



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

EMILLY EVANGELISTA PEREIRA

**DA TRADIÇÃO AO EMPREENDIMENTO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A
AUTONOMIA DE ROSILENE FURTADO PADILHA, ARTESÃ E LOJISTA NO
MUNICÍPIO DE BRAGANÇA-PA**

BRAGANÇA – PA

2026

EMILLY EVANGELISTA PEREIRA

**DA TRADIÇÃO AO EMPREENDIMENTO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A
AUTONOMIA DE ROSILENE FURTADO PADILHA, ARTESÃ E LOJISTA NO
MUNICÍPIO DE BRAGANÇA-PA**

Texto apresentado como requisito básico para atribuição de conceito em *Monografia I*, e para a futura elaboração do Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) de Licenciatura em História.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Cristina Soares Charlet

BRAGANÇA – PA

2026

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho a Deus, que guiou meus passos, fortaleceu a minha fé e sustentou a minha alma quando o medo e o cansaço falaram mais alto, pois em Sua infinita sabedoria, já conhecia cada palavra aqui escrita antes mesmo que eu sonhasse com esse momento.

Aos meus pais, que são o reflexo do amor de Deus em minha vida, que trabalharam incansavelmente, dia e noite, para me proporcionar o melhor, ensinando-me o valor da honestidade, bondade, lealdade e do amor ao próximo. Vocês, que me apoiam e me incentivam em cada desafio, saibam que cada esforço e renúncia silenciosa e gesto de cuidado foram essenciais para que eu chegasse até aqui.

Ao meu pai, Jonas, nenhuma palavra será suficiente para expressar a grandeza do pai que o senhor é para mim. Mesmo tendo enfrentado muitas dificuldades na infância e poucas oportunidades, o senhor nunca deixou a responsabilidade de me acolher com seu amor e carinho, nunca permitiu que faltasse nada em nossa casa, ensinando-me, com seu esforço, dedicação, dignidade, o verdadeiro significado do trabalho.

À minha mãe, Eline Cristina, a força de toda a minha vida. com paciência e dedicação, segurou a minha mão nos primeiros passos da minha vida e continua ao meu lado em cada etapa dessa caminhada. Obrigada por cada oração silenciosa, por segurar a minha mão, sua presença é o meu maior guia e sua dedicação é o exemplo que molda quem eu sou.

Ao meu namorado, Eric Ramon, pelo amor, carinho e parceria. Obrigada por acreditar em mim e nos meus sonhos, por celebrar cada conquista comigo e por me dar forças quando o cansaço parecia vencer, sua presença torna tudo mais leve.

Aos meus irmãos, Juan e Evely, pelo amor, carinho e apoio constante em todos os momentos; ter o amor e a torcida de vocês é um dos meus maiores privilégios. À minha bisavó, Odete, que, mesmo distante, sempre está presente em pensamento, orando pela minha vida e pelo meu sucesso.

Aos meus amigos, que estiveram comigo ao longo desta jornada acadêmica, tornando os dias mais leves e compartilhando as alegrias e os desafios dessa caminhada. À minha orientadora, Eliane Cristine, pelo acolhimento de uma segunda mãe na faculdade e por me guiar com tanta paciência e generosidade; meu muito obrigada por cada ensinamento. Encerro este ciclo com a certeza de que Deus foi muito além dos meus sonhos.

DA TRADIÇÃO AO EMPREENDIMENTO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A AUTONOMIA DE ROSILENE FURTADO PADILHA, ARTESÃ E LOJISTA NO MUNICÍPIO DE BRAGANÇA-PA

EMILLY EVANGELISTA PEREIRA

Resumo Esta pesquisa analisa, sob a ótica da História Social e da Cultura Material, a trajetória biográfica e profissional da artesã bragantina Rosilene Furtado Padilha (Lene). Investiga-se o deslocamento de seu fazer cerâmico da matriz tradicional da Vila Que Era para a comunidade do Camutá, em Bragança, Pará. O estudo examina como o saber ancestral das mulheres louceiras, herdado de sua mãe, Maria Nazaré Furtado, e transmitido por vias miméticas e lúdicas no seio familiar, foi resignificado ao longo de sua história de vida. A partir da História Oral e do método prosopográfico proposto por Lawrence Stone, demonstra-se como a artesã operou táticas de resistência, na perspectiva de Michel de Certeau, convertendo a tradicional produção utilitária de barro em inovadoras biojoias de forte apelo identitário. Evidencia-se, por fim, como a parceria técnica e afetiva com seu marido, Délio Saraiva, foi fundamental para a reestruturação do ateliê e sua loja Louça de Barro e para a consolidação de sua autonomia socioeconômica, tornando esse percurso um elemento crucial para a salvaguarda e renovação da memória cultural caeteuara.

Palavras-chave: História Oral e Memória; Louça de Barro; Saberes Ancestrais, Autonomia; Biojoias de Cerâmica.

Abstract: This study analyzes, from the perspective of Social History and Material Culture, the biographical and professional trajectory of the artisan Rosilene Furtado Padilha (Lene), from Bragança, Pará. It investigates the shift of her ceramic practice from the traditional matrix of Vila Que Era to the community of Camutá in Bragança, Pará. The research examines how the ancestral knowledge of the "pottery women" (mulheres louceiras)—inherited from her mother, Maria Nazaré Furtado, and transmitted through mimetic and playful means within the family—was resignified throughout her life story. Drawing on Oral History and Lawrence Stone's prosopographical method, this study demonstrates how the artisan employed tactics of resistance, in line with Michel de Certeau's framework, transforming traditional utilitarian earthenware into innovative bio-jewelry with a strong sense of identity. Finally, it highlights how the technical and affective partnership with her husband, Délio Saraiva, was fundamental to the restructuring of the Loixa de Barro workshop and the consolidation of her socioeconomic autonomy, making this individual journey a crucial element for the safeguarding and renewal of Caeteuara cultural memory.

Keywords: Oral History and Memory; Clay Pottery; Ancestral Knowledge; Autonomy; Ceramic Bio-jewelry.

Introdução

Este trabalho abordará a trajetória de vida e de trabalho da artesã Rosilene Furtado Padilha, amplamente conhecida como Lene, que desenvolve um papel fundamental na produção e salvaguarda de biojoias e cerâmicas tradicionais na comunidade do Camutá e na Vila Que Era, no município de Bragança, no Pará.

O objetivo central deste estudo é construir uma biografia da artesã Lene, analisando como sua transição do saber-fazer tradicional para a gestão de um empreendimento próprio gera autonomia econômica e sustentabilidade familiar. A relevância desta pesquisa reside na oportunidade de compreender, através da história de vida de Lene, como o artesanato e o manejo dos recursos locais se consolidam como uma alternativa real de trabalho, renda e subsistência no interior amazônico. Biografar Lene justifica-se historiograficamente por permitir analisar a capacidade de inovação e empreendedorismo de um sujeito histórico local. Demonstra-se como ela, a partir do aprendizado de uma atividade ancestral herdada de sua mãe, Dona Maria de Nazaré Furtado da Silva, e desenvolvida em parceria com seu marido, Délio Saraiva ¹²dos Santos,

¹ Délio é ceramista, ofício herdado de seu pai. Produz peças variadas, como arqueológicas, esculturas, objetos de decoração e lembranças, como o muiraquitã, artefato considerado amuleto de sorte.

é capaz de garantir a sobrevivência econômica e gerir caminhos de autonomia frente às dificuldades do mercado contemporâneo.

Para a construção desta escrita historiográfica, a pesquisa fundamenta-se em um rigoroso arranjo metodológico e teórico. No campo metodológico, a reconstituição da trajetória de Rosilene ampara-se, primeiramente, na História Oral, balizada nos debates da obra de referência *Usos & Abusos da História Oral*, organizada por Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado. A aplicação do método permite apreender o testemunho gravado e transcrito não como um repositório passivo de fatos, mas como uma teia viva de memórias, subjetividades e atribuições de sentido construídas no presente sobre a história caeteuara. Complementando essa abordagem, utiliza-se o método da Prosopografia, ou biografia coletiva, fundamentado nos estudos clássicos de Lawrence Stone. A história de vida de Rosilene funciona como um microcosmo analítico capaz de desvelar características comuns de classe, formas de organização do trabalho, redes de transmissão familiar do ofício e estratégias de sobrevivência compartilhadas por toda uma comunidade de paneleiras, louceiros e artesãos bragantinos.

No plano conceitual, a investigação da etapa de formação e amadurecimento técnico de Rosilene Padilha enriquece-se com a análise do período de cerca de cinco anos em que viveu e trabalhou em Soure³, no Arquipélago do Marajó. Para fundamentar a discussão sobre essa imersão criativa e os processos produtivos locais, o estudo recorre ao artigo de Ronaldo Guedes, *O saber-fazer da produção cerâmica marajoara*, no *Atelier Arte Mangue Marajó*, compreendendo o ecossistema dos ateliês marajoaras como espaços de resistência, transmissão prática e atendimento ao turismo cultural.

Ademais, ao dialogar com os estudos de Cristina Barreto e Ronaldo Barreto sobre '*O Manifesto Marajoara: produção cerâmica marajoara*', a trajetória de Rosilene permite estabelecer uma ponte analítica crucial entre duas territorialidades distintas: a Amazônia de Soure e a Amazônia de Bragança. O artigo de Barreto evidencia a circulação de saberes e a força da linguagem cerâmica na Amazônia, permitindo pontuar que a região de Bragança não é mera espectadora, mas sim um vibrante celeiro da produção cerâmica paraense, mantido historicamente pela tradição das louceiras. O diferencial de Rosilene Lene reside justamente em sua capacidade de operar como um elo vivo entre essas duas

³ A cerâmica marajoara é um dos maiores tesouros culturais da Ilha do Marajó, e a cidade de Soure é o principal polo dessa arte ancestral viva. Os artesãos locais mantêm vivas as técnicas dos povos originários. Eles moldam a argila manualmente e usam tintas naturais extraídas da floresta

Amazônias. Ela sintetiza o repertório arqueológico e a visibilidade turística apreendidos no Marajó com o saber-fazer ancestral, utilitário e afetivo da argila caeteuara herdado de sua mãe na Vila Que Era e desenvolvido no Camutá. Essa conexão fortalece a discussão sobre a trajetória da artesã e demonstra como Bragança se projeta como um polo de inovação e salvaguarda da cultura material, essa transição entre a cerâmica utilitária, a releitura arqueológica e o design contemporâneo das biojoias é teorizada sob a perspectiva da "Invenção das Tradições", de Eric Hobsbawm, evidenciando que a identidade cultural se move dinamicamente para responder às demandas do presente. Por sua vez, a apreensão inicial das técnicas do barro no ambiente doméstico é analisada através de Sonia Carbonell Alvares (2019) e sua "Pedagogia Artesã", demonstrando como o aprendizado primário ocorreu de forma orgânica, afetiva e corporal no seio familiar por meio da imitação (*mimesis*). Para dimensionar a atuação de Lene como gestora do espaço Loixa de Barro no Camutá, a pesquisa recorre à obra de Maria Eugênia S. Lemos (2011), problematizando os limites do artesanato enquanto alternativa de trabalho e renda diante das pressões de mercado e dos intermediários. Por fim, essa busca contínua por autonomia e soberania diária é interpretada sob as lentes de Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*. Através dos conceitos de "táticas" e "artes de fazer", analisa-se como Lene subverte as imposições do mercado formal, apropriando-se de editais públicos de fomento, a exemplo da Lei Aldir Blanc, para transformar seu ateliê em um centro de formação patrimonial, reafirmando o barro como vetor de memória, sustentabilidade e futuro no nordeste paraense.

