilombola women, expressing a strong symbology between past and present based on their empirical production methods. Finally, it is possible to observe that designers, through projects and research aimed at innovation, can value and preserve this vernacular production without degrading the meanings of such artifacts in history and for the local ethos.

1. Introdução

A ascensão do design no contexto brasileiro esteve atrelada ao processo de institucionalização do saber e de transição dos modos de produção. Anteriores a essa realidade, as práticas manuais eram as formas mais comuns de produção de artefatos; mas, a partir da industrialização, passaram a ser desconsideradas para que o trabalho mecanizado e realizado pelas máquinas pudesse definir o perfil de uma sociedade em desenvolvimento (BORGES, 2011).

Essas produções manuais têm sido denominadas 'design vernacular', o que de acordo com Whoodhan (2006, *apud* RIUL, 2015, p. 47), "denota o design de todos os dias, o simples, de formas sem adornos, com fortes associações com as habilidades tradicionais do fazer artesanal". Apesar da mudança nos modos de produção, muitas comunidades mantêm a produção artesanal de artefatos, como é o caso dos quilombos. Considera-se que esta prática reflete saberes empíricos que fazem parte de sua cultura imaterial, de onde surge a necessidade de estudos que contribuam para a valorização e preservação dessa produção.

Historicamente, o termo 'quilombo' esteve atrelado às condições antropológicas e sociais que dizem respeito à história de resistência vivida pelos negros vindos da África e da condição de escravidão a que foram submetidos nas Américas. As lutas e movimentos da comunidade negra que vêm acontecendo desde então foram importantes para a conquista de direitos e para a preservação de suas manifestações culturais, a exemplo da prática produtiva de artefatos, que é objeto de estudo desta pesquisa.

Apoiando-se em conceitos da Etnografia e utilizando a estratégia de Observação Participante, este trabalho aborda o processo produtivo das louças de barro da Comunidade Quilombola do Grilo, na Paraíba, visando demonstrar, registrar e preservar os saberes e técnicas presentes na concepção desses artefatos.

2. Métodos e técnicas

O método para a coleta dos dados em campo se deu a partir da Etnografia, que é uma abordagem oriunda da Antropologia. Segundo Geertz (1989), a prática da etnografia 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 os seus informantes.

Além disso, foi utilizada a Observação Participante, em que o pesquisador busca se incorporar à comunidade ou grupo, confundindo-se com ele. Os desafios encontrados nesse tipo de observação 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, 2003).

Quanto aos materiais de pesquisa, foram utilizados o diário de campo e os registros fotográficos. O diário de campo é um instrumento de registro de dados que permite ao pesquisador transcrever os elementos, narrativas, episódios e eventos ocorridos no período de imersão na comunidade (GEERTZ, 1989). Os registros fotográficos dos ambientes, de pessoas, processos, eventos e situações são valiosos no momento da

análise dos dados, além de ser um importante instrumento para o estabelecimento de laços com a comunidade.

3. Fundamentação teórica

3.1 A perspectiva simbólica do termo cultura na Etnografia

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. Para os antropólogos, 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, esse entendimento pode partir da contextualização de imagens e artefatos e de como eles representam e significam esse universo simbólico e cultural. Nesse sentido, destaca-se a importância de se registrar e descrever “as formas, a ergonomia desses objetos, os materiais utilizados, o processo tecnológico da confecção dos artefatos [...]” (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”. Diferentes formulações serviram para condicionar diferentes vertentes do pensamento antropológico, gerando uma confusão teórica que impulsionou alguns pensadores na busca pela definição de um conceito mais limitado e sistemático. Nos anos 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, *apud* SAHLINS, 1997, p. 48), que introduziu o caráter da “ordem simbólica que tornaram finalmente completa a ideia de ‘cultura’ daquele grupo”.

Clifford Geertz (1989) fez valiosas contribuições para se entender 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. Na dimensão simbólica, 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).

Assim, o isolamento dos elementos que a compõem possibilitaria a compreensão do todo cultural como um sistema de comunicação. 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.

