SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA
FACULDADE DE HISTÓRIA

BYANCA FERNANDES BORGES

O Barro que nos pariu: Identidade e Ancestralidade na Produção Ceramista Da Vila-que-era em Bragança-PA

BRAGANÇA, PARÁ

2026

BYANCA FERNANDES BORGES

O Barro que nos pariu: Identidade e Ancestralidade na Produção Ceramista Da Vila-que-era em Bragança-PA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora da Faculdade de História, Campus Universitário de Bragança, da Universidade Federal do Pará, para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Eliane Soares

BRAGANÇA, PARÁ

2026

BYANCA FERNANDES BORGES

O Barro que nos pariu: Identidade e Ancestralidade na Produção Ceramista Da Vila-que-era em Bragança-PA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora da Faculdade de História, Campus Universitário de Bragança, da Universidade Federal do Pará, para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Orientadora:

Prof.ª Dr.ª Eliane Soares

Data da aprovação: _/__/__

Conceito:_____

Banca examinadora:

_____

Nome com titulação

Instituição a que pertence

_____

Nome com titulação

Instituição a que pertence

_____

Nome com titulação

Instituição a que pertence

Dedico este trabalho a Deus, cuja infinita misericórdia me sustentou até aqui, e à vida acadêmica, que tanto desejei e lutei para ter. Os momentos construídos durante minha trajetória ficarão guardados com carinho em minha memória.

Agradecimentos

Me graduar em História foi um sonho que partiu de mim, e sou extremamente grata por tudo e principalmente a Deus, que conhecia cada palavra aqui escrita antes mesmo que eu sonhasse com este momento. Desde já, agradeço a todos aqueles que de alguma forma influenciaram nessa jornada, saibam que esse sonho tornou realidade porque foi ‘‘sonhado junto’’.

Agradeço a minha família que desde o início me apoiaram, aos meus avós; Conceição Borges, Alvarez Borges. A minha tia Francisca Silveira. As minhas irmãs, Rafaella Borges e a Karen Borges que com ela aprendi admirar os estudos. E aos meus sobrinhos, Sofia Borges, Luanna Borges, Hannah Borges, e Elias Borges. Agradeço a minha mãe, Deusa, por sempre acreditar nos meus sonhos

Ao meu pai, Jameson, por me ensinar desde muito pequena o valor do estudo e da perseverança. Seu esforço incansável e sua dedicação para que eu e minhas irmãs tivéssemos acesso a uma boa educação que são exemplos que levarei para vida toda.

A minha mãe, Ocineide Lucia, que mesmo de longe sempre me apoio e me deu forças para não desistir.

A minha irmã, Jamily, obrigada por todo o incentivo e pela amizade, obrigada por me permitir dividir a vida com você.

A minha melhor amiga, Juci, que incansáveis vezes me viu chorar cansada da rotina, que sempre acreditou em mim, que sempre comemorou comigo até quando eu ia bem nos estágios, por cada oração e palavras de bênçãos declarada sobre minha vida.

Agradeço aos meus colegas de turma de curso e aos meus amigos; Davi, Wendell, Gabriela e em especial Adriana Farias que foi a melhor dupla que Deus poderia ter me dado, que muitas vezes foi o meu conforto, que alegrava minhas tardes com seu jeito doce de ser.

Agradeço aos meus amigos que encontrei nessa reta final da vida acadêmica; Barbara, Bianca, Emanoel, Juane, Rafa e o Silvio, que sempre acreditaram em mim mais do que eu mesmo. Ao Jhonny, que além e ter sido meu parceiro no estágio, abriu

leque de ideias para minha pesquisa. E especial a Ana que foi essencial na minha escrita, que me salvou em muitos momentos e tirava muitas duvidas e principalmente acreditou em mim.

Ao André, que esteve ao meu lado com seu apoio incondicional, que vibrou com minhas conquistas, que sempre foi um excelente amigo em todos momentos nessa reta final.

Aos meus professores do Curso de História, que carrego comigo cada ensie os momentos compartilhados em sala. E é claro a minha Orientadora Dr. Eliane Soares, que foi muito mais que uma orientadora, grata por cada incentivos e ensinamentos. Toda a sua paciência, competência e sabedoria foram fundamentais para a realização deste sonho.

Agradeço a detentora de todo esse saber, Mestra Nazaré Furtado, no qual tem me ensinado a cada visita, cada conversa e saberes compartilhados ficaram em minha memória, com diz ela ‘‘tudo é ciência minha filha’’ e o seu saber é ciência. A sua filha Rosilene Furtado, que sempre me recebeu bem, uma mulher guerreira que tem trilhado uma trajetória incrível através desse legado. E por fim, a Iara Padilha, que tem se firmado nesse saber na sua geração presente. Vocês protagonizarão este trabalho.

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise sobre a produção ceramista tradicional na comunidade Vila-que-era, localizada em Bragança, Pará. A pesquisa centraliza-se no saber fazer do barro, no território e na trajetória das mulheres Louceiras que mantém viva essa prática ancestral. O objetivo geral deste trabalho é analisar a produção ceramista tradicional da comunidade Vila-que-era a partir da trajetória e do legado da Mestra Maria de Nazaré Furtado, investigando como esse saber ancestral atua nos processos de afirmação da identidade, memória e resistência local.

Palavras-chave: Cerâmica; Ancestralidade; identidade; memória coletiva e Vila-que-era.

Abstract:

This article presents an analysis of the traditional ceramic production in the Vila-que-era community, located in Bragança, Pará. The research focuses on the know-how of clay, the territory, and the trajectory of the Louceiras (pottery women) who keep this ancestral practice alive. The general objective of this work is to understand how clay is selected, extracted, and shaped by the artisans, as well as to investigate the symbolism attached to each piece and its role in the processes of affirming local identity and ancestry.

Keywords: Ceramics. Ancestry. Identity. Collective memory. Vila-que-era.

1. Introdução

Quando pensamos na escrita da História, relacionamos imediatamente a análise na documentação textual de fontes primárias. Porém, a partir das renovações metodológicas que expandiram os horizontes historiográficos, o campo da pesquisa histórica abriu caminhos. Com isso, passou a firmar o diálogo interdisciplinar com áreas como arqueologia e a História Oral para assim propor uma releitura profunda desse conceito. Assim, ao afastar-se da dependência única do papel e dos documentos oficias, torna-se possível retroceder e avançar em temporalidade os silêncios da historiografia tradicional. Na região Bragantina[1], essas evidências manifestam-se de forma viva na cultura material e na performance dos que manejam a terra.