A Vila Que Era é estruturada pela agricultura familiar, pela pesca artesanal e, fundamentalmente pela olaria doméstica. Neste território, o extrativismo do barro possui um caráter orgânico e comunitário. As famílias extraem a argila diretamente das barreiras naturais que margeiam os rios e igapós para a confecção de utensílios domésticos e de subsistência. A relação com a terra e com o rio, portanto, estabelece a base de uma economia de reciprocidade e de um saber-fazer que está intrinsecamente ligado à sobrevivência física e cultural do grupo.

O SABER QUE VEM DO BARRO: MEMÓRIA E TRANSMISSÃO NA VILA QUE ERA E NA COMUNIDADE DO CAMUTÁ.

A inserção da atividade artesanal tradicional no circuito do mercado contemporâneo impõe uma complexa rede de discussões historiográficas, sociológicas e

econômicas que perpassam as clivagens de gênero, os dilemas territoriais e as políticas de salvaguarda da memória na Amazônia paraense. Nesse cenário, a trajetória de Rosilene Furtado Padilha, amplamente conhecida como Lene, artesã e lojista estabelecida na comunidade do Camutá, no município de Bragança, no Pará, constitui um objeto de estudo privilegiado para analisar como saberes ancestrais de matriz familiar são tensionados, ressignificados e instrumentalizados frente às demandas atuais.

Figura 01: Rosilene Padilha ao lado de sua mãe Dona Maria Nazaré e de sua Avó Materna, três gerações artesãs da família Furtado.



Fonte: Acervo de Rosilene Furtado Padilha (2026), cedida para a pesquisa de campo

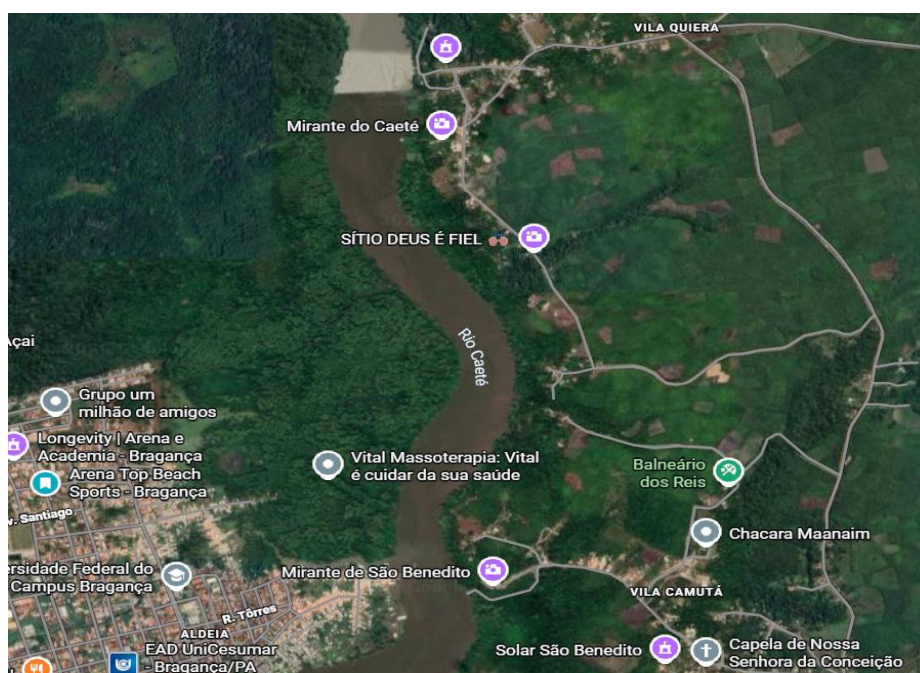
A biografada atua de forma proeminente no desenvolvimento de biojoias⁴ inovadoras e na salvaguarda da cerâmica tradicional, transformando elementos da flora local e da argila em produtos de alto valor estético e identitário. Para mapear essa transição entre a herança cultural e o comércio, faz-se necessário investigar e definir

⁴ Biojoias são peças de joalheria contemporânea confeccionadas com matérias-primas de origem natural e orgânica da biodiversidade amazônica. Diferenciam-se pelo forte valor agregado de identidade cultural, uso de técnicas artesanais tradicionais e valorização da economia de comunidades locais, responsáveis pela coleta manejada e pelo beneficiamento de sementes, fibras, argilas e outros elementos da região.

detalhadamente os dois territórios fundamentais que cruzam a sua história de vida: a Vila Que Era⁵, espaço de matriz, onde a artesã passou sua infância e assimilou o ofício com sua mãe, e a comunidade do Camutá, onde hoje gerencia seu próprio estabelecimento comercial em parceria com o marido, Délio Saraiva dos Santos.

A Vila Que Era não se configura apenas como um ponto de coordenadas geográficas, mas como o berço de uma identidade cultural profunda. Trata-se de uma localidade de características marcadamente tradicionais e de ancestralidade remanescente quilombola, situada No interior do município de Bragança, às margens do Rio Caeté. Na Amazônia bragantina, esse curso d'água atua como uma artéria vital que historicamente dita o transporte, o extrativismo e o abastecimento das populações ribeirinhas, moldando o tempo físico e social da comunidade, o cotidiano.

Figura 02: Localização da Vila Camutá e do Rio Caeté no município de Bragança



Fonte: Adaptado de Google Maps (2026).

⁵ A Vila Que Era configura-se como o território da matriz originária, do tempo estendido e da ancestralidade. Localizada no município e salvaguardada por uma forte herança remanescente quilombola, a comunidade estabelece sua sobrevivência mista por meio da agricultura familiar, da pesca e da olaria doméstica às margens do Rio Caeté. Nesse espaço, o extrativismo e o manejo do barro possuem um caráter orgânico e comunitário; a extração da matéria-prima nas barreiras naturais respeita os ciclos da natureza e o ritmo das águas.

A Vila Que Era é, portanto, o lugar onde o saber-fazer é transmitido pelo afeto e pelo sangue, no recôndito do lar, funcionando como o berço da identidade cultural e da preservação de técnicas milenares como o acordelado.

Em contrapartida e complementaridade à vivência, a comunidade do Camutá⁶ localiza-se estrategicamente em uns dos pontos turísticos mais conhecidos de Bragança, o Mirante de São Benedito, apresentando-se historicamente como o epicentro do escoamento e da visibilidade dessa tradição. Reconhecido regionalmente como um consolidado polo produtor de cerâmica utilitária as famosas louças de barro, o Camutá, por sua proximidade com o ponto turístico e com as principais vias de escoamento rodoviário e fluvial, funciona como uma "zona de fronteira" ou de contato direto entre a salvaguarda técnica e o fluxo do mercado consumidor moderno. Se a Vila Que Era representa o espaço da gênese técnica e da subsistência familiar no interior, o Camutá ressignifica essa herança ao inseri-la no circuito comercial. Esse espaço tornou-se, assim, o cenário ideal para que Rosilene estabelecesse sua própria loja e articulasse sua autonomia socioeconômica através do mercado varejista, momento em que o artefato e a biojoia assumem a sua potência de mercadoria cultural, transformando o saber tradicional em uma ferramenta de empreendedorismo e sustentabilidade familiar.

Entre o Individual e o Coletivo: O Metodo Prosopográfico e a História Oral

Sob a ótica metodológica da Prosopografia, proposta no artigo clássico de Lawrence Stone, a reconstituição da trajetória individual de Lene nesses dois espaços não pode ser vista de forma isolada, mas sim como uma janela para compreender o grupo social amplo de artesãos e trabalhadores da cerâmica tradicional da região bragantina.

A biografia de Lene reflete características comuns de classe, território e trabalho partilhadas por uma coletividade de sujeitos históricos que transformaram os recursos naturais da Amazônia em artefatos de sobrevivência e arte. A recuperação dessas vivências e a própria reconstrução histórica desse cenário só se tornam possíveis por meio do instrumental da História Oral, conforme balizado na obra organizada por Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado, “Usos & Abusos da História Oral”. A metodologia da

⁶ A comunidade do Camutá, situada na região do município de Bragança, apresenta-se historicamente como o epicentro do escoamento e da visibilidade dessa tradição. Reconhecido regionalmente como um polo produtor de cerâmica utilitária as famosas louças de barro, o Camutá atua como uma "zona de fronteira" ou de contato direto entre a salvaguarda cultural e as fissuras do mercado consumidor moderno. Se a Vila Que Era representa o espaço da gênese técnica e da subsistência familiar, o Camutá ressignifica essa herança ao inseri-la no circuito comercial urbano. É nessa transição geográfica que o artefato utilitário e a biojoia assumem a sua potência de mercadoria cultural, impulsionando a autonomia socioeconômica e transformando o saber tradicional em uma ferramenta de empreendedorismo e sustentabilidade.

história oral permite compreender que a narrativa de Lene sobre a Vila Que Era de sua infância e sua mudança para o Camutá não é um mero depósito estático de fatos, mas sim uma sofisticada teia de memórias e subjetividades que preenche as lacunas deixadas pelos documentos oficiais escritos. A história oral confere dignidade histórica à experiência vivida, transformando o "sentido" que o sujeito dá ao seu percurso no dado mais valioso da pesquisa. Se a história oral mergulha na profundidade da subjetividade de Lene, a prosopografia permite situar esse testemunho em um panorama estrutural. Como define o historiador Lawrence Stone (1981):

"A prosopografia é uma ferramenta que permite ao historiador costurar o individual ao coletivo, revelando as teias invisíveis de classe, casamento, parentesco e ocupação que definem uma comunidade em um determinado tempo histórico." (STONE, Lawrence. *The Past and the Present*, 1981).

