

- A ARTE DE ICOARACI -
Reinterpretação contemporânea
da cerâmica marajoara.

Ana Maria Rebello Magalhães

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA
DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS REQUISITOS
NECESSARIOS A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.

Aprovada por:

Prof. Manoel Leão Faria
(Presidente da Banca)

Prof. Luiz de Jesus

Prof. Bożena Włodarczyk

Rio de Janeiro, RJ - BRASIL

JULHO DE 1970

FICHA CATALOGRAFICA

MAGALHÃES, Ana Maria Rebello

A ARTE DE ICOARACI - Reinterpretação contemporânea de cerâmica marajoara. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1990.

....., f.

Tese: Mestre em Artes Visuais (História e Crítica)

1. Artesanato 2. Cerâmica
3. Icoaraci 4. Comercialização

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro
- EBA.

II. Título

DEDICATORIA

A meus pais, marido e
filhos.

E aos artesãos de
Icoaraci.

AGRADECIMENTOS

Queremos registrar nossa gratidão a professores e colegas de Escola de Belas Artes da U.F.R.J., em especial à nossa orientadora de estudos e dissertação, Profa. Maria Heloísa Fénelon Costa, cuja confiança, amizade e convívio intelectual foram decisivos para a conclusão deste trabalho.

Agradecemos ao antropólogo Ricardo Gomes Lima, do Museu do Folclore Edison Carneiro, pela consultoria e generoso apoio. A Ana Tereza Lemos Ramos, coordenadora do Núcleo de Documentação do IRI, PUC, nos estimulou e colaborou cedendo documentação fotográfica de grande importância para nossa análise.

A Profa. Rosza Vel Zoladz, cujo curso de Cultura Brasileira foi bastante proveitoso para nosso trabalho, agradecemos por nos haver incentivado.

Aos amigos de Belém, principalmente Maria José da Motta de Vasconcellos, que nos auxiliou à distância, pelo interesse demonstrado por nossa pesquisa, os nossos agradecimentos.

Gostaria de mencionar a ajuda de André Rebello Magalhães, filho e colaborador dedicado, especialmente na pesquisa de campo e realização de grande parte das fotografias que ilustram esse texto, e de Carla Denise de Barros, no eficiente trabalho de digitação.

Cabe manifestar nosso maior reconhecimento a nossos informantes, especialmente aos artesãos de Icoaraci, pelo carinho com que sempre fomos recebidos em suas casas e oficinas.

SINOPSE

O presente trabalho visa compreender a produção atual de cerâmica do distrito de Icoaraci, Belém do Pará, a partir das transformações do estilo e técnicas, buscando o significado da reinterpretação contemporânea da cerâmica arqueológica marajoara. Para empreender esta tarefa partimos de sugestões teóricas e metodológicas de Néstor Garcia Canclini que, ao considerar insuficiente a análise só da obra, indica a necessidade de exame do processo de produção, circulação e consumo dos objetos. Em Icoaraci verifica-se o crescimento da produção como resultado de mercado nacional e internacional. Do ponto de vista do produto, a maior demanda externa implica no enriquecimento estilístico e técnico, delineando-se em torno do fazer cerâmico, entre os produtores, uma identidade socialmente definida e plena de significação.

ABSTRACT

This study aims at understanding the production of ceramics in the district of Icoaraci, Belém, Pará, concerning the technical and stylistic transformations related to the contemporary re-interpretation of the archeological marajoara ceramics, whose meaning it is intended to be revealed. In order to fulfill this task, we started off theoretical and methodological suggestions offered by Néstor Garcia Canclini who considering unsatisfactory the mere analysis of the product, points out at that examination of the process of production, circulation and consumption of the objects are also facts to be considered. There has been an increase of production which originated an stylistic and technical enrichment of the product and the production of ceramics has built a spirit of cooperation among the craftsmen that has immensely united the social group to which they belong.

SUMARIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	01
CAPITULO I	
HISTORICO DESENVOLVIMENTO DA PRODUÇÃO CERAMICA EM ICOARACI :	08
CAPITULO II	
ARTESANATO E MERCADO	27
CAPITULO III	
O MARAJOARA E O CONTEMPORANEO	38
1. Características gerais, formais e estilísticas da cerâmica marajoara	43
2. Características gerais, formais e estilísticas da cerâmica de Icoaraci	56
CAPITULO IV	
A CERAMICA DE ICOARACI - SITUAÇÃO ATUAL	75
1. Tecnologia dos ceramistas de Icoaraci	90
CAPITULO V	
COMERCIALIZAÇÃO E IDENTIDADE	108
CONCLUSOES	142
BIBLIOGRAFIA	148

INTRODUÇÃO

Dentre os polos produtores de cerâmica no país, o distrito de Icoaraci, Belém, Pará, se distingue pela excelência técnica de seus produtos e pela busca da reinterpretação de modelos arqueológicos de cerâmica da fase Marajoara.