Tendo isso em vista, uma das formas de manifestação da cultura bragantina se dá pela produção de cerâmicas. A cerâmica transcende a mera produção de objetos utilitários, configurando-se como um elemento fundamental na construção e preservação da identidade de comunidades tradicionais, especialmente na Amazônia. Ela constitui um dos mais relevantes indicadores culturais das civilizações antigas, dada a ampla variedade de pastas, tipos e níveis de queima, formas, tamanhos, técnicas, estilos e modos decorativos. Esses elementos revelam aspectos significativos da vida cotidiana, como preferências estéticas, tendências culturais, práticas econômicas e hábitos alimentares, refletindo, assim, a dinâmica sociocultural de diferentes períodos históricos. (ALMEIDA, 1974, p. 171)

Na comunidade de Vila Que Era, localizada no espaço rural do município de Bragança-Pa, às margens do lado direito do Rio Caeté, a aproximadamente oito quilômetros da cidade, à esquerda da BR 308, a tradição ceramista mantém-se ativa graças à atuação contínua da família Furtado, em especial da Mestra Louceira Maria de Nazaré Furtado e de sua filha Rosilene Furtado Padilha. Ambas constituem elos fundamentais na transmissão de um saber ancestral de origem indígena, que moldam

[1] O município de Bragança localiza-se na região cultural do Salgado, no nordeste do estado do Pará, guardando uma distância de aproximadamente 220 km da capital, Belém cerca de 3 horas e 44 minutos de deslocamento rodoviário. Segundo dados oficiais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), sua população estimada é de 132.489 habitantes.

o barro como gesto de continuidade, resistência e relação simbiótica com a natureza através da ancestralidade de sua familia.

Se a cerâmica é vista como um sinal de civilizações antigas na arqueologia, em Vila-que-Era ela se apresenta como uma memória viva e atual. Nesse sentido, o conceito de arqueologia alternativa permite-nos observar o barro não apenas como um vestígio de um passado remoto, mas como testemunha presente da resistência cultural de um saber ancestral.

A presente pesquisa parte da experiência vivida no projeto de extensão universitária "Passados-Presentes em Bragança: vestígios de memória e tradições ceramistas em Vila-que-Era", coordenado pela Profa. Dra. Eliane Cristina Soares Charlet e Prof. M.Sc. Benedito Emílio da Silva Ribeiro, desenvolvido no âmbito do Programa de Iniciação à Extensão (PIBEX/UFPA), no qual fui integrante como bolsista por um ano, buscou investigar e documentar como a tradição ceramista da família Furtado atua como dispositivo de resistência cultural e de construção identitária, bem como refletir sobre o papel da universidade na valorização e salvaguarda de patrimônios culturais vivos.

O local onde ocorre a criação da cerâmica é o espaço delimitado, parte do município de Bragança, no estado do Pará. Um espaço que há anos foi espaço remete a uma das práticas desenvolvidas na Amazônia, pois mesmo com a perca de pessoas que contribuíram para o processo da cerâmica, atualmente com a familia da Mestre Nazaré, permanece firme na tradição, e, com isso, as pessoas que as reconhecem tendem a intitular o fenômeno com o nome do lugar e assumem posicionamentos de constituição do objeto.

Vila-que-era (ou vila Cuera) guarda a memória do primeiro assentamento de Bragança. Em 1613 com a expedição francesa de Daniel de La Touche, mas foi o colonizador português Álvaro de Sousa que funda formalmente o povoado na margem direita do rio Caeté. Com a transferência posterior da sede para a margem esquerda no século XVIII, onde hoje fica o centro da cidade. E assim, passou a ser chamada ‘‘Vila-que-era’’, a comunidade resistiu sob a ocupação de populações indígenas.

Figura 1. Imagem captura por satélite



Fonte: Google Earth

A pergunta que norteia este trabalho é de que maneira a ancestralidade ceramista da família Furtado ainda permanece e configura-se como um patrimônio cultural vivo? E como ela resiste às transformações socioculturais contemporâneas, mantendo e recriando identidades locais? Para isso a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, fundamentada em observação e análise bibliográfica em diálogo com a antropologia e os estudos sobre memória.

Para validar o estudo, a pesquisa ancora-se na perspectiva metodológica de Oliveira (1996), que propõe o exercício do olhar reflexivo e da escuta sensível como instrumentos de construção do conhecimento histórico, o autor discute como o ver, o ouvir e o escrever são ações do cotidiano em utensilio cientifico, ou seja, propõe fugir do óbvio e ir para uma pesquisa mais a fundo. Assim, o olhar reflexivo permite surgir as críticas. Já a etapa do ouvir é uma fase fundamental para compreender o fenômeno e conviver com mais proximidade junto. E por último, escrever é processo de transcrição dos textos orais.

Como objetivos, este trabalho busca analisar ancestralidade ceramista da família Furtado como expressão de identidade e resistência cultural na comunidade de Vila-que-Era e refletir sobre a experiência extensionista como meio de articulação entre saberes tradicionais e acadêmicos na preservação do patrimônio imaterial.

Este estudo, ao explorar a cerâmica como uma prática cultural rica em significados e resistência, oferece uma visão crítica sobre como as comunidades tradicionais da Amazônia lidam com a invisibilidade, a perda de conhecimentos e a desconexão com suas memórias. Além disso, destaca-se o papel fundamental dos

projetos extensionistas como ambientes que promovem escuta, diálogo e a construção conjunta de um conhecimento que valoriza a diversidade cultural.

Para abordar a complexidade deste tema, este artigo se fundamenta metodologicamente em uma abordagem qualitativa, em estudo de campo através da História Oral, utilizando como fontes os relatos de três gerações da família Furtado: a Mestra Louceira Maria de Nazaré, sua filha Rosilene Padilha e sua neta Estefane Iara Padilha, cuja curiosidade desde cedo indica a continuidade do legado familiar.

A escola da temática, ‘‘O Barro que nos pariu’’, não se dá de forma meramente ilustrativo, mas mostra a força e o sentimento dessa tradição que passa de mãe para filha. Quando pensei na palavra ‘‘parir’’ foi para relacionar ao nascimento, mostrar como a terra e a vida dessas mulheres estão colocadas. O barreiro, de onde elas tiram a argila com tanto respeito, funciona como um útero da terra. Penso nesse conceito, pois é dali que nasce o saber fazer na cerâmica, também nasce a força, o sustento e o orgulho de quem elas são. Foi pensando em toda essa relação que nasce a temática

O Barro, ancestralidade e o feminino: Para além da matéria

Em Vila-que-era, o barro não se limita às condições de um fator econômico ou uma peça para produção utilitária, e sim um elemento de fusão entre território, corpo e memória. Iniciar a análise pela substância da terra é reconhecer que, na região bragantina, a cerâmica funciona guardando a história e a identidade pertencente a comunidade. Como nos mostra Maurice Halbwachs (1990), a memória precisa de lugares e objetos reais para não se apagar. Sendo assim, o barreiro ou a própria argila funciona como lugares de memória, onde a familia Furtado guarda, em cada peça, o que aprenderam com seus antepassados.

Observa-se que a cerâmica integra uma perspectiva de arqueologia alternativa, que rompe com a concepção tradicional da arqueologia centrada exclusivamente em escavações, enquanto a visão clássica muitas vezes se preocupa apenas em escavar os cacos de cerâmica para medir e catalogar, enquanto a alternativa busca entender o valor sentimental que esses objetos tem para os moradores e para quem produz.

Na comunidade, utilizar essa abordagem significa reconhecer que a Mestre Nazaré e sua familia são as verdadeiras autoridades sobre esse patrimônio. Como nos ensina Cristóbal Gnecco, a arqueologia alternativa é um exercício de descolonização, ela valoriza o conhecimento que não está nos livros, mas nas mãos e na memória das praticantes, herdadas de seus antepassados.