A trajetória de Lene reflete com precisão os condicionantes históricos compartilhados por uma coletividade de sujeitos na Amazônia, a origem social humilde, o trabalho infantil no âmbito familiar, o deslocamento do campo para o camutá, devido às pressões econômicas e a necessidade de reinventar práticas tradicionais para garantir a sobrevivência financeira. Estudar Lene, portanto, é estudar as dezenas de mulheres e homens anônimos que, munidos do barro do Caeté, ergueram a cultura material de Bragança. Essa complexa operação de recuperação de vivências silenciadas pelos arquivos oficiais só encontra viabilidade metodológica através do instrumental teórico da História Oral, conforme balizado nas reflexões organizadas por Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado na obra de referência "Usos & Abusos da História Oral". A metodologia da história oral pressupõe que as fontes orais não são meros depósitos estáticos ou reflexos passivos de fatos que ocorreram no passado. Pelo contrário, o ato de narrar é uma sofisticada teia de memórias, esquecimentos voluntários, silenciamentos e subjetividades operadas pelo sujeito no tempo presente. Ao conceder centralidade à narrativa oral de Lene sobre a Vila Que Era de sua infância e sua subsequente migração para o Camutá, a pesquisa histórica preenche as lacunas abissais deixadas pelos documentos oficiais escritos, os quais, historicamente, priorizaram as elites políticas, as transações comerciais institucionais e os registros estatais, negligenciando a história das mulheres artesãs da Amazônia. A memória oral de Lene permite acessar não apenas o que foi feito, mas como foi sentido, como o corpo guardou o trauma e o orgulho do trabalho

com o barro, e de que forma essas lembranças são ressignificadas hoje para legitimar o valor de suas biojoias no mercado contemporâneo.

Figura 03: exemplifica de forma concreta a sobreposição de gerações e a transmissão desse saber ancestral descrito na Pedagogia Artesã.



Fonte: Acervo de Rosilene Padilha (2026), cedida para a pesquisa de campo.

Dona Maria de Nazaré Furtado: A Mestre Louceira e a Pedagogia Artesã

A gênese do fazer artístico e a identidade de Rosilene Furtado Padilha encontram-se profundamente ancoradas nas memórias de sua infância na Vila Que Era, sob a influência direta de sua mãe, Dona Maria de Nazaré Furtado da Silva, a mestre louceira da família. A compreensão do fazer artesanal, neste cenário, exige um olhar que ultrapasse a mera execução técnica, alcançando as dimensões pedagógicas e sociais que sustentam a sobrevivência desses saberes ancestrais. O aprendizado do manejo do barro não decorre de processos institucionalizados ou de cartilhas formais de ensino. Ele ocorre, fundamentalmente, por meio de uma dinâmica que a autora Sonia Carbonell Alvares (2019) conceitua como "Pedagogia Artesã", ao demonstrar que esse processo educativo se apoia fortemente na mimesis⁷ a imitação, que, longe de configurar uma cópia mecânica

⁷ Através da mimesis, o conhecimento passa do corpo do mestre diretamente para o corpo do aprendiz, quando a criança (ou o aprendiz) observa o mestre modelando o barro, ela não está olhando apenas para a

ou desprovida de reflexão, consiste em uma absorção profunda e ativa dos gestos e ritmos do mestre pelo aprendiz. Essa modalidade formativa constitui uma práxis educativa na qual o conhecimento é transmitido de forma orgânica, prática e corporal, achando-se intrinsecamente vinculada ao cotidiano, à oralidade e à cultura material local.

Figura 04: Registro da oficina panelas de barro "O Saber Fazer Ancestral Caeteuara", com Lene Padilha e sua mãe ensinando as técnicas tradicionais de produção das panelas de barro.



Fonte: Acervo de Rosilene Padilha (2026), cedida para a pesquisa de campo.

Sob a perspectiva adotada por Alvares (2019), o aprendizado no ambiente da olaria tradicional baseia-se na inserção progressiva do indivíduo no espaço de trabalho. Não há uma segmentação rígida entre o momento da teoria e o da execução, mas sim uma unidade indissociável entre a ação e a reflexão. O saber artesanal caracteriza-se por ser um conhecimento tácito e predominantemente corporal, no qual o aprendiz aprende a

panela que está nascendo. Ela está absorvendo o ritmo da respiração do mestre, a inclinação dos ombros, a força aplicada pelo dedão, o som que a argila faz quando está no ponto certo.

tatear a umidade exata da argila, a calcular a pressão necessária das mãos e a dosar o tempo de maturação do composto mineral por meio do próprio corpo.

Figura 05 : Registro da dimensão lúdica da pedagogia artesã e do aprendizado pelo brincar, evidenciando o manuseio inicial e tátil do barro por crianças em oficinas comunitárias.



Fonte: Acervo de Rosilene Furtado Pardilha (2026), cedida para a pesquisa de campo

Desse modo, a autora avança ao demonstrar que esse processo educativo se apoia fortemente na *mimesis* a imitação ativa, através da qual o conhecimento passa do corpo do mestre diretamente para o corpo do aprendiz. Longe de configurar uma cópia mecânica ou desprovida de reflexão, consiste em uma absorção profunda dos gestos e ritmos; quando a criança observa o mestre modelando o barro, ela absorve a inclinação dos ombros, a força aplicada pelo dedão e o som que a argila emite quando está no ponto certo. Desse modo a partir disso, torna-se imperativo analisar o papel central de Maria Nazaré Furtado na trajetória de Rosilene.

No contexto da Vila Que Era, a figura materna transcende o laço estritamente consanguíneo para se consolidar como a legítima mestre e detentora de um patrimônio ancestral. Sendo uma das artesãs mais antigas e respeitadas na confecção de peças e painéis de barro da região, Dona Nazaré personifica a resistência histórica de um ofício tradicional que enfrenta as pressões do tempo, atuando como o elo fundamental para que esses saberes chegassem até as mãos de sua filha. Essa transmissão de saberes é

tradicionalmente familiar e, na entrevista concedida, a figura materna representou a primeira e principal referência de uma práxis transformadora. Foi através da observação atenta do esforço diário de sua mãe que Lene absorveu não apenas o domínio prático do ofício, mas também os rituais e os segredos da chamada “química da floresta” termo utilizado pela própria artesã para descrever o uso estratégico de insumos naturais para transformar o barro bruto em massa refratária capaz de suportar altas temperaturas, essa cadeia de transmissão cultural, contudo, não se estanca na relação entre mãe e filha, ela se projeta no presente e renova a sua continuidade através de Pedro, filho de Rosilene e neto de Dona Nazaré.

A vivência cerâmica de Pedro desde muito jovem exemplifica a vivacidade com que a pedagogia artesã atua no seio familiar, onde o aprendizado não ocorre de forma coercitiva, mas pela imersão natural no cotidiano de seus pais e de sua avó materna. Ao participar ativamente das oficinas e dos momentos de confecção, a relação de Pedro com o barro manifesta-se através de uma "cerâmica brincada", um processo em que o ato lúdico da modelagem infantil converte-se no primeiro estágio de alfabetização tátil e cultural do ofício. Ao manipular a argila em forma de brincadeira, criar figuras e experimentar as texturas da terra, a criança assimila organicamente a sensibilidade espacial, a resistência do material e o respeito pela matéria-prima.

Figura 06: Rosilene Padilha e seu filho, Pedro Dion. A tradição em família atravessando gerações.



Fonte: Acervo de Rosilene Padilha (2026), cedida para a pesquisa de campo.

A presença de Pedro no espaço da oficina e seu envolvimento espontâneo no saber-fazer cerâmico reafirmam que a tradição artesanal da família Furtado se mantém como um patrimônio vivo, dinâmico e intergeracional, a infância de Pedro Dom, filho de Rosilene Furtado Padilha (Lene), é marcada por uma profunda imersão no universo cerâmico de sua família, um saber-fazer ancestral transmitido através de gerações. Desde muito cedo, o barro não é apenas um material de trabalho para Pedro, mas sim um elemento central em suas brincadeiras e em sua descoberta do mundo.

Figura 07: Pedro na oficina de sua família, envolvido em cada etapa da produção cerâmica



Fonte: Acervo de Rosilene Padilha (2026), cedida para a pesquisa de campo.

Na imagem 06, demonstra Pedro engajado na modelagem e no manuseio da argila, muitas vezes em um contexto de brincadeira onde Pedro pos com peças já prontas, reforça essa conexão e o resultado prático de sua imersão. Essa vivência lúdica, ou "cerâmica brincada", não é apenas passatempo; é um processo pedagógico fundamental na transmissão cultural, onde o aprendizado ocorre através da experimentação, da observação e do prazer da criação, enraizado nos laços familiares e na identidade comunitária. A presença constante de Pedro nesse ambiente assegura a continuidade dessa tradição, não como uma repetição mecânica, mas como uma herança viva e adaptável,

moldada tanto pelo saber ancestral quanto pela nova perspectiva que ele, enquanto criança, traz para a arte.

A transmissão do saber-fazer cerâmico na família de Dona Nazaré apresentada na não se encerra com Rosilene. Ela se estende à geração seguinte, personificada em Pedro, filho de Rosilene e neto de Dona Nazaré. Pedro vivencia essa tradição de forma intrínseca desde muito novo, não apenas como observador, mas como participante ativo no cotidiano cerâmico da família. Ele participa das oficinas comunitárias, e interage com o barro de maneira lúdica e experimental. Essa relação, capturada nas imagens.

Figura 08: Rosilen ao lado de sua mãe e filho Pedro Dom, na transmissão do saber cerâmico.



Fonte: Acervo de Rosilene Padilha (2026), cedida para a pesquisa de campo.

A infância de Pedro Padilha, filho de Rosilene Furtado Padilha (Lene), é marcada por uma profunda imersão no universo cerâmico de sua família, um saber-fazer ancestral transmitido através de gerações. Desde muito cedo, o barro não é apenas um material de trabalho para Pedro, mas sim um elemento central em suas brincadeiras e em sua descoberta do mundo.

A pedagogia artesã, presente no dia a dia da família Furtado, se manifesta na relação de Pedro com o barro. Ele aprende observando sua mãe e sua avó, Dona Maria de

Nazaré, mestre louceira experiente, em suas criações. Ele absorve a inclinação dos ombros, a força aplicada no dedão, o ritmo da respiração e até mesmo o som que a argila emite quando está no ponto ideal. Essa mimesis ativa, como conceitua Sonia Carbonell Alvares (2019), não é uma cópia mecânica, mas uma absorção profunda dos gestos e ritmos, permitindo que o conhecimento passe do corpo do mestre diretamente para o corpo do aprendiz, a participação de Pedro nas oficinas comunitárias, como vista na imagens, é mais um exemplo de sua inserção no mundo cerâmico. Nessas oficinas, ele interage com outras crianças e com outros artesãos, ampliando seus conhecimentos e compartilhando suas experiências. onde Pedro posa com peças já prontas, demonstra o orgulho e a satisfação que ele sente em ver o resultado de suas criações, fortalecendo ainda mais sua conexão com a tradição familiar. Desse modo, a presença de Pedro na oficina de sua família, envolvido em cada etapa da produção cerâmica, é a garantia de que esse saber ancestral não se perderá. Ele é a continuidade de uma história que começou com Dona Maria de Nazaré, passou por Rosilene e agora se renova em suas mãos. A "cerâmica brincada" de Pedro não é apenas passatempo, mas um processo pedagógico fundamental que assegura a sobrevivência e a vitalidade dessa tradição artesanal na Vila Que Era.