Para De Rose (2016, p. 215), os “relatos etnográficos podem ser muito ricos na descrição de redes relacionais e seu papel no controle do comportamento”, pensamento este que dialoga com as concepções de Geertz (1989) sobre a importância da Etnografia para compreensão das culturas. Aqui, adentra-se na dimensão prática que este 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).

Praticar 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.

3.2 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, que trazem contribuições para seu o conhecimento científico e vice versa. Essas atividades já estiveram bastante delimitadas dentro do campo das Ciências Humanas, mas desde as ações do designer Aloizio Magalhaes, observa-se uma inclinação do design para a cultura popular brasileira, bem como para suas diversas formas de manifestações, sejam elas materiais ou imateriais.

A sociedade contemporânea está adaptada à produção mecanizada, em um contexto de comercialização globalizado e com recursos tecnológicos que contribuem para seu desenvolvimento social e econômico. Já em comunidades que não passaram por essa inserção de processos de produção industrial, a prática artesanal passa a ser a característica mais comum na forma de criar e produzir, empregando-se procedimentos empíricos na concepção de seus produtos.

Atualmente, observa-se que a valorização das práticas manuais está sendo fomentada tanto por instituições governamentais – como o IPHAN e as esferas governamentais nos três níveis (federal, estadual e municipal) – como por pesquisas em diversas áreas, inclusive no design. De acordo com Cardoso (2004, p. 15), “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 estão representados na essência da prática artesanal e que expressam forte ligação com o seu local de produção. Estas criações tem o objetivo principal de facilitar a sobrevivência, adaptação, solução de problemas, superação de falta de recursos, ausência do Estado, desigualdades sociais e econômicas. De acordo com a situação em que algumas populações se encontram, o fazer artesanal se materializa principalmente através do uso

de materiais disponíveis no meio ambiente ou, em certos casos, do trabalho com resíduos advindos dos grandes centros urbanos.

Neste contexto, o papel do designer transcende as expectativas voltadas para o crescimento capitalista, direcionando seu olhar para outras camadas sociais. De acordo com Cestari *et al.* (2014, p. 02), ao se inserir em comunidades tradicionais que preservam suas práticas e fazeres artesanais, o designer desempenha novos papéis que incluem desde o registro das atividades que são realizadas por determinadas comunidades, até 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”.

3.3 Os quilombolas na Paraíba

No período colonial, o termo ‘quilombo’ se referia a “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). Na época da Abolição da Escravidão, os quilombos se tornaram um símbolo da luta racial em busca de sua liberdade e das garantias que foram amplamente comprometidas em seu passado (LEITE, 2012). Desse modo, o termo quilombo se refere também ao contexto de resistência e de coletividade que foi construído, historicamente, pelos pretos advindos da África no período da escravidão nas Américas, à qual foram submetidos.

As fortes reivindicações dos movimentos sociais negros, ocorridas principalmente a partir da década de 1970, repercutiram no texto da Constituição Federal de 1988, que reconhece a propriedade definitiva das terras aos remanescentes dos quilombos (LEITE, 2012). Banal e Fortes (2013) 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 conhecia a quantidade de comunidades que estavam espalhadas no território estadual. Em 2004, um encontro organizado pela AACADE iniciou um movimento participativo desses grupos, desde então. A localização das comunidades quilombolas na Paraíba é mostrada na Figura 1.

Figura 1 – Mapa de localização das comunidades quilombolas na Paraíba.

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



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

4. Resultados e discussão

4.1 A comunidade quilombola do Grilo

Localizada no território do município de Riachão do Bacamarte - 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.

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. O casal, acompanhado de seus dois filhos, João Graciliano dos Santos e Josefa Graciliano dos Santos, na faixa etária aproximada de 12 e 13 anos, vieram fugidos de um engenho distante, do qual estavam submetidos à exploração e escravidão por donos de fazenda.