Nessa perspectiva, a produção da família Furtado distancia-se da lógica do ‘‘objeto morto’’ para integra-se no que a historiografia define como patrimônio imaterial. Como propõe Abreu e Chagas (2009), em que discute o conceito sobre como precisamos entender que o patrimônio não é apenas ‘‘a pedra e cal’’ de monumentos antigos, mas sim as técnicas, os rituais, e os saberes que as pessoas carregam consigo. Logo, o valor da cerâmica em que a Mestra Louceira Nazaré produz não está apenas na panela pronta, mas no saber-fazer que habita as mãos de quem a molda.

Da maneira como foi citado em entrevista pela Mestra, ‘‘da cerâmica tirei meu sustento’’, a sua história revela que o barro é, na verdade, a própria vida. Trata-se de uma herança cultural e de um saber que, como conceitua Costa (2023), sobrevive em uma temporalidade atemporal, não como uma evolução crono-tecnológica linear, mas como uma persistência temporal contínua na contemporaneidade, capaz de irromper silêncios e esquecimentos.

A preservação, portanto, não ocorre somente quando a peça é levada ao museu para ser arquivada em vitrines, mas também quando a tradição ancestral continua a gerar sentido para quem pratica e para os membros de sua coletividade. Essa re-existência cultural manifesta-se, por exemplo, no interesse da neta Lara, que aos 12 anos, ao levar os objetos e até mesmo a massa refrataria para o espaço escolar, desperta a curiosidade e o conhecimento de seus colegas sobre a importância desse saber antigo.

Esse saber fazer manifesta-se, primeiramente, entre o corpo da artesã e a natureza. A extração da argila em Vila-que-era não é um ato simples de somente fazer a coleta, mas o gesto inicial de uma cadeia operatória complexa que conecta a mulher ao seu meio ambiente (LIMA, 2015). Esse processo exige em entrega física que vai além da modelagem, a obtenção do barro nos barracos de rios ou mangues, demanda força, disposição e, muitas vezes esforços coletivos da família. Obter a matéria-prima é, portanto, um ato de sacrifício e conhecimento, onde o corpo da mulher aprende a

ler os sinais da natureza para encontrar e fazer a retirada, como é relatado pela dona Nazaré, que não é todo o lugar que pode fazer a coleta desse barro.

Essa interação transforma a geografia local em algo muito mais íntimo, como, saber qual o tipo do barro se utilizar e qual época ir ao barreiro, como menciona a Mestra Louceira Nazaré, que a ida ao barreiro é feita apenas duas vezes ao ano, pois precisa de um tempo para o barro se regenerar. Assim, mostra que o espaço físico deixa de ser apenas um mapa para se tornar um lugar dotado de valor e memória. Como defende a arqueologia Amazônica, essa relação não é passiva, o território artesão molda-se mutuamente.

Toda essa relação simbiótica com o território é a matéria viva porque é transmitida através de uma oralitura[2]. Segundo Leda Martin (1997), o conceito de oralitura é o saber que se escreve no corpo e na voz, é uma forma de conhecimento que não precisa do papel para existir, pois escreve na performance dos gestos e na sonoridade das vozes. Na comunidade, o barro é a página onde as mulheres da familia Furtado escreve sua história, transformando cada movimento de modelagem em um ato de memória viva.

Nesse sentido, na perspectiva de Leda sobre A oralitura, o corpo da louceira funciona como arquivo que não silencia. A transmissão do saber, feito no ‘‘ouvir, ver, fazendo’’ é o que podemos concluir como prova de que a ancestralidade é um movimento de passado-presente. Não se ensina a modelar uma panela de barro apenas com palavras, mas através do compartilhamento de um tempo ritual, onde a neta observa a avó e, nesse gesto, lê e grava em si a mesma identidade que as une, tal relação pode ser percebido no relato da dona Nazaré, ao narrar o processo pelo qual aprendeu esse oficio.

> Foi a minha mãe, minhas tias... É uma pergunta importante, porque a minha mãe aprendeu com a mãe dela, né? E eu já aprendi com a minha mãe e as

[2] Cabe ressaltar a distinção metodológica sobre o uso do conceito de oralitura entre as ciências históricas e antropológicas. Sob a visão da historiografia tradicional, a tradição oral como fonte ou até mesmo testemunho documental, quase sempre ligada a narrativas faladas, mitos e memórias literárias não escritas. Por essa lente, o saber pratico de moldar o barro e todo o saber dele por mais que não se encaixe em uma forma literária. Porém, este trabalho escolhe caminhar a partir da chave antropológica e dos estudos da performance propostos por Leda Maria Martins (1997,2021). Para a Antropologia, a oralitura ultrapassa a verbalização ou a literatura oral, ela se inscreve na própria superfície do corpo como um arquivo vivo. Assim, o a produção ceramista da familia Furtado é compreendida aqui como uma ‘‘escrita corporal’’, uma performance em que o gesto da moldar a argila, o ritmo do pilão e ausência do torno, no presente, a própria memória ancestral. Tratando-se, portanto, de uma oralidade corporificada na matéria.

> minhas tias. As minhas tias, que eram irmãs da minha mãe ou primas, então, elas na época faziam muito negócio de pote, alguidar. Elas se juntavam assim, né, para fazer tudo junto, cinco mulheres. Elas trabalhavam juntas e, eu tinha 10 anos, eu ia para lá também. Elas estavam fazendo e eu também estava fazendo a minha, né? Brinquedos, sim. E aí foi que eu fui aprendendo, aprendendo... Com a idade de 20 anos, daí eu já trabalhava normal, peças normais, tanto para a minha comunidade como para outras comunidades, fazendo encomendas, né? É, fazendo encomenda, e até hoje eu ainda trabalho. Sim, há muitos anos eu trabalho com essa cultura. (MESTRA LOUCEIRA NAZARÉ 2025)

A oralitura, portanto, rasura a ideia de que o conhecimento tradicional é ‘‘menor’’, ela coloca a ciência da sensibilidade e da persistência. Essa ancestralidade feminina é o que ‘‘Pari’’ como podemos observar na fala da mestra, esse ciclo que vem de gerações passadas continua a pulsar, podendo ganhar até novos sentidos e se adaptando às mudanças, mas continua mantendo o mesmo cordão umbilical com a terra. O barro, por fim, deixa de ser apenas um objeto utilitário para se tornar a materialização de uma voz que não se cala. Cada alguidar, panela ou qualquer outro objeto pronto é um testemunho de que as mãos dessas mulheres são as verdadeiras guardiãs de uma escrita ancestral que o tempo não pode apagar.

2. O Saber Fazer: Ritmos e Segredos da “Cadeia Operatória”

O conceito de cadeia operatória, notável pelos estudos em Etnoarqueologia, da autora Amaral (2012), ao investigar louceiras tradicionais, detalha a sequência encadeada de gestos e escolhas técnicas aplicadas dede a extração da matéria até a queima do produto final. Entretanto, essa abordagem ganha um novo sentido muito mais íntimo, que pulsa no cotidiano da Mestra Nazaré e de sua filha Rosilene. Para elas, o saber fazer como elas chamam é um processo indissociável da própria vida em movimento, um espaço que além das técnicas carrega ancestralidade e afeto, que se inicia muito antes de chegar no ateliê de Dona Nazaré.