É essa repetição ritmada do gesto observado que gera a maestria técnica e possibilita a incorporação da tradição. Longe de representar um método arcaico ou fadado ao desaparecimento frente à padronização tecnológica, a pedagogia artesã demonstra uma resiliência política, atuante como instrumento de manutenção cultural e de contra hegemonia frente à lógica de produtividade industrial de massa.

A partir disso, torna-se imperativo analisar o papel central de Maria Nazaré Furtado na trajetória de Lene. No contexto da Vila Que Era, a figura materna transcende o laço estritamente consanguíneo para se consolidar como a legítima mestre e detentora de um patrimônio ancestral. Sendo uma das artesãs mais antigas e respeitadas na confecção de panelas de barro da região, Dona Nazaré personifica a resistência histórica de um ofício tradicional que enfrenta as pressões do tempo, atuando como o elo fundamental para que esses saberes chegassem até as mãos de sua filha.

Essa transmissão de saberes é tradicionalmente familiar e, na entrevista concedida, a figura materna representou a primeira e principal referência de uma práxis transformadora. Foi através da observação atenta do esforço diário de sua mãe que Lene absorveu não apenas o domínio prático do ofício, mas também os rituais e os segredos da

chamada “química da floresta” termo utilizado pela própria artesã para descrever o uso estratégico de insumos naturais para transformar o barro bruto em massa refratária capaz de suportar as altas temperaturas do forno.

Da Brincadeira Infantil à Maturidade Técnica: A Mimesis e o Acordelado

Um capítulo fundamental na consolidação do fazer artístico de Rosilene e na estruturação de sua trajetória familiar ocorreu durante o período de cerca de cinco anos em que viveu no município de Soure, no Arquipélago do Marajó⁸. Acompanhada por seu marido, Délio Saraiva, ceramista de Icoaraci e herdeiro de uma linhagem de quatro gerações de ceramista, a experiência em solo marajoara funcionou como um verdadeiro laboratório de imersão criativa e amadurecimento profissional. Em Soure, Lene e Délio atuaram intensamente no atendimento ao turismo, na comercialização de peças e no aperfeiçoamento de técnicas cerâmicas. O ambiente marajoara, com sua rica iconografia arqueológica e forte apelo cultural, proporcionou ao casal a oportunidade de dialogar diretamente com visitantes do Brasil e do exterior. O convívio cotidiano entre as técnicas do torno trazidas por Délio e o saber ancestral do acordelado mantido por Lene fortaleceu a parceria artística do casal, tornando o trabalho a quatro mãos o pilar de sustentação do lar. Paralelamente ao desenvolvimento profissional, o tempo em Soure foi o cenário da infância de seu filho, Pedro Dion, essa cadeia de transmissão cultural, contudo, ganha novos contornos territoriais e profissionais no amadurecimento artístico de Rosilene Furtado Padilha. Foi no município de **Soure**, na Ilha do Marajó, que Lene aprofundou e refinou suas técnicas na produção cerâmica, iniciando sua trajetória de atuação profissional no setor. Nesse contexto, o fazer artesanal consolidou-se também como escolha de vida e empreendimento ao lado de seu marido, o também ceramista Délio Saraiva. A união entre duas trajetórias ligadas à argila fortaleceu o atelier familiar como um espaço de criação, trabalho e salvaguarda cultural, momento em que a transmissão do saber cerâmico ocorreu de forma orgânica e lúdica. Longe de impor uma rotina rígida, o contato do menino com a argila deu-se por meio do "brincar com o barro". Enquanto os pais modelavam e atendiam ao público, a criança explorava a plasticidade da matéria-

⁸ A Ilha do Marajó é uma ilha costeira do tipo fluviomarítima situada na Área de Proteção Ambiental do arquipélago do Marajó, no estado do Pará, na região norte do Brasil. Considerada, segundo algumas fontes, a maior ilha fluviomarítima do planeta.

prima como um brinquedo natural, moldando pequenas figuras e assimilando, através do tato e da observação diária, o peso, a umidade e as texturas da terra.

Essa dimensão pedagógica exemplifica a continuidade da Pedagogia Artesã (Alvares, 2019) no seio familiar, visto que o filho de Rosilene não apenas assistia ao trabalho dos pais, mas participava do ecossistema do ateliê de maneira espontânea. Essa vivência incutiu-lhe uma relação de profunda familiaridade e respeito com a cerâmica, garantindo que o saber-fazer continuasse vivo como uma linguagem aprendida no calor das interações afetivas. Desse modo, ao analisar metodologicamente a narrativa de Rosilene Padilha, observa-se que a transição entre o universo lúdico da infância e a maturidade técnica se deu de maneira fluida e contínua. O espaço doméstico e produtivo da Vila Que Era funcionava como um centro informal de educação patrimonial. O saber artesanal constituído na infância não se limitava a uma distração passiva, mas configurava o exercício pleno da mimesis. Longe de significar uma cópia mecânica, a imitação lúdica descrita por Lene ao moldar suas miniaturas de barro funcionava como um canal de absorção ativa da cultura material local.

Ao replicar plasticamente os movimentos e o ritmo de trabalho de sua mãe, Dona Nazaré, a criança acionava uma sofisticada engrenagem de aprendizado corporal e tátil. Conforme postula Sonia Alvares (2019) em sua teorização sobre a Pedagogia Artesã, é através dessa experimentação livre e afetiva que o aprendiz internaliza o saber tácito — aquele conhecimento indizível que não se explica verbalmente, mas que se grava na memória do corpo. Assim, o brincar com o barro sedimentou as bases sensoriais e intelectuais indispensáveis para que, na adolescência, a artesã alcançasse a plena maturidade técnica e o domínio completo do ciclo produtivo tradicional. O relato da artesã ilumina, portanto, o modo como a mimesis e o aprendizado tácito se materializavam em seu cotidiano familiar, conforme ela própria destaca em seu depoimento:

"Eu cresci vendo minha mãe, produzindo panelas de barro. Eu sempre na produção profissional de potes e panelas de barro, eu estava perto, mas com um outro olhar, fazia misturas como brincadeiras. Esse modo lúdico era, na verdade, o meu processo de aprendizagem." (PADILHA, Rosilene Furtado. Entrevista, (Ano 2026).

A análise crítica desse fragmento discursivo confirma que o saber artesanal constitui uma forma legítima de intelectualidade prática, rebatendo discursos históricos que marginalizam o trabalho manual como "mera repetição". A brincadeira de moldar

miniaturas descrita por Lene representava o estágio inicial de internalização das competências técnicas. Ao atingir os seus 15 anos de idade, a artesã já havia consolidado o domínio do ciclo produtivo, desde as etapas de extração da matéria-prima até a queima final das peças.

A justificativa deste estudo assenta-se na necessidade de registrar essa transmissão geracional, evidenciando como um saber-fazer ancestral caeteuara foi protegido e mantido como base de sustentação econômica familiar frente às dificuldades materiais no interior do município de Bragança, resistindo ao tempo através do fortalecimento desses laços de parentesco produtivos que unem as mestras do ontem e do presente. Entre as técnicas dominadas por Rosilene, destaca-se o acordelado, um dos métodos de modelagem manual mais antigos do mundo. Essa técnica consiste na construção do corpo do utilitário por meio da sobreposição de rolos de argila, conhecidos popularmente como "rolinhos" ou "cobrinhas", que são posteriormente unidos e alisados para dar forma ao objeto. O acordelado dispensa completamente o uso do torno elétrico ou de moldes, dependendo exclusivamente da habilidade das mãos do artesão. No Brasil, essa técnica representa o verdadeiro coração da cerâmica utilitária e artística de matriz indígena e tradicional, sendo amplamente utilizada por comunidades ribeirinhas e artesãos regionais na produção de potes, panelas de barro e alguidares, a autonomia técnica adquirida por Lene sob a tutela de Dona Nazaré conferiu-lhe uma segurança intelectual que serve de base, hoje, para suas inovações contemporâneas na loja “Loiça de Barro”, localizada na comunidade do Camutá. Essa herança familiar fornece a legitimidade simbólica necessária para que a artesã pudesse, posteriormente, empreender e dialogar com o mercado atual através do desenvolvimento das biojoias, costurando a ancestralidade do barro com o design contemporâneo.

DA MESTRA LOUCEIRA À DESIGNER; A INVENÇÃO DO COTIDIANO, PRÁTICAS DE RECONFIGURAÇÃO E O ARTESANATO COMO TRABALHO E RENDA NO INTERIOR AMAZÔNICO: O DESLOCAMENTO TERRITORIAL E A LINHAGEM DAS MESTRAS LOUCEIRAS⁹

⁹ O termo "louceiras" é amplamente utilizado na região amazônica e no cenário nacional para designar artesãs detentoras de saberes tradicionais na produção cerâmica utilitária. Esse fazer tecnológico é reconhecido institucionalmente em inventários e registros do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional),

Apesar da estabilidade construída em Soure, os rumos da família foram severamente alterados com o advento da pandemia de COVID-19. Como o trabalho em Marajó dependia diretamente do fluxo turístico, a interrupção abrupta das viagens e o fechamento do comércio provocaram uma queda drástica nas vendas. Diante desse cenário de incertezas financeiras, Lene e Délio viram-se forçados a recalcular suas rotas. Antes de se estabelecerem definitivamente em solo Bragantino, o casal passou um período de dois anos em Icoaraci, organizando recursos e preparando o terreno para a mudança. O destino final era a comunidade do Camutá, em Bragança. A escolha do local esteve eivada de um profundo significado emocional, o imóvel adquirido pelo casal era a antiga residência da avó paterna de Rosilene, o mesmo espaço repleto de memórias afetivas da infância, onde as refeições eram servidas em louças de barro tradicionais. Como relata a artesã em depoimento:

"O maior desafio foi a mudança... a gente se sentiu obrigado a vir para Bragança. O maior desafio foi a questão financeira, porque até então era só uma casa que passou muito tempo fechada. Tivemos que arrumar tudo, organizar, estruturar o espaço e a área de produção."
Rosilene Padilha (Lene, 2026)

A transição esteve longe de ser simples. A reestruturação física e financeira do imóvel fechado há anos exigiu reformas urgentes, cobertura e instalações elétricas para abrigar tornos, bancadas e fornos de queima. Além da limitação de recursos pós-crise sanitária, o casal precisou adaptar a produção a um espaço reduzido enquanto construía, aos poucos, o ateliê definitivo ao lado da residência. Foi a partir dessa reconstrução que nasceu a loja e ateliê Loiça de Barro. Localizada estrategicamente na rota de acesso ao Mirante de São Benedito, importante ponto turístico e religioso de Bragança, a escolha do ponto uniu a afetividade da memória familiar à oportunidade geográfica de captação de visitantes e moradores. *Identidade em Movimento, Sintetizando Linguagens Cerâmicas*, nesse contexto de reconstrução no Camutá que a identidade artística de Rosilene se destaca pela capacidade de conectar e sintetizar diferentes linguagens cerâmicas da região.