Nossa pesquisa visa compreender o momento atual e as transformações da produção cerâmica de Icoaraci.

O aumento da produção, provocado pela expansão do mercado tem determinado modificações no fazer dos artesãos que são parte de um processo mais abrangente que envolve toda a vida desse grupo social.

Procuramos estudar as mudanças do estilo e das técnicas, observando sua ligação com a comercialização do produto, o que nos permite compreender a opção dos artesãos pelo estilo que caracteriza contemporaneamente a produção local.

Embora saibamos que os ceramistas de Icoaraci realizam objetos inspirados na produção cerâmica de outros povos que ocuparam, em épocas remotas, várias regiões da Bacia Amazônica, optamos por recortar esse universo e escolher como ponto focal desta análise, a "revivescência da cerâmica de Marajó" (Ribeiro, Berta, 1985:36).

Levamos em conta, em nosso trabalho a reivindicação feita por Néstor Garcia Canclini, com relação ao estudo do artesanato:

... abolir os critérios de classificação estabelecidos de modo prepotente pelas histórias da arte, pelas estéticas e pelo

folclore, abrir estas disciplinas a um estudo crítico, despojado de preconceitos, dos gostos e dos usos populares conforme a sua representatividade e o seu valor social. (1983:137)

Luís Felipe Baeta Neves também adverte contra visões etnocêntricas e elitistas, e recomenda que o pesquisador evite voltar um "olhar hierarquizador" às obras de arte popular, e que procure acompanhar sua produção, utilizando teoria estética que tanto possa dar conta da "tradição culta" como das "demais" (1978:17-19).

Lembre-se ainda, quanto à prática da Sociologia da Arte, Jean Duvignaud, que nos adverte a respeito da necessidade de "situar os conceitos operatórios que permitem a compreensão da totalidade da experiência artística na totalidade da experiência social" (1970:35).

Quanto ao estudo das transformações porque passa a produção de Icoaraci, procuramos seguir o que aconselha Baeta Neves:

Seria mais importante que vissemos as razões históricas que determinam uma possível quebra de padrões estéticos que possivelmente viriam a significar empobrecimento (que não é de modo algum necessário) pelo contato entre tradições culturais diferentes e mesmo opostas. (op.cit.:19)

Entendemos pois, que o estudo do artesanato é fecundo, à medida que evitamos categorias elaboradas *a priori*, que não levam em conta as particularidades do caso estudado. É importante outrossim, considerar como os próprios artesãos definem seu cotidiano, sua arte, e como constroem as

categorias indicativas de sua identidade. Por esse motivo, tais categorias são utilizadas prioritariamente em nosso trabalho.

No Capítulo I realizaremos a reconstituição dos processos de mudança e eventos que ocorreram desde o início deste século, até pesquisa de campo em fevereiro de 1990, dizendo respeito à cerâmica de Icoaraci. Embora tal produção possa datar de época ainda mais remota, não nos foi possível precisar com maior exatidão, devido à ausência de registros escritos. Recorreremos à memória social, tendo sido selecionados para esse fim informantes mais idosos entre os artesãos, bem como alguns moradores de Belém, que nos permitiram levantar a história oral de fatos ocorridos a partir do início do século.

Focalizaremos ainda no Capítulo I, as contribuições dos artesãos: Antonio Faria Vieira (conhecido em Icoaraci como "Cabeludo") e Raimundo Saraiva Cardoso, de vital importância na consolidação do estilo contemporâneo.

No Capítulo II, discutiremos questões teóricas relativas à produção comercial de artesanato, que depois serão desenvolvidas e analisadas nos Capítulos IV e V. Adotaremos a metodologia proposta por Canclini, em Culturas Populares no Capitalismo (1983), procurando dirigir nossa investigação de forma a incluir a produção, circulação e consumo da cerâmica de Icoaraci. Procuraremos determinar assim, o porquê da permanência de determinadas formas e do surgimento de novas modalidades (Capítulos III e V).