A identidade ceramista da Vila-que-era nasce a partir do diálogo sagrado com o território. Sabe-se que o barro (argila) é obtido nos barrancos dos rios ou até mesmo dos mangues, como é no caso da retira que a família Furtado faz. Durante todo esse processo, a mestra Nazeré e sua filha, Lene, não olham apenas para o lugar só como um depósito de retirada para o benefício próprio, mas como um organismo vivo que merece todo o cuidado e respeito. Como nos ensina Willian Balée (2017), essa relação com o território se dá a partir de uma valorização e respeito para com ele. Na prática

da família Furtado, isso se introduz na forma do pedido de licença ao chegar no local e também na paciência da retirada, pois ela faz isso somente a cada seis meses.

> Olha, a tradição que a gente temos é quando a gente vai no barreiro cheirar, né? Então, eu conheci com as outras louceiras. Quando a gente chegava lá no barreiro, aí a gente pedia licença para a mãe natureza dar um barro bom para a gente, né? Então, eu fiquei usando esse ritual até hoje. (MESTRA LOUCEIRA NAZARÉ 2025)

E eu perguntei a mestra quem a ensinou esse processo:

> Foi a minha mãe, as minhas tias. Chegava lá no barreiro e elas pediu, né? Pediu para a mãe natureza que desse um barro bom para fazer uma louça. E depois que tirava a quantidade, a porção que elas queriam, como eu também tiro, aí a gente agradece, né? Faz uma peça lá, duas ou três pecinha, e deixa lá no barreiro de oferenda, né, para a mãe natureza. Porque a gente não vê, a gente não enxerga, mas tem. E também a gente preserva lá o barreiro. A gente preserva porque não é porque tem que a gente vai lá pegar tanto, tanto assim para acabar, não. A gente tem que preservar. E eu trago uma porção e eu trabalho de seis em seis meses com aquela porção. Aí, de seis em seis meses é que eu vou, vou pegar ou mandar, que é o tempo que a natureza vai colocando de volta. (MESTRA LOUCEIRA NAZARÉ 2025)

Sendo assim, a dona Nazaré nos ensina que o barro, recém tirado do útero da terra, não se molda imediatamente, ele exige paciência nesse processo. Essa relação também pode ser entendida como uma forma de economia sagrada, onde o ato de retirar algo da natureza é acompanhado por um gesto de gratidão e reciprocidade, mantendo um vínculo harmonioso com o meio ambiente, reforçando o que é defendido por Balée (2017). Em muitas culturas tradicionais, esse tipo de prática é comum e está ligado a crenças de que a natureza é um ser vivo e consciente, que deve ser honrado e respeitado, assim como a dona Nazaré acredita e zela. Como observado por Fausto (2000), a cerâmica indígena transcende a mera produção material, encarnando uma relação de troca simbólica com a natureza.

Essa perspectiva ecoa na prática de Dona Nazaré, que oferece uma panela ao barreiro como gesto de gratidão à ‘‘mãe do barro’’, reforçando a ideia de uma ‘‘economia sagrada’’. Em sua obra, Fausto também detalha como essa prática de cerâmica entre os indígenas funciona, ele detalha como a cerâmica é feita (coleta de argila, queima, ornamentação) igualmente, como a Mestre Nazaré Furtado mostra em suas oficinas na produção de panela de barro.

Após o ritual e a retirada do barro, ele vai passar por um processo de descanso a mestra explica que o barro recém tirado da terra não pode ser moldado de imediato, ele precisa de um descanso. Esse processo é uma ciência prática, onde a umidade e o tempo trabalham juntos para preparar o corpo da peça que virá a ser. Como ela mesmo descreve

> Aí eu ponho de molho, ponho de molho. Quando for amanhã ou dois dias eu vou amassar, amassar é temperar. Aí eu ponho na tábua pra enxugar. Aí com três dias eu vou virar, eu dou três virada nele, no outro dia seguinte eu torno virar, com cinco dias ele ta pronto. Porque assim, se você amassar e você o enxugar e for fazer a testa ela não segura. Ela tem que descansar. Tem que descansar que maciar, pra segurar. Quanto mais tempo, mais melhor fica a massa. Tem muita ciência, é um processo. (MESTRA LOUCEIRA NAZARÉ 2025)

Figura 2 — Imagem da Mestra Nazaré amassando para o descanso da massa



Fonte: Acervo do autor, Vila-que-era (2025).

Após esse processo de descanso, o saber-fazer da família Furtado exige um elemento de suma importância de ligação, que confere a resistência e alma da panela de barro, o cariapé[3]. Retirado da casca de uma arvore específica, o cariapé atua, basicamente com antiplástico que impede as peças que vão para o processo de

[3] O caripé ou cariapé constitui um elemento identitário e técnico fundamental na cadeia operatória da Vila Que-Era. Sob a ótica socioterminológica adotada por Rosilene (2015), o vocábulo é um termo de especialidade herdado de matrizes indígenas que designa o tempero ou antiplástico misturado à argila para dar liga e resistência às panelas e alguidares. A manutenção desse léxico e dessa prática evidencia a preservação de saberes tradicionais transmitidos de geração em geração na comunidade.

queima racharem. Para as produtoras, representa muito mais que um tempero, mas sim a fusão entre o barro e a cinza.

O processo de coletar a casca, queimá-la até que vire cinza e depois moê-la minuciosamente repete o ciclo de respeito ao tempo da natureza. Não há pressa no pilar junto ao chamote, o som do pilão dita o ritmo de uma coreografia ancestral que prepara a matéria-prima para o fogo. O termo chamote surge no domínio lexical da cerâmica em relação de variação e concorrência com o vocábulo regional caco. Como explica Rosilene (2015), trata-se de um antiplástico constituído por fragmentos de cerâmica já queimada que são triturados e misturados ao barro para reduzir a plasticidade excessiva da argila e evitar rachaduras nas fases de secagem e queima.

Figura 3: Imagem o processo de corta o cariapé para queimar



Fonte: autoria própria, Vila-que-era (2025)

Figure 4: Depois com a cinza do cariapé e hora de pilar



Fonte: autoria própria, Vila-que-era (2025)

Lene, filha da mestra Nazaré, detalha com precisão cirúrgica a inteligência ecológica contida nessa coleta, revelando que a prática das louceiras respeita o metabolismo da própria natureza:

> Se tratando da árvore do caripezeiro é assim: a própria árvore tem muita ciência, né, na natureza. O caripezeiro, de forma natural, ele vai descartando a casca, ele vai soltando a casca. Porque ele absorve muita sílica, a sílica é areia. Então, como ele absorve muita sílica do solo, ele precisa descartar. Então é nesse descarte que as louceiras se utilizam pra colocar na... pra fazer as cinzas, né? É a parte mineral do vegetal, digamos. Porque ela coletou, ela

> absorveu a sílica, que é a areia, e vai expelindo, e a casca vai se soltando da árvore. Então, a partir desse processo natural, as louceiras se utilizam também. Então não há derrubada, a não ser quando morre, né? Que as árvores caem, morrem, ou quando a ventania quebra. Mas tem que esperar a árvore secar pra soltar a casca. Então tem essa relação de benefício, né, do ser humano com a natureza, de tipo, esperar a árvore soltar a casca, liberar aquela casca cheia de sílica pra poder recolher." (FURTADO, Rosilene, 2025)

Mediante essa fala de lene, entre o mineral e o vegetal, remete diretamente a profundidade dos saberes que habitam no que que Leda Maria Martins conceitua como corpo e arquivo. A proporção exata entre a argila e a cinza siliciosa do cariapé não depende de balanças de laboratório, mas sim da sensibilidade do tato e da memória muscular transmitida de geração em geração. Sendo assim, observamos que a preservação e a tradição caminham lado a lado com a preservação da mata. É uma ciência viva, onde o útero da terra e os minerais expelidos pelo caripezeiro se fundem sob a regência das mãos femininas da família Furtado.