Para compreender a dimensão dessa etapa na vida da artesã Rosilene Padilha, faz-se indispensável o diálogo com a análise de Ronaldo Guedes em "O saber-fazer da

guardando estreita relação de salvaguarda com outras expressões de patrimônio imaterial do país, como o Ofício das Paneleiras.

produção cerâmica marajoara, no atelier arte mangue marajó, soure/pa". Guedes demonstra que os ateliês de Soure funcionam como complexos ecossistemas de salvaguarda cultural, transmissão prática de conhecimentos e articulação direta com a economia do turismo cultural. Ao vivenciar a rotina de produção e comercialização marajoara, Rosilene absorveu a rigorosa disciplina da acabativa, o apuro do polimento e a sensibilidade para traduzir grafismos e cosmologias ancestrais em suportes que dialogam com o público visitante. Soure operou como uma verdadeira escola de visibilidade e valorização do artefato, onde Lene percebeu que o barro poderia ultrapassar a dimensão do utilitário doméstico e alcançar a categoria de artigo de alto valor simbólico e estético. Essa circulação de saberes entre o arquipélago e o continente encontra ressonância teórica no trabalho de Cristina Barreto e Ronaldo Barreto no artigo "O Manifesto Marajoara: produção cerâmica marajoara". Os autores destacam a força da linguagem cerâmica na Amazônia e a maneira como as manifestações iconográficas e materiais constroem identidades regionais e memórias coletivas. A partir das reflexões de Barreto, tornando-se possível problematizar as assimetrias e conexões entre duas Amazônias distintas no cenário cultural paraense, de um lado, a Amazônia de Soure/Marajó, amplamente projetada nos circuitos nacionais e internacionais pela aura de sua cerâmica arqueológica e pelo forte apelo turístico, de outro, a Amazônia do Caeté/Bragança, que se afirma como um vibrante e denso celeiro de produção cerâmica viva, utilitária e comunitária, sustentada secularmente pelas mãos das "mulheres louceiras" da Vila Que Era, do Camutá e da Fazendinha. É na confluência dessas duas realidades que reside a singularidade de Rosilene Padilha. Lene constrói sua práxis artística exatamente no ponto de intersecção entre a Amazônia Marajoara e a Amazônia Caeteuara. Ao fixar-se no Camutá e fundar o Ateliê Loiça de Barro, ela não mimetiza a cerâmica do Marajó nem abandona a matriz ancestral de Bragança. Em vez disso, opera uma síntese autoral inédita, mobiliza a argila caeteuara e a herança familiar de sua mãe, a Mestre Louceira Maria de Nazaré, e as enriquece com a sofisticação visual, o acabamento técnico e a visão de mercado apreendidos em Soure. Dessa forma, Rosilene não é apenas uma herdeira passiva do saber tradicional nem uma reprodutora de fórmulas comerciais do turismo. Ela atua como um elo vivo de mediação cultural.

As biojoias, as louças utilitárias e os adornos que saem de suas mãos no Camutá carregam a rusticidade e a identidade do barro do Caeté fundidas à versatilidade e ao apuro formal do Marajó. Essa capacidade de transitar entre a tradição das panelas de barro

e a inovação da joalheria cerâmica demonstra como a trajetória de Rosilene reconfigura o próprio conceito de artesanato no interior paraense, posicionando Bragança não apenas como um local de preservação da memória, mas como um polo ativo de criação, empreendedorismo e salvaguarda do patrimônio imaterial. Desse modo Lene se diferencia dessa tradição ao expandir o campo de atuação do barro, ela equilibra a produção utilitária herdada de sua mãe, como as tradicionais panelas e alguidares, com a inovação estética da biojoia e da joalheria em cerâmica. Essa versatilidade a posiciona não apenas como uma conservadora do passado, mas como uma agente de renovação cultural que insere o artefato Bragantino nos circuitos do design e da moda sustentável, operando o que Michel de Certeau (2014) define como "táticas" e artes de fazer cotidianas, trânsito entre o espaço da Vila Que Era, interior do município, e o Camutá, próximo ao Mirante de São Benedito, ponto turístico na Amazônia bragantina impõe aos sujeitos tradicionais muito mais do que uma simples readaptação de caráter geográfico, exige uma complexa reorganização de suas estratégias de trabalho, renda e reprodução material.

Na trajetória de Rosilene Furtado Padilha, esse deslocamento da Vila Que Era para a comunidade do Camutá ganha os contornos de uma salvaguarda ativa da memória material da região, convertida em alternativa real de subsistência. Lene não se insere no universo do barro como uma agente espontânea ou uma artesã mercantilizada pelo turismo massivo sua prática está profundamente ancorada em um denso legado multigeracional, sendo ela filha, neta e bisneta de mestras louceiras, as Mestras Louceiras são figuras centrais na salvaguarda da cultura popular, da memória e da identidade de diversas comunidades tradicionais do Brasil, especialmente nas regiões Norte e Nordeste. O termo "louceira" ou "paneleira" designa as mulheres que dominam o ciclo completo da produção da cerâmica utilitária e decorativa de barro desde a coleta da argila até a queima final, utilizando técnicas ancestrais que remontam, em grande parte, às tradições indígenas e quilombolas.

O título de Mestra não vem de um diploma acadêmico, mas sim do reconhecimento comunitário de seu saber notório, de sua ancestralidade e de seu papel como guardião de um patrimônio cultural imaterial, esse pertencimento linhajístico confere à sua atuação o estatuto de continuidade de um saber-fazer ancestral caeteuara, herdado e protegido há várias gerações pelas famílias, como a de Lene que vem das famílias, Furtado e Padilha, ao fixar-se definitivamente no Camutá, Lene deparou-se com o

desafio histórico de garantir a subsistência material em meio às pressões, sem permitir o apagamento ou a fossilização dessa rica memória familiar.

Figura 09: Exposição de joias de cerâmica e biojoias produzidas por Lene, evidenciando a estético através de variados modelos, pinturas e acabamentos de forte identidade da Cultura Amazonica e Caeteuara.



Fonte: Acervo da autora (2026).

A resposta a essa tensão manifestou-se por meio de uma sofisticada operação de hibridismo técnico e estético a coexistência entre a tradicional produção de panelas de barro utilitárias, herança direta de sua mãe, Maria de Nazaré Furtado Da Silva, e o desenvolvimento inovador de joias de cerâmica. Essas peças, muito além de adornos comerciais, funcionam como suportes visuais de narrativas cosmológicas e arqueológicas, incorporando elementos da mitologia paraense, das artes rupestres, dos muiraquitãs¹⁰ e da Marujada de São Benedito.¹¹

¹⁰ Muiraquitãs ou muyrakytãs são artefatos talhados em pedra, chamada de amazonita, representando animais. Teriam sido usados pelos povos indígenas Tapajós e Konduri, que habitavam o Baixo Amazonas até a chegada do colonizador europeu, como amuletos,

¹¹ A Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança, juntamente com a Marujada de São Benedito, constituem-se em um festejo popular cultural e religioso brasileiro, celebrado anualmente no mês de dezembro desde 1798 em homenagem a São Benedito, no município

A análise dessa transição permite compreender como o manejo dos recursos locais se consolida como uma alternativa concreta de trabalho e renda no interior amazônico, evidenciando a capacidade de inovação e empreendedorismo de um sujeito histórico local.

Identidade em Movimento: A Argila Caeteuara e a Invenção das Tradições

No cenário do Camutá, Lene Padilha opera precisamente essa reconversão ao transitar da produção cerâmica de grande escala física como potes e panelas de barro, para a confecção minuciosa de joias de cerâmica. Essa transição não deve ser interpretada como uma perda de "autenticidade" ou um esvaziamento de suas raízes, mas como uma identidade cultural em contínuo movimento e diferenciação histórica. A matriz técnica o manuseio da argila caeteuara,¹² o conhecimento empírico do ponto do barro e o domínio do fogo, assimilada na infância por meio da observação dos gestos de sua mãe, permanece como o alicerce econômico e produtivo do trabalho. Contudo, o suporte estético se expande para dialogar com os circuitos da moda, do design sustentável e do mercado consumidor e turístico.

Essa dinâmica de adaptação dialoga de perto com a teoria da "Invenção das Tradições" de Eric Hobsbawm, demonstrando que o respeito ao passado se manifesta, muitas vezes, na flexibilidade de reconfigurar as velhas formas para responder às novas demandas econômicas do tempo presente. Ao diversificar sua produção e criar joias de cerâmica, Lene assegura a sustentabilidade e a viabilidade financeira de seu espaço no Camutá. Essa inovação cria uma espécie de blindagem que viabiliza a manutenção e o próprio ensino da técnica tradicional das panelas de barro, que de outra forma correria o risco de desaparecer face à concorrência desigual com os utensílios industriais de plástico e alumínio que inundam os mercados.

¹² A argila caeteuara é a matéria-prima e o ponto de partida físico de toda a tradição oleira da região bragantina, especialmente em comunidades profundas como A Vila Que Era, Camutá e a Fazendinha. Ela não é apenas um recurso mineral encontrado nas margens e cabeceiras da bacia do Rio Caeté; ela carrega uma densidade histórica, ecológica e simbólica fundamental. Na análise da cerâmica tradicional, falar sobre a argila caeteuara significa compreender uma ciência empírica e ancestral que envolve o manejo da terra e a sobrevivência cultural.

Figura 10: Rosilene Padilha em parceria técnica e colaborativa com sua Mãe Dona Nazaré e seu companheiro, o ceramista Délio Saraiva dos Santos, estruturando o núcleo autônomo de trabalho



Fonte: Acervo de Rosilene Padilha (2026), cedida para a pesquisa de campo.