Serão descritas e analisadas, no Capítulo III, peças de cerâmica arqueológica marajoara, pertencentes ao acervo do

Museu Paraense Emílio Goeldi e Museu Nacional do Rio de Janeiro, e objetos cerâmicos produzidos em Icoaraci. Foram selecionadas para análise três urnas executadas por Raimundo Saraiva Cardoso, do acervo do Museu do Folclore Edison Carneiro, duas peças recolhidas em campo na década de 70 e outras fotografadas durante a pesquisa de campo (fevereiro de 1990). Observaremos as características do estilo atual, referindo-nos sempre que possível às categorias do produtor.

No Capítulo IV registraremos as condições sócio-culturais da comunidade de artesãos de Icoaraci, visando contextualizar o universo material e simbólico que dá origem à produção de cerâmica de inspiração marajoara. Descreveremos a tecnologia dos ceramistas, observada durante a pesquisa de campo, procurando detalhar o processo, desde a obtenção e preparo da matéria-prima até o acabamento final dos objetos cerâmicos.

Visamos, no Capítulo V compreender como os agentes externos vêm influenciando e determinando mudanças na identidade do grupo e na produção, observando como se articula na comercialização dos objetos.

Julgamos necessário introduzir agora considerações sobre o desenvolvimento do presente trabalho. Um dos problemas que encontramos foi a inexistência de pesquisas sistemáticas anteriores sobre a cerâmica de Icoaraci e seus produtores. No Museu do Folclore Edison Carneiro no Rio de Janeiro, obtivemos as primeiras informações de grande importância para o nosso trabalho, através do antropólogo

Ricardo Gomes Lima, que também tornou possível realizar fotografias de objetos produzidos em Icoaraci que fazem parte do acervo desta instituição. Tivemos ainda oportunidade de transcrever entrevista gravada pela equipe do Museu do Folclore com o artesão Raimundo Saraiva Cardoso, a qual nos auxiliou no esclarecimento de fatos relacionados à cerâmica e aos ceramistas de Icoaraci, servindo de ponto de partida no levantamento das questões que direcionaram a pesquisa de campo.

Outra dificuldade com que nos defrontamos foi a distância entre Rio de Janeiro e Icoaraci. Por não contarmos com financiamento para nossa pesquisa, utilizamos nossos recursos pessoais para a ida a campo que, por esse motivo não pôde ter a duração ideal. Face a esta limitação, procuramos compensar tal deficiência trabalhando intensamente durante o período em que nos hospedamos na Pousada "Clifford Evans", no Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém. Realizamos documentação fotográfica, em parte reproduzida no presente trabalho, gravações de depoimentos em fita cassete, versando sobre a tecnologia dos ceramistas, suas visões de mundo e histórias de vida (alguns trechos selecionados serão reproduzidos nesta dissertação). Visitamos também as lojas de artesanato de Belém, ouvindo vendedores e consumidores da cerâmica de Icoaraci. Na Exposição Feira de Artesanato da Paratur além de fotografar a disposição espacial do artesanato em questão, colhemos declarações de representantes do Departamento de Marketing, que também nos cederam material impresso de propaganda turística. Entrevistamos ainda o economista Tabajara Norate de

Vasconcellos, da SEICOM (Secretaria de Indústria e Comércio do Estado do Pará), que nos forneceu dados sobre os procedimentos adotados pelo governo, em relação à comercialização e incentivo à produção do artesanato.

Ainda em Belém, na Biblioteca da CENTUR, que pertence à Fundação Cultural Tancredo Neves, efetuamos levantamento da bibliografia existente sobre o assunto, infelizmente muito reduzida. No arquivo de periódicos desta instituição, procuramos reunir todo material referente à Icoaraci de jornais e revistas locais.

Contamos com uma eficiente colaboradora em Belém: Maria José da Motta de Vasconcellos, que ainda nos enviou posteriormente, pelo correio, diversas publicações que enriqueceram nosso trabalho.

Cabe mencionar a ajuda inestimável prestada em campo por nosso filho e auxiliar de pesquisa, André Rebello Magalhães, responsável pela realização das fotografias em Icoaraci e Belém.

A técnica utilizada no decorrer da pesquisa de campo, foi a da entrevista não-diretiva, que consideramos mais apropriada por servir a nosso objetivo de captar regras, valores, símbolos e vivências próprios da comunidade de artesãos de Icoaraci.