Com a mistura do tempero, vem o próximo passo que é a modelagem, mas antes disso a massa passa pelo processo de descansar. Durante essa etapa, o que se testemunha não é em produção mecânica, mas o que Regina Abreu e Mario Chagas (2009) chamam de patrimônio vivo, onde a técnica não está congelada em um manual, mas guardada na sensibilidade do tato das mulheres que produzem a cerâmica.

Com a massa pronta e temperada, vem a primeira parte da louça a ser modelada, é retirada uma pequena porção dessa massa que é colocada sobre um pedaço de folha de garumã. Um aspecto bem curioso é, ao se perguntar à louceira Nazaré, a medida para fazer a base ou até mesmo à medida que são usadas para o tempero, ela não sabe informar, não é como se fosse uma receita de um livro e estivesse o modo de preparo. Ela explica, com simplicidade, que esse saber reside guardado naquilo que aprendeu e refinou ao longo de toda a vida.

Figura 5: a mistura da massa ao cariapé



Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025).

Figura 6: momento em que separa a folha do gurumã

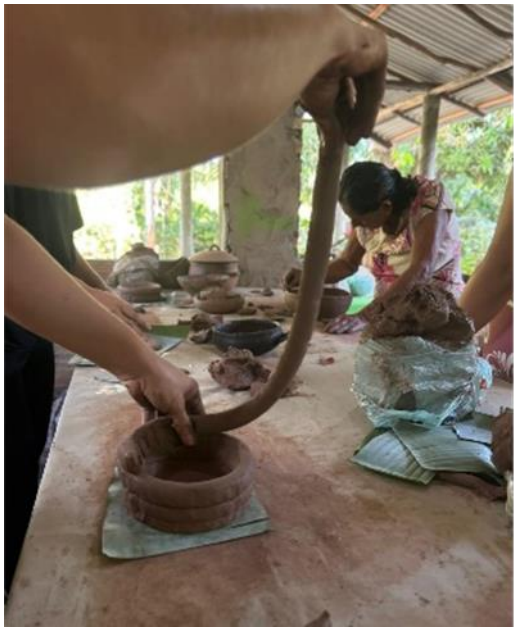


Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025).

Essa ausência de saber a quantidade certa, ou a temperatura que é utilizado para fazer a queima nos conduz diretamente às reflexões de Pierre Nora (1993) sobre a natureza da memória. O autor distingue a memória viva e verdadeira arquivística e factual. Enquanto a história busca medir, registrar e submeter o passado a regras rígidas, a memória verdadeira é aberta a dialética do lembrar, integrando-se inteiramente ao gesto e ao cotidiano. Na prática da família Furtado, o fato das louceiras não usarem medida matemática ou física não representa um vazio de conhecimento, mas denota a presença de uma memória que se recusa a ser congelada como um dado estatístico.

O próximo processo da produção é o momento de levantar as paredes da panela, alguidar ou até mesmo uma bacia. A massa, que até então estava apenas em plano, passa a ser puxada para cima pelas pontas dos dedos em movimentos circulares constantes. É uma fase que exige uma sincronia perfeita entre força e leveza, pois se os dedos pressionarem demais, a parede afina e a louça desaba, ou podendo rachar no processo da queima.

Figura 7: Construção da base e os rolinhos



Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025).

Figura 8: os rolinhos vão ganhando forma



Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025)

Nesse ritmo de ergue tal objeto, os instrumentos tradicionais ganham protagonismo. Com o auxílio do Urupé[4] e de pedaços Cuimé[5], no qual você molha o pedaço da cuia, e as superfícies interna e externa vão sendo raspadas e alisadas simultaneamente. Enquanto uma das mãos apoia o lado de dentro para garantir a curvatura, interna que sustentará o alimento, depois a mão desliza a fragmenta pelo lado de fora, removendo os excessos e corrigindo as imperfeiçoes da argila.

Fotografia 9 — A utilização da cuimé para alisar as bordas



[4] O vocábulo urupé, de origem indígena, designa um fungo poliporáceo popularmente conhecido na Região Amazônica como "orelha-de-pau". Conforme o levantamento de Rosilene (2015), o termo integra o léxico da comunidade Vila Que-Era, onde o próprio fungo é coletado e utilizado artesanalmente como uma ferramenta orgânica de acabamento, servindo para alisar e modelar as bordas das peças de barro.

[5] Cuimé é um substantivo feminino que designa uma espátula confeccionada a partir da casca da cuia, utilizada pelas ceramistas da Vila Que-Era para alisar o barro. Sob a perspectiva da socioterminologia aplicada por Rosilene (2015), o termo coexiste em variação regional com o vocábulo palheta — ferramenta com a mesma função, mas pode ser feita também de madeira ou PVC.

Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025).

Conforme, a cuimé vai deslizando pelo barro, o objeto vai ganhando forma, seja para ser uma panela, uma assadeira ou até mesmo uma tigela. Nota-se, que em nenhum momento que há a presença do torno, o que faz crescer é a movimentação da mão mais a ferramenta cuimé. A próxima etapa é o que elas denominam como raspagem, esse momento é quando usamos a cuimé, com a função de agir como uma espátula para alisar as paredes da cerâmica e junto concede ao formato.

Após espera em torno de um dia, temos o acabamento, que é denominado o alisamento, é necessário armazenar o objeto em uma sacola para descansar e não secar, por isso a importância de guardar com todo o cuidado, só assim se utiliza da ferramenta cuimé, mergulhando cuidadosamente em uma vasilha com água e vai passando sobre a peça, com os dedos sobreposto da cuimé as bordas ganham formatos, já por fora e dentro do objeto se passa o caroço de inajá para ter aquele aspecto liso da cerâmica.

Fotografia 10: Uso do caroço do inajá para o alisamento



Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025).

É importante destacar que, se todo esse processo fosse feito no torno essas ferramentas seriam retiradas.