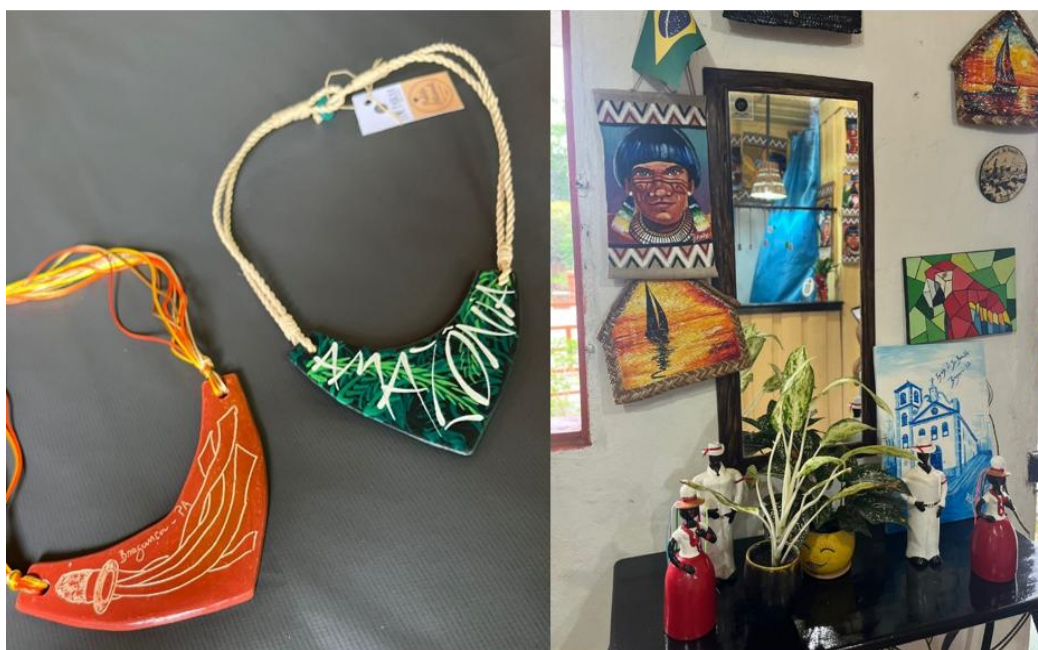
As "Artes de Fazer" no Camutá: As Táticas de Michel de Certeau

Para fundamentar as escolhas produtivas de Lene no ambiente do Camutá, faz-se teoricamente indispensável o diálogo com a obra de Michel de Certeau, *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Certeau estabelece uma distinção fundamental entre "estratégia" as ações dos detentores do poder político e econômico que delimitam os lugares oficiais e "tática" (as ações dos sujeitos comuns que, operando no próprio terreno do dominante, criam desvios, apropriações e reconfigurações para sobreviver). Ao migrar para o Camutá e deparar-se com as pressões do mercado de consumo, Lene não aceita uma posição de subalternidade ou o desaparecimento de sua herança. Pelo contrário, ela opera uma legítima tática de consumo e produção apropria-se do barro caeteuara tradicional e o reinventa através do design das joias de cerâmica. Ela cria uma "arte de fazer" que subverte a rigidez do mercado urbano, forçando-o a consumir a memória ancestral de sua família na forma de adornos modernos. Essa capacidade de o sujeito histórico local ditar novas formas de uso para um saber antigo conecta-se diretamente à conceituação histórica de Eric Hobsbawm na obra *A Invenção das Tradições*. Hobsbawm demonstra que as

tradições, longe de serem blocos de pedra imutáveis, passam por processos de adaptação e reconfiguração para manter sua relevância e garantir a coesão de sua existência frente a novos tempos históricos.

O respeito de Lene ao passado familiar de matriz louceira não se manifesta na repetição cega e estéril das formas antigas, mas sim na flexibilidade de reconfigurá-las para responder às necessidades econômicas do presente.

Figura 11: Aspecto interno do estabelecimento evidenciando a identidade estética e cultural de Bragança-PA.



Fonte: Acervo da autora (2026).

A criação das joias de cerâmica que incorporam a Marujada de São Benedito, os muiraquitãs e grafismos marajoaras é o exemplo material dessa tradição reinventada. A inovação atua como uma blindagem protetora e financeira: ao gerar renda com as joias de cerâmica, Lene obtém o capital necessário para manter ativo e viável o próprio ensino e fabricação das tradicionais panelas de barro utilitárias, salvaguardando o ofício de sua mãe contra a obsolescência imposta pela indústria de alumínio e plástico, a introdução de elementos míticos e iconográficos na cerâmica de Lene Padilha altera substancialmente o perfil socioeconômico da matéria-prima local, o barro extraído das barreiras naturais bragantinas deixa de ter apenas um valor de uso estritamente doméstico e culinário e passa a carregar um alto valor estético e simbólico agregado, convertendo-se em uma alternativa

sólida de geração de renda. A partir da análise de seu portfólio profissional, identificam-se três eixos de inovação visual que sustentam a sua viabilidade comercial.

A Matriz Arqueológica Mitologia Marajoara e Artes Rupestres: Ao transpor grafismos marajoaras e pinturas rupestres para pequenos pingentes, Rosilene conecta o manejo econômico do barro à história profunda da Amazônia, atraindo um público consumidor que busca distinção cultural e identidade histórica em peças exclusivas.

Os Muiraquitãs: O célebre amuleto mítico das Icamíabas é moldado por Lene a partir da plasticidade da argila caeteuara, operando uma tradução material que preserva a mística regional, convertendo um símbolo arqueológico em um item de design e moda sustentável altamente atrativo.

A Marujada de São Benedito: Sendo a principal manifestação cultural e religiosa de Bragança, o repertório visual da Marujada é inscrito diretamente nos suportes cerâmicos. Essa tática produtiva permite que o sentimento de pertence local seja materializado em um adorno portátil, capaz de circular por mercados consumidores regionais, nacionais e internacionais. Essa operação de transposição iconográfica confere às joias uma assinatura identitária única. O manejo da terra, que na infância de Lene na Vila Que Era servia para a subsistência básica por meio da troca solidária de louças, passa a ser canalizado no Camutá como um empreendimento sofisticado.

O sujeito histórico local revela sua inteligência ao perceber que a preservação da cultura local pode caminhar de mãos dadas com a inovação econômica, transformando o insumo natural da floresta e dos rios em uma fonte estável de trabalho autônomo.

Multiplicação do Saber: Oficina de Cerâmica como Fonte de Ocupação e Renda

A consolidação da trajetória de Lene Padilha como empreendedora autônoma na comunidade do Camutá reflete-se de forma nítida em sua atuação prática como instrutora e educadora patrimonial. Como consta em seu currículo e portfólio oficial, Lene destaca-se na região pela constante promoção de oficinas de cerâmica e joias de barro, inclusive por meio de projetos financiados por mecanismos estatais, a exemplo de editais de fomento e formação cultural da Lei Aldir Blanc¹³. Esse mecanismo, consolidado

¹³ A Lei Aldir Blanc é um dos marcos mais importantes da história recente das políticas culturais no Brasil. Criada originalmente em 2020 para socorrer o setor cultural durante a pandemia da Covid-19, ela se transformou e deu origem à PNAB (Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura), que agora funciona como um mecanismo

permanentemente por meio da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), atua de forma decisiva na descentralização de recursos públicos, garantindo que verbas federais cheguem diretamente a municípios, pesquisadores e fazedores de cultura na região Norte e na Amazônia tradicional.

Figura 12: Transmissão de saberes técnicos e maneja do barro durante oficina.



Fonte: Acervo de Rosilene Furtado Padilha (2026), cedida para a pesquisa.

Essa ação pedagógica continuada, impulsionada por políticas públicas, pode ser compreendida sob a lente teórica de Sonia Carbonell Alvares em seu artigo "A pedagogia artesã como práxis educativa em culturas populares tradicionais". Alvares explica que a "Pedagogia Artesã" constitui uma práxis de natureza essencialmente prática, oral, corporal e visual, estruturada à margem das instituições escolares formais.

Na infância, Lene vivenciou esse processo de forma orgânica, assimilando o tempo da queima e a umidade da argila ao imitar os movimentos de sua mãe na Vila Que Era. No entanto, no Camutá, a artesã opera uma transição fundamental: ela assume o

permanente, de repasse de verbas, para pesquisadores, historiadores e fazedores de cultura especialmente na região Norte e na Amazônia, compreender o funcionamento dessa lei é fundamental, pois ela descentraliza os recursos, fazendo com que o dinheiro chegue diretamente aos municípios e às comunidades tradicionais.

papel de mestre detentora e institucionaliza essa pedagogia, convertendo-a em uma política comunitária e descentralizada de geração de trabalho. Nas oficinas ministradas por ela, o ensino técnico do barro deixa de ser uma reprodução puramente familiar e consanguínea, passando a figurar como um recurso econômico socializado.

O referencial teórico de Maria Eugênia S. Lemos, na obra *Artesanato como alternativa de trabalho e renda: limites e possibilidades*, contribui decisivamente para esta análise. Lemos aponta que o artesanato tradicional, em regiões, interioranas, apresenta-se como uma resposta concreta ao desemprego estrutural e à falta de oportunidades formais de trabalho. Contudo, a autora alerta para os limites dessa atividade quando ela permanece dependente de intermediários ou isolada tecnicamente. Lene supera os limites apontados por Lemos ao estruturar suas oficinas sob o título explícito de "uma fonte de ocupação e renda". Ela instrumentaliza a pedagogia artesã de Alvares para fornecer aos moradores locais a qualificação técnica necessária para transformar a matéria-prima abundante da região em um meio de subsistência digno e independente, demonstrando que o artesanato possui a real possibilidade de estruturar economias locais autônomas.

A consagração do modelo econômico e do design autoral desenvolvidos por Lene Padilha alcança patamares de reconhecimento que extrapolam o âmbito do município de Bragança. Sua participação oficial em fóruns internacionais de grande relevância política e socioambiental, a exemplo da **Feira das Cidades COP30**¹⁴, confere à sua trajetória o estatuto de referência em alternativas econômicas sustentáveis para o interior da Amazônia. Essa inserção em instâncias institucionais de alta visibilidade atesta a viabilidade prática de sua conduta empreendedora.

O artefato gerado a partir do manejo tradicional do barro e da flora locais passa a ser lido em arenas globais não como uma manifestação exótica ou de subsistência precária, mas sim como um exemplo concreto de bioeconomia, economia criativa e desenvolvimento sustentável de base local. Amparando-se novamente nas proposições metodológicas da Prosopografia de Lawrence Stone¹⁵, debatidas no início deste trabalho,

¹⁴ A Feira das Cidades COP30 foi um dos espaços mais estratégicos e dinâmicos de debates e exposições durante a 30ª Conferência das Partes da Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (COP30), realizada em Belém, no Pará. diferente das plenárias oficiais de negociação diplomática entre os chefes de Estado, a Feira das Cidades funcionou como um ponto de encontro voltado para o protagonismo dos governos locais (municípios e estados), da sociedade civil e da economia criativa da Amazônia.