Guy Michelat (1985) afirma que o uso da entrevista não diretiva pelo pesquisador permite "contornar certos cerceamentos das entrevistas por questionário com perguntas fechadas". Muitas vezes ainda, as perguntas previamente formuladas tornam-se de difícil compreensão para o entrevistado, devido à diferenças entre o repertório deste e

o do entrevistador.

A informação obtida através de entrevista não-diretiva, menos "superficial" que a conseguida com o uso de questionários, possibilita captar o que pensa e sente o informante deixado livre para expressar-se. Michelat justifica:

Considera-se que a entrevista não diretiva permite melhor do que outros métodos, a emergência deste conteúdo sócio-afetivo profundo, facilitando ao entrevistado o acesso às informações que não podem ser atingidas por outros métodos. (1985:192-195)

A escolha da amostra para nossa pesquisa foi feita entre pessoas que assumem papéis importantes na produção e comercialização da cerâmica de Icoaraci: ceramistas, intermediários, vendedores, consumidores e responsáveis pela divulgação do produto.

CAPITULO I

HISTORICO: DESENVOLVIMENTO DA PRODUÇÃO CERAMICA
EM ICOARACI

Visa-se aqui a reconstituição dos processos de mudança cultural e eventos ocorridos do início deste século até o presente momento, dizendo respeito à cerâmica de Icoaraci.

Procuramos também compreender como vem se dando a opção pelo estilo que caracteriza contemporaneamente essa produção, com ênfase na década de sessenta, quando passaram a inspirar-se em formas, técnicas e motivos decorativos empregados na cerâmica dos povos que ocuparam remotamente algumas regiões da Bacia Amazônica, notando-se principalmente os produtores incluídos na fase Marajoara, da Ilha de Marajó. Verificamos, em minoria, reproduções da cerâmica da cultura Santarém da área Tapajônica, e da fase Maracá (área do rio do mesmo nome ao sul do Amapá) (Simões, 1981:61-67). No entanto, dada a amplitude desse universo, optamos por recortá-lo e eleger como ponto de interesse maior desta análise, os objetos inspirados na fase Marajoara.

Julgamos necessário introduzir agora, algumas informações a respeito da região e sua história. Em pesquisa realizada para a Universidade Federal do Pará, Júlia Gomes (1987:6) faz ver que o atual distrito de Icoaraci teve sua origem em sesmaria de uma légua, concedida em 1701 pelo então Capitão-mor do Maranhão e Pará, a Sebastião Gomes de Souza, sobre o qual não constam dados. Estendia-se a terra, do

Igarapé do Paracuri à Ponta do Mel. O sesmeiro instalou no local a fazenda de Nossa Senhora do Livramento, posteriormente doada a religiosos. Gomes registra ainda haver a terra pertencido ao Marechal Soares de Andrea que a adquiriu e ali fez construir o Hospital de Lázarus. No segundo reinado o hospital cede lugar a 1ª. escola agrícola do Pará: Escola Rural D. Pedro II. A terra foi mandada aforar pela Lei Provincial no. 598 de 8 de outubro de 1869, passando a constituir o núcleo da povoação de Sta. Isabel dos Pinheiros, logo denominada São João. Uma nova lei (no. 324 de 6 de julho de 1895) eleva o povoado ao foro de vila, que passa a ser chamada Vila do Pinheiro, depois Vila de Icoaraci (Decreto-Lei no. 4505 de 30 de dezembro de 1943). Só a partir de 31 de dezembro de 1949 (Lei 158), torna-se distrito de Belém, e sua administração fica a cargo de um agente distrital.

Atualmente as rodovias Augusto Montenegro (BR 316) e Arthur Bernardes ligam o distrito à Belém: a primeira levando diretamente ao centro metropolitano e a segunda, conectando a zona industrial da orla da Baía de Guajará, bases militares e aeroporto. Com o advento do sistema rodoviário, o antigo transporte fluvial regular de passageiros para Belém foi desativado. Hoje considera-se Icoaraci parte da Grande Belém, junto às ilhas de Mosqueiro e Outeiro (Caratateua), o que impediu a aprovação de projeto que reivindicava sua emancipação política e econômica. Atualmente continua a se processar luta dos habitantes, no sentido de garantir com a transformação em município, melhor emprego da arrecadação do distrito na solução de problemas internos: saúde, escolar,

saneamento e transportes.