Ao chegarem ao território, fixaram-se em uma loca que, atualmente, é chamada de Loca de Maria Patrício¹, se alimentavam do que encontravam na natureza, saciavam a sede com as águas que escorriam por entre as grandes rochas e iam se adaptando 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.

O 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.

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 função comunitária, mas tornou-se um símbolo cultural e histórico.

Dentre os artefatos vernaculares identificados na comunidade, as louças de barro possuem uma forte simbologia, pois são utilizadas na maioria das casas, adquiridas por quilombolas de outras localidades, turistas, pesquisadores e visitantes, seja para uso doméstico ou como souvenir. Contudo, sua produção se encontra comprometida.

¹ Maria Patrício era a esposa de Antônio da Silva que são os primeiros proprietários das terras atualmente ocupadas.

4.2 A produção das louças de barro

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 compreender várias questões que circundam este artefato vernacular (Figura 2), desde a sua história, criação, fabricação e dinâmicas de uso.

Figura 2 – Louças confeccionadas por Dona Lourdes

Fonte – Acervo do autor



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. Foi constatado que duas moradoras possuem este saber, mas que apenas uma delas produz as louças, o que gera o sentimento de imprevisibilidade do futuro das louças de barro dentro da comunidade.

De acordo com o relato de Dona Lourdes, a técnica de produção foi ensinada por sua mãe, Maria das Dores, desde os sete anos de idade. Esta última aprendeu com a sua bisavó, Ana, a qual, por sua vez, aprendeu com Josefa Graciliano dos Santos – filha dos primeiros habitantes quilombolas da comunidade – com quem tinha um grau próximo de parentesco. Os modos de fazer e as ferramentas utilizadas em todas as etapas são basicamente as mesmas ensinadas por sua mãe. 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 no 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 do artefato. No passado, a confecção dos produtos era considerada uma atividade para “meninas e mulheres”, competindo aos homens o trabalho braçal realizado na agricultura. A seguir, será apresentado o processo de fabricação com as diferentes etapas de concepção:

4.2.1 Matéria-prima

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, por possuir melhores propriedades para modelagem.

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. 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 interfere na rigidez do artefato no momento da modelagem.

4.2.2 Modelagem

Ao juntar uma quantidade suficiente de barro para a criação de um artefato, este material é colocado no chão ou em um suporte (feito também de barro), para que se inicie o processo de modelagem. As mãos são os principais artifícios para a concepção (Figura 3).

Figura 3 - Confeção das louças de barro
Fonte – Acervo do autor.



Ao ir adquirindo forma com as mãos, faz-se uso da “paêta” (Figura 4), ferramenta em formato circular e côncavo, criada a partir da cabaça – um fruto típico da região, cuja casca é bastante resistente e durável, principalmente depois de seca.

Figura 4 – Paêta
Fonte – Elaborado pelo autor



Após a 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 inteiro, por causa da umidade do ar.

4.2.3 Acabamento

Após secar 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 (Figura 5). 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.

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.

Depois de ter feito um bom alisamento na parte exterior do artefato, a finalização é realizada com um seixo, que são pedras em formatos arredondados ou ovais e com superfície lisa.

Figura 5 – Instrumentos para acabamento: (1) faquinha; (2) isqueiro; e (3) seixo.

Fonte – Elaborado pelo autor.



Esta última ferramenta é a mais versátil, pois, pelo seu formato, pode ser utilizada na parte externa e interna. Além disso, deixa na superfície uma textura bastante peculiar (listras em relevo), criando uma identidade única nas louças de barro deste quilombo.

4.2.4 Cozimento

Após acumular um quantitativo aproximado de 200 a 250 artefatos, as peças são levadas para o cozimento, em um forno de tijolos (Figura 6) localizado ao lado da casa da artesã. Nele, os artefatos são acumulados começando dos maiores para os menores, todos emborcados, para que a temperatura penetre em seu interior.

Figura 6 – Forno artesanal para queima das louças de barro

Fonte – Acervo do autor



As lenhas utilizadas são galhos finos, garranchos e palhas de coco (Figura 7), pois o fogo das madeiras mais grossas pode prejudicar a queima das peças, sendo mais difícil moderar sua combustão.