¹⁵ Lawrence Stone define a prosopografia como a investigação das características comuns de um grupo de atores históricos por meio de um estudo coletivo de suas vidas. O método consiste em estabelecer um universo de pesquisa e,

a projeção individual conquistada por Lene em eventos de magnitude internacional a exemplo da COP30 e em painéis regionais de empreendedorismo do SEBRAE e da Câmara de Dirigentes Lojistas (CDL), funciona como um vetor de visibilidade para todo o grupo de artesãos e oleiros de Bragança. Por meio de sua trajetória de sucesso individualizada, Lene atrai os olhares do mercado e do poder público para a potência econômica coletiva que reside nas olarias do Camutá e nas tradições da Vila Que Era, mapeando os padrões e as regularidades que explicam o comportamento e a resistência dessa coletividade no tempo histórico presente. Utilizando as memórias resgatadas por meio da História Oral, a análise deste capítulo conclui-se evidenciando que a história de vida de Lene Padilha se justifica historiograficamente por comprovar que os saberes tradicionais caeteuaras, longe de estarem fadados ao desaparecimento, possuem plena capacidade de se reinventar por meio do empreendedorismo autônomo, firmando-se como uma alternativa real de trabalho, independência financeira e orgulho histórico no interior paraense.

MEMÓRIA ORAL, PROSOPOGRAFIA E AS POSSIBILIDADES DO BARRO: O LEGADO DE ROSILENE PADILHA COMO SALVAGUARDA NO INTERIOR PARAENSE.

A consolidação do espaço Loiça de Barro no Camutá trouxe à tona discussões fundamentais sobre a gestão do trabalho artesanal. Ao optar por administrar o empreendimento de forma autônoma, gerido exclusivamente por Rosilene Padilha e seu marido, Délio Saraiva, a artesã destaca as vantagens da independência em relação a modelos associativos ou cooperativistas rígidos. Para Lene, a gestão própria garante agilidade, liberdade criativa e soberania sobre a identidade estética de suas peças. Como aponta Lemos (2012), a autonomia comercial permite ao artesão romper com a exploração de intermediários ("atravessadores") e reter o valor real do seu trabalho, subvertendo as limitações burocráticas e assegurando a apropriação direta dos excedentes econômicos gerados, e ao mesmo tempo, essa postura independente é equilibrada por um forte compromisso comunitário e pedagógico. Rosilene entende o Loiça de Barro não apenas

em seguida, fazer o mesmo conjunto de perguntas para cada indivíduo do grupo (sua origem social, laços de parentesco, mercado de trabalho, nível econômico, migrações, etc.).

O objetivo final não é criar uma biografia isolada de um "grande personagem", mas sim mapear os padrões, as redes de contato e as regularidades que explicam o comportamento daquela coletividade em um determinado tempo histórico.

como um ponto de venda, mas como um centro vivo de salvaguarda cultural. Por meio da captação de editais de incentivo à cultura, como a Lei Aldir Blanc, e de parcerias com escolas públicas e comunidades locais, como a Vila Que Era, o ateliê promove oficinas gratuitas de modelagem, vivências cerâmicas e cursos voltados tanto para a confecção de utilitários quanto de biojoias. Essa dimensão educativa reflete a síntese de sua atuação: Lene assume a missão de repassar o saber-fazer ancestral herdado de sua mãe, Dona Maria de Nazaré, garantindo que a memória das mulheres louceiras continue vibrante nas novas gerações. Em seu ateliê, a tradição das panelas de barro caminha lado a lado com a modernidade das joias cerâmicas, permitindo que a neta e herdeira dessa linhagem transforme a matéria bruta da terra em sustento, arte e patrimônio cultural, reafirmando o barro como elemento de vida, memória e futuro no coração da Amazônia Bragantina.

Figura 13: Oficina de Joias de Cerâmica e Confecção de Louças de Barro, contemplada pelo Edital nº 004/2025 da Lei Aldir Blanc em Bragança-PA



Fonte: Acervo de Rosilene Furtado Padilha (2026), cedida para a pesquisa de campo

A investigação histórica sobre as dinâmicas de trabalho e subsistência no interior da Amazônia exige um olhar atento para as práticas cotidianas que convertem os recursos naturais disponíveis em vetores de permanência, autonomia e dignidade dos sujeitos locais. Na transição percorrida por Rosilene Furtado Padilha, a Lene da produção

essencialmente na Vila Que Era para a consolidação comercial e pedagógica na comunidade do Camutá, o barro deixa de ser apenas uma matéria-prima utilitária e assume o estatuto de patrimônio vivo e ativo. A trajetória de Lene, marcada pela passagem da condição de aprendiz de sua mãe, Dona Maria de Nazaré, para a posição de mestre louceira, artesã, designer de joias e educadora patrimonial, oferece uma oportunidade empírica excepcional de analisar a capacidade de inovação e empreendedorismo de um sujeito histórico local. Longe de configurar uma narrativa biográfica isolada ou personalista, esta investigação busca articular a experiência individual de Lene com as realidades socioeconômicas estruturais que afetam as comunidades ceramistas de Bragança, no Pará. Através do cruzamento de suas falas com os registros documentais de seus projetos, portfólio e a materialidade de seu estabelecimento comercial, discute-se como as oficinas de cerâmica e a atuação no mercado local convertem os saberes tradicionais em uma alternativa real de inserção de mercado e preservação identitária.

Para conferir o necessário rigor historiográfico a essa análise, o arcabouço metodológico assenta-se na articulação entre a Prosopografia e a História Oral. A Prosopografia, ou biografia coletiva, conforme formulada no artigo clássico do historiador Lawrence Stone, consiste na investigação das características biográficas comuns de um determinado grupo de atores históricos através do estudo focado em suas vidas, laços familiares e ocupações. Ao aplicarmos essa ferramenta ao universo cerâmico bragantino, compreendemos que biografar Rosilene Padilha se justifica por permitir mapear, através de suas vivências particulares, as condicionantes materiais, as redes familiares de transmissão do ofício e as estratégias econômicas partilhadas por toda uma coletividade de paneleiras, louceiros e artesãos do município. A história de Lene atua, assim, como um microcosmo que desvela a macroestrutura do trabalho artesanal na região.

Essa operação ganha sustentação empírica através do instrumental da História Oral, balizado na obra de referência organizada por Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado (*Usos & Abusos da História Oral*). A metodologia da história oral adverte que o testemunho gravado e transcrito não constitui um reflexo mecânico e passivo do passado, mas sim uma sofisticada teia de significados operada pelo sujeito no tempo presente. A entrevista realizada funciona como um documento histórico de valor inestimável, preenchendo as lacunas deixadas pelos registros oficiais do Estado, que historicamente

negligenciaram as dinâmicas de trabalho informal e de subsistência das populações ribeirinhas da Amazônia. A memória oral de Rosilene traz à tona a subjetividade de uma trabalhadora ciosa de sua independência, permitindo compreender como o manejo dos recursos locais se consolida como uma alternativa real de trabalho face à escassez de empregos estruturais na região caeteuara.

Sob a perspectiva das tensões institucionais e da defesa da gestão autônoma, ao analisarmos a atuação de Lene na promoção de oficinas culturais, como o projeto "Jóias de cerâmica, uma fonte de ocupação e renda", deparamo-nos com o conceito de "artes de fazer", teorizado por Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*. Certeau define a "tática" como a ação astuciosa do sujeito que, não possuindo um lugar próprio de poder institucional, apropria-se dos espaços, tempos e regras impostas pelo sistema dominante para criar desvios e garantir sua autonomia. Ao institucionalizar seus saberes tradicionais na forma de oficinas abertas à comunidade, Lene opera uma legítima tática, utiliza as verbas e os mecanismos de fomento do Estado para espalhar um saber-fazer ancestral, transformando o barro local em um instrumento coletivo de resistência econômica e autonomia produtiva para os moradores de Bragança.

Essa práxis educativa baseia-se naquilo que Sonia Carbonell Alvares caracteriza como a "Pedagogia Artesã". Essa modalidade ocorre inteiramente à margem do sistema escolar formal, constituindo-se como uma práxis fundamentada na oralidade, na observação atenta, na repetição e na memória corporalizado-sensitiva. Como propõe Alvares, a infância é o espaço ideal da mimesis: quando uma criança utiliza as sobras de barro para "brincar" de fazer miniaturas enquanto observa o trabalho das mães e avós, ela aciona uma engrenagem mimética na qual a brincadeira funciona como o laboratório onde o corpo internaliza a técnica que se tornará maestria na idade adulta. Lene, que recebeu essa pedagogia de sua mãe por meio da imitação ativa, passa a atuar como a mestre condutora desse processo no Camutá, ensinando novas gerações a dominarem a plasticidade da argila, a dosagem da queima e a modelagem iconográfica.

Esse movimento de reapresentação do saber-fazer liga-se intimamente à teoria de Eric Hobsbawm em *A Invenção das Tradições*. Hobsbawm argumenta que as tradições não são blocos estáticos; para que permaneçam vivas e cumpram sua função social de identificação e coesão, precisam ser reinventadas e reconfiguradas frente às exigências do tempo presente. A introdução de temáticas mitológicas marajoaras, da arte rupestre, de símbolos ancestrais como os muiiraquitãs, amuletos arqueológicos tradicionalmente

esculpidos em formato estilizado de animais, como o sapo e de referências à festividade da Marujada de São Benedito nas joias de cerâmica ensinadas por Lene exemplifica perfeitamente essa tradição reinventada.

A reconfiguração estética do barro utilitário em adorno contemporâneo não apaga a história caeteuara; ao contrário, confere-lhe a maleabilidade necessária para penetrar nos circuitos mercantis modernos, gerando sustentabilidade para o artesanato e assegurando a continuidade da própria herança cultural das famílias Furtado e Padilha. Em suma, a trajetória de Lene Padilha revela como a agência e a capacidade empreendedora de um sujeito histórico local são capazes de subverter as limitações do mercado e da informalidade na Amazônia, convertendo a sabedoria ancestral em autonomia econômica e preservação patrimonial.

O artesanato, sob a égide da gestão autônoma de Lene e de seu companheiro, realiza a sua máxima possibilidade como alternativa laboral, pois liberta o produtor da subalternidade econômica e garante a retenção integral do lucro gerado pelo manejo dos recursos locais no interior amazônico, transformando a parceria conjugal e técnica em um núcleo sólido de produção e subsistência. A radicalidade da agência de Lene manifesta-se com contundência em sua fala transcrita, quando justifica a sua opção consciente em administrar o empreendimento de forma independente, recusando a inserção em associações ou cooperativas tradicionais. A leitura de seu depoimento funciona como um poderoso contra-argumento às visões acadêmicas que enxergam o associativismo compulsório como o único caminho viável para o trabalhador.