A partir de 1970, o governo federal instaurou política voltada para o desenvolvimento regional da Amazônia, que as fundamentava na expansão industrial. Icoaraci tornou-se assim distrito industrial tendo sido indicado, através de planejamento da SUDAM, por sua posição geográfica que viabiliza o escoamento de produtos para o mercado e o abastecimento por via fluvial.

Grande parte das indústrias classificadas como "de circuito superior"(*) fixou-se, em Icoaraci, na faixa costeira do Rio Maguari e da Baía de Guajará. Notam-se estaleiros de construção naval, fábricas de produtos alimentícios e derivados da pesca, bebidas, artefatos de madeira, cortiça e vidro. São encontradas olarias que se dedicam à produção industrial de tijolos e telhas, beneficiando-se da facilidade de obter matéria-prima nas jazidas de argila dos igarapés da orla do Rio Maguari e baía de Guajará.

A extração do barro que promovem, em maior escala do que vem sendo praticada pelos ceramistas de Icoaraci, preocupa presentemente os artesãos que temem ocorra esgotamento dos "barreiros".

Ao longo da rodovia Augusto Montenegro, distribuem-se algumas áreas de cultura permanente, predominando jambo, cupuaçu e outras frutas regionais. Pratica-se também o extrativismo vegetal e a pesca.

(*) A classificação consta dos Planos Diretores Para Áreas Urbanas da R.M.B. - Geotécnica - CODEM - CEPLAN.

Há lavouras de subsistência próximas à área urbana, onde se concentram moradias, casas comerciais, escolas, agências bancárias. Nas praças S. Sebastião e Paes de Carvalho ou da Matriz, podemos encontrar tradicionais coretos e as igrejas de S. Sebastião e da Matriz, integrantes do Círio de Nossa Senhora das Graças, principal festa religiosa icoaraciense. Para as comemorações, que seguem modelo do Círio de Nazaré de Belém, a Praça da Matriz é enfeitada e armado o "arraial" com brinquedos e barracas de comidas típicas. As cerimônias religiosas incluem procissões e novenas programadas para período de 15 dias entre o 3o. domingo de novembro e o dia 3 de dezembro.

Apesar do surto de industrialização que alterou seu aspecto, o distrito ainda possui "potencialidades turísticas", que órgãos como a Paratur (Companhia Paraense de Turismo, vinculada à Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Governo do Estado do Pará) procuram promover e ampliar. Incluem-se como atrativos turísticos o artesanato de cerâmica (considerando o mais importante), a festa do Círio, e a festa de Iemanjá da praia do Cruzeiro, no dia 7 de dezembro. Essa praia, de grande beleza natural, está passando por reformas urbanísticas, que visam adequá-la à crescente afluência de visitantes que aí, além de apreciar a paisagem, podem encontrar restaurantes especializados em frutos do mar, tacacá, pato ao tucupi, maniçoba, e outras iguarias da região. Próximos à praia, destacam-se do perfil da arquitetura mais recente, os casarões avarandados do século XIX - reminiscências do tempo em que Icoaraci era local de veraneio, freqüentado por famílias da aristocracia belenense.

Fecha o circuito turístico, o passeio à Ilha do Outeiro, recentemente ligada a Icoaraci por ponte sobre o Rio Maguari. Maria Heloisa Fénelon Costa (1971:127,128), refere-se às modernas práticas do turismo, que o assemelham às peregrinações religiosas por determinarem visitaçào a lugares consagrados, sendo obrigado o visitante, a atestar concretamente essa passagem, com fotografias e *souvenirs*. A visita a Icoaraci, preenche essas necessidades dos visitantes, por oferecer cenário adequado para fotos e oportunidade de adquirir a cerâmica "marajoara" diretamente nas unidades de produção do Paracuri, onde se agrupam, junto aos igarapés.

Não encontramos documentos ou registros que contenham informações precisas sobre a emergência das atividades econômicas desenvolvidas na região, principalmente quanto à produção cerâmica. Fundamentamo-nos em relatos de artesãos muito antigos, cujos pais e avós também trabalhavam na manufatura da cerâmica. Segundo eles, essa atividade já existia na vila, desde o final do século passado, para atender ao consumo interno. Paralelamente era praticada agricultura de subsistência, pesca e extrativismo de alguns frutos regionais, como o açai e a pupunha.