Figura 7 – Galhos finos e palhas de coco secas.

Fonte – Acervo do autor



O momento adequado para cozimento é no horário da tarde, entre as 14h30m e as 17h00m, 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.

Figura 8 – Gradação das cores no processo de concepção dos artefatos

Fonte – Elaborado pelo autor.



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 (Figura 8). 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.

4.3 Dinâmicas simbólicas, sociais e culturais das louças de barro

Para análise dos dados nesta pesquisa, adotou-se um posicionamento fundamentado nos princípios norte-americanos de definição da cultura, principalmente, baseando-se nos conceitos de Clifford Geertz (1989), que propõe uma perspectiva semiótica de compreensão do contexto, entendendo-a como uma teia de significados que são interpretáveis.

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. Embora a importância dos artefatos (louças de barro) para os moradores seja representativa de uma identidade histórica (JACQUES, 2013), atualmente, não há uma preocupação quanto à preservação da cultura imaterial e também da concepção destes artefatos pelas gerações atuais. Isso representa um risco iminente para o futuro das louças de barro, do mesmo modo como já ocorreu com alguns artefatos que tiveram sua produção descontinuada. Esse fenômeno está relacionado a algumas questões que são inerentes ao dinamismo intrínseco da cultura.

A cultura é composta por elementos simbólicos que, durante o tempo-espaço, podem sofrer alterações mediante os fatos com que 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. E, do mesmo modo, as identidades que dela faziam parte não sofriam alteração em sua estrutura psicológica, permanecendo a mesma, como sugere Hall (2006).

Porém, há questões que se devem levar em consideração na análise dos artefatos na atualidade. O próprio Hall (2006) e também Bauman (2004) sugerem uma nova concepção de identidade que é a do sujeito pós-moderno, sustentado na lógica mutável e fragmentada. Isso nos leva ao entendimento da cultura como um processo. Alguns autores, como Kuper (2002) e Mendes (2012) utilizam-se da expressão 'processos culturais', que diz respeito justamente a esta possível transformação que a cultura pode sofrer com o tempo.

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. 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, REALE JÚNIOR, FERRAZ JUNIOR, 2005), pois tanto a cultura quanto as identidades se estruturam a partir de uma troca de referenciais.

Nesse contexto, a utilização de produtos industrializados substitui o uso de alguns artefatos vernaculares, seja pela resistência ou outras características do material, pela configuração formal ou facilidade na aquisição. Isto ocorre, por exemplo, no uso de baldes de polímero em substituição à louça de barro para transportar água dos açudes e para o armazenamento. Essa ampliação de relacionamentos bem como a substituição de alguns artefatos, possibilita uma cultura reconfigurada com novos elementos simbólicos o que, conseqüentemente, resulta em uma existência ressignificada ou não-existência de alguns artefatos em seu contexto.

As pessoas interagem e interpretam a sua e outras culturas e, a partir disso, absorvem aquilo que irá definir suas ações sociais coletivamente. Desse modo, até que ponto promover o resgate de alguns artefatos, por exemplo, irá aprisionar os sujeitos em seu passado e na tradição limitando a vivência de novas possibilidades? De acordo com Lia Krucken (2009), o trabalho de inovação de artefatos a partir do design pode ser uma alternativa para a realização de algumas intervenções em comunidades tradicionais, pois isso possibilita a criação de novos significados, inclusive o de resiliência no tempo/espaço. Porém, é importante que sejam valorizadas as questões simbólicas e culturais, entendendo-as como uma das dimensões de qualidade dos produtos.

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 conseqüências (positivas ou negativas) poderão ser geradas e impactar diretamente no sistema cultural dessas comunidades.

5. Considerações finais

Os conceitos da Etnografia e a estratégia de Observação Participante foram fundamentais para a abordagem do design vernacular realizada nesta pesquisa.