“Olha, as associações têm o seu papel, mas para o modelo de trabalho que eu queria, a autonomia individual me serve melhor. A grande vantagem é a agilidade. Se eu tenho uma ideia de uma joia nova agora, eu vou lá, faço e coloco para vender. Não preciso passar por reunião, não preciso esperar aprovação de ninguém. A minha autonomia permite que eu seja mais criativa e que eu tenha um retorno financeiro imediato. Eu prefiro administrar sozinha porque eu conheço cada detalhe do meu custo e do meu lucro. Eu não fico presa a burocracias que, às vezes, acabam desanimando o artesão. A vantagem é ser livre para decidir o preço, o horário de funcionamento e o que eu quero ou não produzir. É a minha identidade impressa em tudo, sem interferência.”(PADILHA,2026)

Esta explicação da Lene quebra a ideia tradicional de que o único jeito de dar certo é estando inserido em uma associação engessada, demonstrando que o próprio negócio individual é um caminho real para obter independência e controle absoluto sobre os frutos do próprio trabalho. Ao priorizar a agilidade comercial e a liberdade de criação,

ela impede que as amarras burocráticas desanimem o ímpeto produtivo, garantindo que o tempo da olaria dialogue diretamente com o tempo do mercado de forma ágil e eficiente.

O resultado prático dessa autonomia e tática comercial corporifica-se na existência física da loja "Loiça de Barro". O estabelecimento não foi implantado aleatoriamente no tecido urbano do Camutá, sua localização foi estrategicamente pensada para interceptar o fluxo de turistas que se deslocam em direção ao Mirante de São Benedito, um dos principais polos de atração do bairro. A escolha desse ponto específico carrega uma densa carga de significado afetivo e histórico, o imóvel funcionava originalmente como a residência de sua avó.

Figura 14: Mostruário interno de cerâmica utilitária na loja "Loiça de Barro", exibindo panelas, alguidares e pratos produzidos de forma tradicional e expostos para comercialização direta.



.Fonte: Acervo da autora (2026).

Lene Pardilha operou, portanto, uma ressignificação do espaço privado, transformando um antigo ambiente de vivência estritamente familiar em um ponto dinâmico de trabalho autônomo, geração de renda e difusão da cultura material local aberto para todos. Como evidenciam os registros visuais coletados durante a pesquisa de

campo, a loja constitui a prova empírica das discussões teóricas travadas nesta investigação.

As imagens capturadas durante a visita ao campo mostram como a Lene juntamente com seu Marido, Délio Saraiva, consegue unir a tradição com a inovação de um jeito muito prático, vemos as biojoias que levam o nome de Bragança e da Amazônia. Elas são o exemplo perfeito do que é abordado sobre a "tradição inventada" a artesã usa o barro, que é um saber antigo da sua família, mas cria peças leves e modernas que os turistas adoram levar como lembrança, já no interior da loja revela que o espaço funciona quase como um pequeno museu da nossa cultura.

Figura 15: Fachada do estabelecimento comercial "Loiça de Barro", estrategicamente situado na rota turística do Camutá, operando como espaço de memória e soberania econômica.



Fonte: Acervo de Rosilene Furtado Pardilha (2026), cedida para a pesquisa de campo.

A materialidade da fachada, ostentando a placa escrita "LOUÇA DE BARRO", cumpre uma função que transcende a mera identificação comercial. A escolha do nome funciona como um manifesto público e uma inscrição territorial de que a memória e o

ofício daquelas mulheres ancestrais as louceiras ¹⁶Furtado e Padilha continuam rigorosamente vivos, ativos e presentes ali no Camutá. O nome da loja resgata o termo tradicional "loiça", ¹⁷reconectando o design moderno das biojóias à produção secular de potes e painéis utilitários de suas antepassadas.

Ao refletir sobre a função social do ateliê Loiça de Barro, Rosilene Padilha enfatiza que o empreendimento transcende a dimensão estritamente comercial de exibição e venda de peças. O espaço configura-se como um centro dinâmico de transmissão de saberes e educação patrimonial, articulado por meio de projetos e oficinas viabilizados por editais públicos e parcerias com instituições de ensino:

"Aqui no Loiça de Barro a nossa proposta não é só a loja, não é só a venda de peças. A gente trabalha com o ensinamento da atividade ceramista a partir de editais do Estado, do Município... A gente realiza oficinas de panela de barro, de joias de cerâmica. [...] A gente faz essa parceria com outros lugares, faz essa comunicação cultural [...] desenvolvendo a parte da identidade amazônica, regional e da cultura local." Rosilene Padilha (Lene, 2026)

Essa articulação com escolas municipais e comunidades vizinhas como a própria Vila Que Era demonstra como Lene atua como agente cultural e pedagoga artesã. Diante do apagamento gradual da atividade oleira tradicional na comunidade do Camutá, onde as antigas mestras já não exercem o ofício, Rosilene assume conscientemente o papel de elo de ligação entre a memória histórica e o futuro da comunidade:

"Embora aqui já não se tenha mais louceiras, no passado já teve. A minha avó foi louceira, fez panela de barro. Hoje o Loiça de Barro tá também como forma de resgate, de apresentar parte da identidade, porque eu me apresento como neta e bisneta de mulheres louceiras. A gente tem essa missão de propagar o saber-fazer ancestral." Rosilene Padilha (Lene, 2026)

Desta forma, a atuação de Rosilene transcende a produção individual para se consolidar como uma práxis comunitária e de resistência cultural. Ao assumir com

¹⁶ As "Louceiras": As mulheres que dominam esse saber ancestral (como a linhagem de mães, avós e bisavós da Lene) são historicamente conhecidas na região como "louceiras". Esse título carrega uma enorme dignidade patrimonial, denotando a maestria no controle do barro e do fogo.

orgulho a herança de suas antepassadas e levar esse conhecimento às escolas e comunidades vizinhas, a artesã não apenas reativa a memória técnica do fazer cerâmico, mas também reconfigura a identidade do Camutá e de Bragança. Essa ponte entre a tradição oral das antigas louceiras e a educação patrimonial contemporânea reafirma a dimensão prosopografia do seu trabalho: a trajetória individual de Lene torna-se o reflexo e a voz de um coletivo de mulheres que, através da argila, garantiram a sustentabilidade, a autonomia e a transmissão da história local ao longo das gerações.

Considerações Finais;

A presente investigação buscou analisar, sob as lentes da História Social e da Cultura Material, a densa e multifacetada trajetória de Rosilene Furtado Padilha a Lene. Ao tomar sua biografia como um objeto de estudo privilegiado, foi possível descortinar não apenas a história de vida de uma artesã singular, mas também as vivências coletivas de uma linhagem de mulheres caeteuaras que fizeram do manejo do barro o seu território de memória, identidade e sobrevivência. A transição geográfica e produtiva de Lene que cruza a Vila Que Era e se inscreve definitivamente na comunidade do Camutá revelou-se um cenário fértil para compreender como os saberes tradicionais na Amazônia paraense respondem, tateiam e se reinventam face às demandas do mercado contemporâneo.

Ao longo desta pesquisa, o cruzamento metodológico entre a História Oral e a Prosopografia mostrou-se indispensável. Através das narrativas orais, pôde-se conferir dignidade histórica à experiência vivida no interior amazônico, preenchendo as lacunas abissais dos arquivos oficiais escritos que, historicamente, silenciaram a agência das mulheres trabalhadoras e artesãs. A memória de Lene permitiu acessar a profundidade de um aprendizado tácito, gestado no seio familiar sob a tutela de sua mãe, Dona Maria de Nazaré Furtado. A infância lúdica na Vila Que Era, caracterizada pelo brincar com o barro e pelo exercício da mimesis, sedimentou a incorporação de técnicas milenares como o acordelado, transformando o corpo da aprendiz no próprio suporte de salvaguarda de um patrimônio cultural imaterial.

A pesquisa demonstrou que o legado recebido por Lene não permaneceu estático ou fossilizado. O deslocamento para Soure e a vivência nos ateliês marajoaras operaram como uma etapa crucial de apuro técnico e de inserção na dinâmica do turismo cultural e

da salvaguarda patrimonial, conforme teorizado por Ronaldo Guedes. Além disso, em diálogo com as reflexões de Cristina Barreto e Ronaldo Barreto, a trajetória de Rosilene permitiu problematizar as conexões e especificidades entre duas Amazôniaas, a vertente arqueológica e turística do Marajó e a vocação viva, utilitária e comunitária do Caeté, mantida secularmente pelas mãos das mulheres louceiras. Ao fixar-se definitivamente no Camutá e fundar o Ateliê e Loja "Loiça de Barro", Rosilene operou legítimas "artes de fazer" e táticas cotidianas para subverter as pressões socioeconômicas do meio urbano. A introdução do design das biojoias e a incorporação de uma rica iconografia regional, que abraça a mitologia marajoara, os muiiraquitãs e a visualidade da Marujada de São Benedito, representam uma sofisticada síntese entre tradição e inovação. Essa plasticidade estética atribuiu um novo valor cultural e comercial à argila caeteuara, transformando o artefato utilitário em um potente veículo de geração de renda, autonomia e projeção internacional, como demonstrado por sua participação em espaços estratégicos como a Feira das Cidades na COP30.

Ademais, a análise evidenciou que a busca de Rosilene Padilha, por uma gestão autônoma de seu espaço constitui um firme posicionamento político frente às tensões do mercado e às estruturas burocráticas tradicionais. Ao assumir o controle sobre o seu ciclo produtivo e ao atuar ativamente como educadora patrimonial através da "pedagogia artesã" em oficinas comunitárias, impulsionadas por políticas públicas como a Lei Aldir Blanc (PNAB), Lene Padilha redefine o papel do artesão no interior paraense, convertendo o saber ancestral em uma alternativa concreta de ocupação e transformação social. Em suma, este estudo de caso comprova que, na Amazônia bragantina, a tradição e o empreendimento não são categorias excludentes, mas sim dimensões costuradas pela inteligência prática de sujeitos históricos locais. Estudar Lene Padilha é, portanto, reconhecer a resiliência de uma cultura material que recusa o desaparecimento e que encontra, na fusão entre o afeto ancestral do barro caeteuara, a bagagem estética marajoara e a inovação do presente, a fórmula para ditar sua própria sustentabilidade, memória e soberania econômica.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALVARES, Sonia Carbonell. **Pedagogia Artesã: Práxis Educativa em Culturas Populares Tradicionais**. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2019.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos & Abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2006.

BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc)**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública de 2020. Brasília, DF, 2020.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BARRETO, Cristina; BARRETO, Ronaldo. O Manifesto Marajoara: produção cerâmica marajoara, arte e identidade na Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 14, n. 2, p. 325-348, 2019.

GUEDES, Ronaldo. **O saber-fazer da produção cerâmica marajoara, no atelier arte mangue marajó, Soure/PA**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo / Patrimônio Cultural) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A Invenção das Tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LE MOS, Maria Eugênia S. **Artesanato como alternativa de trabalho e renda: limites e possibilidades**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.

PADILHA, Rosilene Furtado. **Entrevista concedida a Emilly Evangelista Pereira**. Bragança - PA, 2026. (Transcrição de fita gravada / Arquivo da pesquisa).

STONE, Lawrence. Prosopography. **Daedalus**, v. 100, n. 1, p. 46-79, Winter 1971.