Sicard afirma que é possível levantar com certa precisão, uma história oral relativamente fiel dos eventos ocorridos há cerca de 50 anos atrás (Sicard, Emile, 1970:387-407). Tal comprovação é feita através de cotejo de entrevistas várias com indivíduos idosos, permitindo uma reconstrução da época pelo etnólogo ou historiador (Gontijo Soares, 1981:16).

Ninguém sabe precisar quando a produção de cerâmica passa a destinar-se à venda, mas há indicações de que possivelmente o espanhol João Farias Croelhas tenha estabelecido, nos primeiros anos desse século, em Icoaraci, uma oficina, onde trabalhava com sua família, produzindo peças lisas de cerâmica de uso doméstico. É provável que tenha sido a mais antiga do local, pois já tem mais de 80 anos e é hoje continuada pelos netos de seu fundador (Afonso, Lília 1989:33).

No decorrer das primeiras décadas do século XX, cresceu o número de olarias. Segundo depoimentos de artesãos, chegaram então a Icoaraci novos habitantes, vindos de cidades do interior do Pará, em geral agricultores, os quais encontravam dificuldades de sobrevivência em suas regiões de origem. Muitos já traziam habilidades e conhecimentos das técnicas necessárias à manufatura da cerâmica, por ser esta uma atividade comumente praticada no interior do Pará. Assinale-se aqui o caráter complementar dos artesanatos (como fonte de renda), quanto à agricultura e outras atividades econômicas observado por Ana M. Heye no município de Paraíba do Sul, Rio de Janeiro (1983:103-115) e mencionado por Gontijo Soares (1983:11).

É expressivo um relato de Raimundo Saraiva Cardoso, artesão muito conhecido e respeitado em Icoaraci, em entrevista concedida ao antropólogo Ricardo Gomes Lima, no Museu do Folclore Edison Carneiro em 1983, e que também consta de artigo publicado na Revista Interior em abril de 1981. Antes de ir para Icoaraci, Cardoso morava com os pais em Vigia:

A minha mãe fazia toda a louça de barro, lá em Vigia, porque naquela época toda a louça usada em casa era feita de barro. Alumínio, ferro, essas coisas, era mais difícil para o povo do interior adquirir. Então, minha mãe trabalhava na louçaria toda. Era panela de barro, torrador de café, chaleira, prato, alguidar. (1981)

Segundo ele, a manufatura da cerâmica, atividade feminina, agregava-se à prática agrícola. O excedente da louça fabricada para o uso da família era utilizado para trocas com vizinhos.

Com referência à questão da troca, que pode processar-se em muitos casos, no que concerne ao artesanato não comercial (Heye, A. M., 1983:112), diz ainda Cardoso:

Alguém que queria uma panela ou então alguidar para amassar açaí, ou para guardar tapioca, então trocava ... Nunca era no sentido comercial da coisa, sempre no sentido da troca ... (Cardoso - 1 de dezembro de 1983)

Lembre-se o sentido social relevante da troca colocado por Marcel Mauss (1974), que evidencia a necessária reciprocidade da dádiva, incluindo-se como tal, itens da cultura material que devem ser presenteados e retribuídos.

Quando a família de Cardoso, entre muitas outras, se transfere para Icoaraci, já se desenvolvia no local, rapidamente, a produção de cerâmica para venda. O fazer cerâmico, antes atividade secundária e não comercial, constitui-se então fonte principal de renda.

E possível concluir que tal desenvolvimento da produção de cerâmica, deveu-se essencialmente a dois fatores:

a proximidade de Belém, centro urbano localizado a 18 Km da vila, com o qual havia possibilidade de ligação fluvial, o que tornava mais fácil o escoamento da produção; e, a existência de condições ambientais propícias. Para o interiorano paraense, que se fixa em Icoaraci, profundo conhecedor da natureza regional, não era difícil tirar proveito do novo meio; de fato Icoaraci localiza-se entre a Bala de Guajará e o rio Maguari Açu, sendo cortada pelos igarapés do Paracuri e do Livramento, dos quais era possível extrair um barro de boa qualidade, além de servirem como via para o transporte da matéria-prima em canoas. Ainda é região de mata tropical, podendo encontrar-se na localidade grande número de espécies botânicas das quais utiliza-se a madeira para a queima da cerâmica; e os frutos, cascas ou folhas, eram empregados inicialmente nas várias etapas da manufatura, funcionando como antiplásticos, corantes, mordentes ou polidores naturais.