> O torno ele já vem permitir uma maior uma maior produção né pro artesão. Não deixa de ser artesanal, mas ele já facilita né, facilita muito na produção. E deixa usar muitos materiais que são usados né. Tipo sai, fica só a massa refratária né que é feita e já sai a Cuimé, que é substituída pela uma espátula

> de madeira. Sai urupé que já é substituído por uma esponja, aí vai, vai se tendo outros outras substituições (FURTADO, Rosilene, 2025)

Depois de toda essa etapa, vem o momento em que novamente a peça deve passar por um descanso em torno de um dia. Nesse momento, as peças devem ir ao sol, após elas estarem secas, que leva em torno de 24 horas, vem a queima. Ela existe no modo tradicional feito ao céu aberto e a que vai ao forno. As queimas ao forno demoram em torno de 24 horas até finalizar o processo, já as que são queimadas ao céu aberto, dura até acabar a queima na lenha. Nesse processo, são postas lenhas e aos poucos colocadas as louças.

Figura 11: a etapa da queima ao céu aberto



Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025).

Após a queima, vem defumação, o que consiste em as louças ficarem emborcadas para receber a fumaça, fiquem sobrepostas a um fogão a lenha. Em baixo são colocados folha de ameixa ou de goiabeira, e assim vai largando a resina. É necessário todo esse processo nas panelas que serão utilizados para fazer a comida, pois assim ela não encharca

Figura 12: A etapa da queima ao céu aberto



Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025)

Em algumas peças que não vão ao fogo, como potes, tigelas, alguidares, peças de decorações, é comum a aplicação de uma resina denominada taicíca[6], pois as peças ficam bem brilhosas por dentro. Mas apenas pode ser usado nas louças que não vão ao fogo, pois a resina solta da peça ao ser queimada.

Figura 13: impermeabilização no prato



Fonte: Autoria própria, Vila-que-era (2025)

[6] Taicíca, variante regional de itaicica ou jutaicica, de matriz indígena, integra o léxico de especialidade da Vila Que-Era. Como aponta Rosilene (2015), o termo designa a resina extraída da árvore do jutaí, que é aplicada ainda quente sobre a superfície da louça logo após a queima. Essa técnica tradicional atua como um verniz natural, conferindo impermeabilidade e o brilho polido característico à cerâmica bragantina.

Quando observamos todo o processo da produção artesanal, como é citado por Iene, que o torno facilita a agilidade, pois para um mudo globalizado toda essa demanda para querer o que é mais rápido. Porém, o torno subsisti os saberes ancestrais, as técnicas do rolinho e a utilização das ferramentas primarias. Quando percorremos essa trajetória com a lições propostas pelo historiador E.P. Thompson (1998), compreendemos a dimensão desse impacto. Ao observar a transição para o industrial, Thompson nos lembra que ‘‘não existe desenvolvimento econômico que não seja ao mesmo tempo desenvolvimento ou mudança de uma cultura’’.

Assim, quando as mulheres da família Furtado decidem manter o ritmo no manual e as técnicas com os saberes ancestrais, elas não estão apenas apegadas ao passado por falta de opção. Consiste em uma escolha histórica e consciente de resistência cultural, em defesa da sua autonomia sobre seus corpos, seu tempo e sua própria identidade mediante das pressões do mercado moderno.

3. Herança do Barro: Memória coletiva, tradição oral, e a transmissão do Saber-Fazer entre as mulheres Furtado

Ao emergir no mundo da produção ceramista da Vila-que-era nos coube olhar para além da matéria-prima e das técnicas que nela consistem. Faz-se fundamental entender os fios invisíveis da memória e do laço que conecta as diferentes gerações da família Furtado ao manejo da argila. Segundo o historiador Jacques Le Goff (1990), a memória coletiva não se reduz a um depósito inerte de lembranças, mas constitui em um patrimônio vivo e dinâmico, fundamental para a preservação da identidade e para a continuidade histórica de grupos, os quais as trajetórias foram frequentemente silenciadas pela historiografia oficial.

Na comunidade, essa presença histórica ganha corpo e voz, através de uma sucessão profundamente enraizada na tradição oral, na qual o conhecimento é compartilhado de mãe para filha, salvaguardando o passado no gesto cotidiano do presente. Assim, para compreender a dimensão desse patrimônio vivo, é fundamental recorrer as lembranças vivas da mestra louceira Nazaré guardiã de toda essa tradição, ao relembrar o início da sua trajetória, revela o aprendizado em um ambiente coletivo.

E adentramos no que Le Goff define como a transmissão viva do costume, o fazer ceramista não é apenas um trabalho, mas o próprio tecido que une as gerações

da família Furtado que vai além de um modo de produção e sim um elo de afeto ligado a memória.

Assim, a memória coletiva não é estática, e sim dinâmica e viva, pois ela se transforma conforme a sociedade avança, mas sem perder a sua essência identitária, com a questão da produção ceramista, que é a identidade da comunidade e reconhecida pelos moradores. Esse movimento fica evidente no depoimento de Lene Furtado. Ela revive o mesmo processo da infância ao modelar a argila, porém sinaliza transformações marcantes no costume do lar, a exemplo da inclusão dos homens na fabricação, atividade que antigamente sofria uma rejeição.

> Ela começa na primeira infância, né, com a produção da mamãe, a produção de panelas de barro, então. Onde esse ciclo vem desde a geração passada e continua até os dias atuais. No caso da produção de panela de barro, são as mulheres produzindo e os filhos, as crianças ao redor, principalmente as meninas, né. Por se tratar de uma produção pura e exclusivamente feminina até o ano de 2004. Era, pelo menos na Vila Que Era, uma atividade que só as mulheres desenvolviam, né. Inclusive existia até um preconceito em relação à figura masculina na produção. (FURTADO, Rosilene, 2025)

E como podemos observar a preservação dessa identidade não será silenciada pelo esquecimento, consolida-se na voz de Iara, neta da mestra Nazaré. Aos 12 anos a jovem assume com orgulho seu papel na continuidade dessa linhagem de cerâmica. Ao introduzir ferramentas tradicionais e peças de cerâmica no ambiente escolar, a jovem converteu o cotidiano familiar em um patrimônio legitimado por sus pares.

> "[...] eu levei resolvi levar algumas peças levei também um pouco da argila para representar e uns os instrumentos que a gente usa pra dar o acabamento [...] todo mundo ficou muito interessado todo mundo veio pra cima pra ver pra tentar pra agarrar pra ver como era porque acho que eles viram importância naquilo uma coisa assim antiga também né." (PADILHA, Iara, 2025)"

A memória cerâmica, ela não é oral e nem escrita, é material, feminina e tátil dentro do ateliê da familia Furtado presente na comunidade. Costumo falar que a histórias dessas mulheres não estão presente em livros, mas em suas mãos, em suas mentes que carregam consigo o saber ancestral, e se mantendo diante de um mundo globalizado, no qual afeta todo o modo de produção e meios que são usados para a resistência diante de uma sociedade que muitas vezes nem valoriza o artesão. Essa pressão do tempo moderno sobre o fazer tradicional é detalhada com muita lucidez por sua filha, Rosilene Furtado, ao explicar o abismo que existe entre a lógica imediatista do mercado consumidor e o tempo orgânico da criação artesanal:

> O tempo que se produzia a cerâmica até 2004, por exemplo, era um tempo que não era tão acelerado quanto hoje [...]. O modo de produção nesse período tá muito voltado pra o contraste com os tempos modernos de pressa de atender o mercado [...]. Uma peça que é produzida seguindo todos os processos de produção, que é desde a coleta da argila, onde o próprio artesão vai lá, coleta [...], vai demorar um tempo e, no final de tudo isso, essa peça produzida artesanalmente [...] não vai ter um valor final que esteja à altura de todo esse trabalho manual. (FURTADO, Rosilene, 2025)

É notório com a fala da Rosilene demostra a ferida da desvalorização que afeta as comunidades tradicionais diante do capitalismo contemporâneo. E quando se passa a exigir que tal produto feito pelo artesão funcione no ritmo e o volume de uma fábrica é ignorar que cada peça moldada por eles carrega um tempo que não é medido pelo relógio da humanidade, mas pela ancestralidade da familia. Desse modo, a preservação do feitio no rolinho e a manutenção da coleta manual configuram-se como um ato de resistência política frente a um cenário globalizado que busca a padronização cultural e, frequentemente, invisibiliza o valor do trabalho artesanal.