Na comunidade quilombola do Grilo, na Paraíba, a concepção das louças de barro se reproduz a partir de saberes imateriais que foram repassados, principalmente, a partir de uma estrutura histórico-familiar. Desse modo, as técnicas, instrumentos e criação refletem um passado que se torna 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 materializa nos artefatos.

É válido salientar que o papel da mulher é de grande importância para a reprodução e continuidade da produção destes artefatos, já que a produção de louças de barro na comunidade observada é uma atividade exclusivamente feminina. Destaca-se ainda a incerteza do prosseguimento dessa prática no futuro, tendo em vista que, conforme descoberto durante esta pesquisa, apenas duas moradoras da comunidade possuem este saber, e que apenas uma delas produz as louças de barro atualmente.

Por fim, considera-se que o designer, por meio de projetos e pesquisas voltados à inovação, pode contribuir para a valorização e ressignificação desses artefatos, conseqüentemente, para a continuidade da produção artesanal. Porém, torna-se fundamental o profundo conhecimento do sistema cultural no qual o fazer artesanal está inserido para que, ao realizar algum tipo de ação, não se afete negativamente a

imaterialidade que representa o *ethos* daquele local. É necessário resgatar a importância histórica e cultural do design vernacular e promover a valorização, registro e preservação desses artefatos, mantendo os valores imateriais que integram a identidade brasileira.

Referências

- ALMEIDA, A. W. B. de. Os quilombos e as novas etnias. In: O'DWYE, Eliane Cantarino (org.). **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- BANAL, A; FORTES, M. E. P. **Quilombos da Paraíba: a realidade de hoje e os desafios para o futuro**. João Pessoa: Imprell Gráfica e Editora, 2013.
- BARFIELD, T. (ed.). **Diccionario de Antropología**. Barcelona: Bellaterra, 2001.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BORGES, A. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. 2 ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.
- CESTARI, G. A. V.; GUIMARÃES, M. J. S.; CARACAS, L. B.; SANTOS, D. M. 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.
- DE ROSE, J. C. 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.
- FLORES, E. Quilombos na Paraíba. In: BARCELLOS, L., et al. **Diversidade Paraíba: indígenas, religiões afro-brasileiras, quilombolas, ciganos**. João Pessoa: Editora Grafset, 2014.
- FORBES, J.; REALE JÚNIOR, M.; FERRAZ JUNIOR, T. S. (orgs). **A invenção do futuro: um debate sobre a pós-modernidade e a hipermodernidade**. 1ª ed. Barueri, SP: Manole, 2005.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HALL, S. A identidade em questão In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JACQUES, C. C. 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.
- KRUCKEN, L. **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, I. B. Terras de quilombos. In: LIMA, A. C. S. **Antropologia e direito: temas antropológicos para estudos jurídicos**. Brasília / Rio de Janeiro / Blumenau: Associação Brasileira de Antropologia / laced / Nova Letra, 2012.
- LIDÓRIO, R. Conceituando a antropologia. In: **Antropos**. v. 3, n.2. 2009. p. 7-15.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- MENDES, M. D. Cultura Material e Design: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: QUELUZ, M. L. P. **Design & Cultura Material**. Curitiba: UTFPR, 2012.

NOGUEIRA, J. F. S.; RIPPER, J. L. M. **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, R. C. **O trabalho do antropólogo**. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2000.

RIUL, M. **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.

SAHLINS, M. 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.

Autores

Walísson Adalberto dos Santos

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG
<http://lattes.cnpq.br/3555343901622916>
walissonsantospsi@gmail.com

Itamar Ferreira da Silva

Universidade Federal de Campina Grande – UFCG
<http://lattes.cnpq.br/7437181641061519>
itamar@design.ufcg.edu.br

Como citar

SANTOS, Wálisson Adalberto dos; SILVA, Itamar Ferreira da. O processo produtivo das louças de barro na comunidade quilombola do Grilo – PB: os saberes imateriais do design vernacular. **Design em Questão**, v. 1, n. 1, p. 4-17, jun. 2021.

Data de envio: 31/08/2020

Data de aceite: 14/04/2021