O processo de manufatura da cerâmica que era usado a princípio, segundo relato dos informantes, apresentava semelhanças que o aproximam de técnicas da manufatura indígena descritas nos trabalhos de Tania Andrade Lima (1986:173-220), Berta Ribeiro (1988:30-34) e Gordon Willey (1986:232,234). Alguns dos artesãos dizem ser descendentes de indígenas, outros, como Cardoso, embora desconheçam sua origem, apontam procedimentos aprendidos e cuidados ligados ao fazer indígena da cerâmica. Cardoso fala de "todo o ritualismo" de que se revestia a feitura da cerâmica por sua mãe, enumerando cuidados como: tirar o barro do leito do rio, em lua própria, observar também a lua para efetuar a queima:

"se fosse em outra época estourava a peça". "Interdito" semelhante foi registrado por Andrade Lima (op.cit.:177) entre os Xukurú, que não queimam a louça na lua nova. Menciona ainda o ceramista, haver aprendido a adicionar ao barro cinzas da casca do Caraipé (ou Cariapé) e cacos pilados de cerâmica, como desengordurantes para conferir resistência às peças (Ribeiro, op.cit.:30,31; Willey, idem:234; Chmyz, 1966:20). Há referências ainda ao emprego pelos artesãos de Icoaraci de certos corantes vegetais e minerais, principalmente o barro branco e o urucu, cuja fixação era garantida pela combinação com ingá ou o pequi (Ribeiro, op.cit.:31,32). Faziam uso do coco inajá para friccionar a superfície das peças antes da queima e torná-la brilhosa.

Hoje é mais raro o uso dessas matérias-primas naturais. Os produtores já utilizam, em maioria, produtos industrializados.

A cerâmica produzida em Icoaraci, até a década de 50, destinava-se ao consumo interno da vila e núcleos rurais próximos. Uma parte da produção já era comercializada em Belém.

Esta cidade, que se tornara muito próspera com o comércio da borracha, desde a segunda metade do século XIX, sofreu, a partir da década de 30, grandes transformações econômicas. O surgimento da borracha sintética, ocasionou a queda progressiva dos preços da borracha nativa da região, no mercado internacional. Belém tornou-se empobrecida e isolada. Não havia ligações terrestres com as capitais de outros estados brasileiros, tendo os rios assumido o papel de vias naturais de comunicação, o que limitava a sua conexão à

região norte. O abastecimento constituía, então, um sério problema, estando os produtos industrializados no sul, inclusive os que se destinavam ao uso doméstico, impedidos de chegar ao mercado da capital paraense. Por esse motivo, a "louça de barro", artesanal e de uso doméstico, de Icoaraci, encontrava espaço no mercado de Belém. Embora ocorressem dificuldades no transporte entre a vila e a cidade, preferencialmente feito por via fluvial, devido a precariedade de condições para transporte rodoviário: sem que a venda fosse facilitada pela organização de feiras, o consumo da cerâmica, neste período, ainda que limitado, já significava para os produtores fonte certa de renda.

Os objetos produzidos então, eram panelas, bilhas, jarras, moringas, potes, pratos, bacias, alguidares - peças lisas, sem decoração - estritamente destinadas ao uso diário doméstico.

Olaria tinha. Só não tinha artesanato para apresentar a arte do Pará: bacia, alguidar, filtros, potes, moringas, bilha, só coisa assim, só coisa doméstica. (Depoimento de "Cabeludo", Antonio Faria Vieira - 14 de fevereiro de 1990)

Fazemos notar a oposição estabelecida pelo produtor entre o "artesanato para apresentar a arte" e a "coisa doméstica", a qual vai ser enfatizada em outro depoimento:

Quando comecei a trabalhar com meu pai, nós trabalhávamos peças puramente utilitárias, peças de utilidade doméstica. Não tinham decoração, eram lisas, sem desenho, de utilidade do lar. (Palavras de Rosemiro Pinheiro Pereira - 15 de fevereiro de 1990)

Observamos que, a expressão "peças puramente utilitárias", surge como indicadora de categoria, como se depreende das explicações ouvidas, de que se tratavam de "peças de utilidade doméstica" ou "de utilidade do lar", justificando-se assim, não possuírem decoração: "... eram lisas, sem desenho". O emprego da categoria "utilitária", semanticamente vai nos levar a emergência de uma categoria oposta, não nomeada: não utilitária ou artística (Gomes Lima, 1989:6).