Diante desse enfrentamento que a tradição oral prevalece como resistência, deixando de ser apenas um canal de comunicação para ser o suporte de salvaguarda de sua história. Como podemos observar no que o autor Jacques Le Goff (1990) ao debruçar-se sobre as sociedades de memória predominantemente oral, a palavra falada e o testemunho vivo possuem uma plasticidade que permite a cultura se manter vigorosa, adaptando-se as intempéries do tempo sem desmoronar sua estrutura identitária. E na comunidade o conhecimento não está em uma fonte escrita, não que a escrita não seja importante, mas sim uma escolha de suporte de salvaguarda e um arquivo dinâmico e afetivo

E toda essa herança de saber que essas mulheres carregam na comunidade, persistem porque se tem alguém que ainda mantém viva a tradição, se tem alguém que ainda carrega e que fazem algo para terem o conhecimento, como um exemplo disso, são as oficinais organizadas por sua filha Rosilene e sua mãe Nazaré, no qual elas preparam oficinais que são voltadas tanto para pratica teórica, que tem o momento de compartilhar o saber e o momento da pratica, que é quando os participantes tem o privilégio de sentir na pratica toda a experiências desde a modelagem até o toque final para a queima.

Outra maneira que a família tem de manter toda essa cultura viva, além das partições de projetos que levam a oficina para comunidade é as visitas recebidas de

escolas locais, que transforma o espaço em um ambiente de reconhecimento de identidade bragantina.

Todos esses projetos pedagógicos e comunitárias ganham sentindo profundo quando cruzamos com as falas da própria Mestra Nazaré. Ao ser questionada sobre a importância de dar continuidade a essa tradição, a louceira revela que transmissão pratica é a única barreira capaz de deter o avanço do esquecimento e do desinteresse da geração:

> “Olha, [...] o meu sonho era que muitas pessoas aprendessem essa cultura pra não acabar. Porque, se não tiver alguém que incentive, ela vai acabar, porque ninguém mais quer trabalhar, assim, né? Só quer trabalhar se for na máquina, já um trabalho mais avançado. Mas assim, na mão, as pessoas acham difícil, mas é um trabalho muito bom trabalhar sim. (MESTRA LOUCEIRA NAZARÉ 2025)”

Com o desabafo da Mestra é o que podemos nos remete ao que estamos debatendo com a preocupação de Jacques Le Goff (1990) sobre as ameaças de destruição que rondam a memória coletiva de comunidades detentoras de saberes locais frente à lógica hegemônica global. Porém, para além do incentivo ao trabalho manual frente ao avanço maquinário, a continuidade desse legado exige salvaguardar que abarca também a natureza. Essa percepção complexa sobre o futuro do fazer cerâmico é profundada por sua filha, Rosilene Furtado, que vincula a imortalidade da tradição a proteção ecológica e ao compromisso ético dos descendentes:

> “Acima de qualquer coisa é a preservação do meio ambiente, porque a gente depende dele totalmente [...]. Se tratando da produção, eu sempre converso com a mamãe que a gente precisa fazer uma reserva pra se preservar o caripezeiro [...], porque senão a gente vai perder. [...] E além da preservação, a continuidade dos herdeiros. [...] Faz parte da nossa identidade, de onde nós viemos, quem somos, e a gente precisa levar isso adiante [...], é nossa responsabilidade como filhos, netos e bisnetos de louceiras. [...] Por isso que hoje o nosso espaço se chama Loiça de Barro, porque faz referência a essa ação. [...] Eu me reconheço na produção de panela de barro porque faz parte da minha infância, da minha memória, da memória das mulheres da minha comunidade, da minha família. (FURTADO, Rosilene, 2025)”

Como podemos observar uma faceta essencial da História oral e ambiental na região bragantina, a preservação das louceiras não limita apenas ao ato de moldar, mas estende-se a obrigação política de proteger o território e a floresta que fornece o cariapé e o barro. Quando a Lene assume a responsabilidade histórica como herdeira, ela materializa o vigor da memória viva. E toda essa percepção do compromisso com o saber ecoa e se renova na voz de sua sobrinha e neta da mestra, Iara. Ao ser

indagada sobre a necessidade de perenizar essa herança familiar, a jovem de 12 anos:

> Olha, eu vejo como [...] uma tradição assim de passar de geração em geração, que nós continuamos assim, né, com isso pra levar pra frente, porque eu vejo uma coisa muito importante nisso, entendeu. (PADILHA, Iara, 2025)

Desse modo, a união das três gerações presente da família Furtado consolida o fazer cerâmica na Vila-que-era como uma performance viva de transmissão e salvaguarda cultural. Ao conectamos com a sensibilidade da infância de Iara, todo o compromisso ecológico de Rosilene e a sabedoria ancestral da Mestra Nazaré, o ambiente de produção do saber familia da louceira deixa de ser apenas um espaço produtivo para se firmar como um território cultural e re-existência. A continuidade desse saber fazer, portanto, depende diretamente desse pacto ético geracional, que protege o meio ambiente e o saber frente as pressões do mercado contemporâneo.

A herança ancestral da cerâmica presente na comunidade demostra que a história dessas mulheres, embora ausente da documentação tradicional, mas sim na materialidade tátil de suas louças. A tradição oral, os gestos das oficinas e o manejo do cariapé funcionam como um arquivo afetivo. Ao moldarem a argila, as mulheres Furtado não apenas fabricam utensílios, elas perpetuam uma ancestralidade corporificada que rompe silenciamento e demarca o protagonismo feminino na identidade da própria comunidade e na região bragantina

Considerações Finais

A produção artesanal que se destaca por seu saber ancestral tradicionais em práticas cotidianas. Logo, considerando os aspectos discutido ao longo deste trabalho a moldagem e o manejo do barro desempenham um papel de relevância significativo no contexto comunitário, tanto no âmbito econômico quanto na afirmação identitária. Como abordado, as práticas artesanais da família Furtado não promovem somente a subsistência material, mas também mantém vivos os elos geracionais de uma linhagem como citado por Rosilene que ‘‘pura e exclusiva feminina’’, e que alguns momentos resistindo a presa do mercado contemporâneo. Desse modo, a loiça de Barro, observa-se que em sua maioria das etapas que envolve a extração e modelagem, além do compromisso com elo afetivo, mas também um compromisso ético com o território.

Em síntese, o saber das ceramistas evidencia a singularidade e a significância de um conhecimento que une gênero, técnica e ancestralidade. Todos esses diferentes campos demonstram como a cerâmica tradicional transcende o estigma de trabalho Manuel ou rudimentar, consolida-se como um espaço de saberes complexos. Os gestos corporificados, como explorado, estão intrinsecamente ligados a essa pratica, carregando significados e funções que vai além do utilitário, sendo reconhecidos também por sua eficácia na manutenção da memória coletiva local.

Neste trabalho, busquei da perspectiva da História oral e da cultura material, apresenta um pouco o universo dessas louceiras, tudo descrito aqui é apenas uma parte da vasta dimensão que foi vivenciar na pratica cada passo desse processo. O estudo teve como objetivo contribuir para maior compreensão e valorização das tradições da comunidade de Vila Que Era, além de abrir um caminho para futuras discussões sobre o fazer cerâmico no cruzamento entre práticas ecológicas e históricas. Ainda que a pesquisa não esgote o tema, ela aponta par algumas lacunas importantes, como a necessidade de investigações mais profundas relacionadas a salvaguarda ambiental para o caripezeiro e o impactos do extrativismo moderno nas áreas do barreiro.

Além disso, vale destacar o espaço de produção das loiças de Barro, como um ambiente de acolhimento, pedagogia comunitária e resistência. No qual transcende a função produtiva, funcionando como um lugar de reafirmação cultural e de preservação de saberes ancestrais femininos da família. A proximidade do fazer cerâmico com os elementos da natureza reflete uma relação de respeito e reciprocidade que evidencia sua essência. As praticas das oficinas pedagógicas e das visitas escolares, um dos fundamentos centrais da manutenção do ofcio, que reforça a imagem da cerâmica como um espaço de bem-estar coletivo e de transmissão de memória.

A partir de todo o convívio com a pesquisa, das observações e das conversas com a família Furtado, fica evidente que as herdeiras permanecem na atividade por amor à tradição da louça de barro. Todo esse sentimento é sintetizado na postura política das protagonistas desta pesquisa. Essa abertura para dialogar com cada um que se interessa caracteriza não apenas a família, mas também o ateliê como um espaço de resistência e pertencimento pedagógico na Amazônia.

Por fim, é relevante destacar os motivos que levaram a escolha das mulheres da família Furtado na Vila-que-era, para a realização desta pesquisa: (1) a dedicação histórica da casa ao culto das memórias antigas louceiras (2) sua notoriedade com a preservação e o cuidado ambiental, e (3) o fato de ser o espaço onde foi possível estabelecer um contato profundo com a sensibilidade do fazer artesanal. Esses fatores foram determinantes para a realização do estudo, que se propôs a explorar de maneira respeitosa e profunda interação entre a história oral, gênero e cultura material.

Desse modo, este trabalho não apenas reafirma a relevância da produção ceramista da Vila-que-era como um sistema de saberes, mas também evidencia a necessidade de maior reconhecimento e valorização social do protagonismo feminino tradicional. Que esta pesquisa seja um ponto de partida para novos estudos que deem continuidade ao diálogo entre história social e o conhecimento ambiental, respeitando sempre as raízes ancestrais e os contextos culturais que moldam essas práticas. Afinal, o fazer cerâmica da comunidade é, acima de tudo uma celebração do respeito à identidade, da conexão profunda com a terra e do compromisso afetivo com a memória que essas mulheres carregam.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio:** ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ALMEIDA, Geraldo de Andrade. **Introdução à arqueologia brasileira**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1974.

AMARAL, Daniella Magri. **Loiça de Barro do Agreste:** um estudo etnoarqueológico de cerâmica histórica pernambucana. 2012. 372 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BEZERRA, Marcia. Arqueologia e comunidades tradicionais na Amazônia. **Ciência e Cultura,** São Paulo, v. 65, n. 1, p. 40-43, jan. 2013.

BEZERRA, Marcia. Os sentidos contemporâneos das coisas do passado: reflexões a partir da Amazônia. **Revista de Arqueologia Pública**, Campinas, n. 7, p. 107-122, jul. 2013.

BALÉE, William. **Transformações arqueológicas e ecológicas na Amazônia.** Tradução de Carlos Augusto da Silva. Belém: Editora UFPA, 2017.

COSTA, Juliana Ribeiro dos Santos. **História, Memória e Ancestralidade:** a cultura material cerâmica – Sítio Poço dos Bichos, Monte Rei, Minas Gerais. 2023. 244 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias, Universidade do Estado da Bahia, Paulo Afonso, 2023.

FAUSTO, Carlos. **Os índios antes do Brasil.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000

GASPAR, T. de A.; RODRIGUES, J. A. (org.). **O ofício ceramista e as suas salvaguardas fora da academia.** São Paulo: Editora Científica, 2020.

GNECCO, Cristóbal**. "Escavando" arqueologias alternativas**. Bogotá: Universidad del Cauca, 2006.

HALBWACHS, Maurice**. A memória coletiva**. Tradução de Beatriz de Lira Falcão. São Paulo: Vértice, 1990.

HIROOKA, Suzana; FLORES, Simone. **Patrimônio da nossa terra:** arqueologia e história na preservação de bens culturais. Cuiabá: Entrelinhas, 2011.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022:** população e domicílios: Bragança (PA). Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

LEÃO, João Victor Rocha; FARIAS, Wanessa Viviane Paixão. A (re)produção dos saberes: educação e a cerâmica artesanal do Distrito Administrativo de Icoaraci, Belém-Pará. **Terra Livre**, São Paulo, v. 2, n. 61, p. 578-612, 2023.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução de Bernardo Rodrigues e Irene Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Dione Maria de Souza. **Mulheres do Barro:** corpo, memory e a dinâmica da transmissão do saber cerâmico. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia)

– Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

MORAIS, Elizabeth Conde de. **Termos da cerâmica icoaraciense: uma abordagem socioterminológica.** 2015. 102 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia) – Campus Universitário de Bragança, Universidade Federal do Pará, Bragança, 2015.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História:** a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

LUZ, Laudlurdes de Fátima Carvalho da; PADILHA, Rosilene Furtado. **Fazer cerâmico nas comunidades de Vila-que-era e Fazendinha:** estudo socioterminológico sobre um saber tradicional. 2015. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Campus Universitário de Bragança, Universidade Federal do Pará, Bragança, 2015

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras,** Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

OLIVEIRA, Humberto de. **O trabalho científico:** reflexões, métodos e técnicas. São Paulo: Cortez, 1996.

TURCHETTI, M. A teia das opções culturais: gestos, apropriações e simbolismos na manufatura cerâmica. In: SILVA, F. A. (org.). **Arqueologia e Cultura Material. Belém:** Imprensa Universitária, 2018. p. 23-45.

THOMPSON, Edward Palmer. Tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial. In: THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 267-336

FONTES ORAIS - Entrevistas

FURTADO, Nazaré. Entrevista concedida a Byanca Fernandes Borges. Bragança, PA, 2025.

FURTADO, Rosilene. Entrevista concedida a Byanca Fernandes Borges. Bragança, PA, 2025.

PADILHA, Iara. Entrevista concedida a Byanca Fernandes Borges. Bragança, PA, 2025.