Parece-nos claro que os artesãos separam "a coisa doméstica" - objeto destinado a cumprir uma função prática no cotidiano, daquele que seria apenas considerado "estético", portanto poderia "apresentar a arte". Essa concepção revela grande diferença daquela sobre a qual fala Darcy Ribeiro (1986), quanto à arte indígena: a criatividade artística, encontra-se nos objetos de uso prático que revelam a "indefinível vontade de beleza" de quem os fez:

... lá, qualquer arco comum de caça ou qualquer peneira reles de colher mandioca são muito mais belos e perfeitos do que seria necessário para cumprir suas funções de uso. Essa perfeição buscada e alcançada com muito esforço e muito esmero, só se explica, porque sua função é serem belas. (Ribeiro, op.cit.:30)

A categoria que é estabelecida pelos ceramistas de Icoaraci aproxima-se, entretanto, daquela que vem sendo usada pela cultura dominante, para distanciar o objeto artístico do objeto artesanal, separando a função prática da estética.

Em seu depoimento, Rosemiro aponta o início da década de 60 como época em que se alteraram as condições de

mercado da cerâmica:

... nós trabalhamos com esse tipo de peça mais ou menos até a década de sessenta, nos primeiros anos da década. Depois o alumínio se implantou e, depois do alumínio o plástico também. Ai começaram a chegar as bacias de alumínio, as bacias de plástico, as panelas de alumínio, baldes de plástico, chaleira de alumínio, leiteira ... Sendo que plástico geralmente não vai ao fogo, mas tinha alguma coisa que concorria com a gente. (15 de fevereiro de 1990)

A partir da integração de Belém com os grandes centros industriais do sul, facilitada pela construção da rodovia Belém-Brasília, o mercado foi invadido por utensílios industrializados de alumínio e plástico. Tornou-se difícil a venda da produção de Icoaraci a consumidores que preferiam agora, os novos objetos, talvez para eles - qualitativamente melhores para o uso doméstico, por serem mais leves, práticos e menos quebráveis que a cerâmica.

... a partir daí nós começamos a sentir necessidade de modificar o sistema de trabalho. Porque a princípio nós trabalhávamos p'rá sociedade, que comprava nosso material. Mas depois, quando esses elementos começaram a tomar conta do comércio, que os produtos começaram a ser industrializados de plástico e alumínio, então o nosso comércio foi absorvido por eles e nós ficamos praticamente à mercê do que? - à mercê de novas descobertas! (Rosemiro - 15 de fevereiro de 1990)

Perceber que estavam "à mercê de novas descobertas" e que havia necessidade de modificar o sistema de trabalho, indica uma tomada de consciência: seria preciso superar

dificuldades de venda da cerâmica utilitária.

O esvaziamento do mercado, funcionou assim para os artesãos de Icoaraci como deflagrador de mudanças substantivas na forma de conceituar o artesão e sua produção, tendo-se em vista o que julgavam sobre a própria arte e o que pensavam os consumidores.

Deviam dotar os novos objetos, de qualidades que os afastassem efetivamente de seus concorrentes industrializados. A procura da diferença revelou-se como a busca da beleza - levou à saída do campo utilitário para o artístico. As mudanças que os artesãos efetuaram, então, manifestavam o propósito de obter peças adequadas à nova função decorativa, abandonando, quase que totalmente, a fatura dos objetos produzidos tradicionalmente para cozinha, armazenamento e serviço. Muito poucos ceramistas continuaram a produzir a louça lisa. Procuraram criar novas formas e introduziram decoração, como nos explicou Rosemiro:

A coluna, nós criamos em 1964; foi quando foi criada a coluna. Foi criada a ânfora de Ali-Babá, foi criado o jarro pavão. Se fazia o desenho do pavão, feito com massa de trabalhar em parede de casa e gesso. Era feito o pavão no bojo do vaso, no trabalho de decapé ... (15 de fevereiro de 1990)

A coluna, a ânfora de Ali-Babá e o jarro-pavão(*) são soluções inovadoras, que desde então se destinam

(*) Embora contemporaneamente recebam motivos decorativos de inspiração marajoara, estas formas introduzidas por Rosemiro continuam a fazer parte do repertório de formas dos artesãos de Icoaraci. Ver o capítulo IV.

claramente ao uso como elemento de decoração. A coluna tem a forma de pedestal cilíndrico de aproximadamente 1m por 25cm de diâmetro que apóia, na parte superior, um vaso bojudo. A ânfora é um grande vaso com bojo e pescoço alongados. Possui tampa e a adição na parte superior do bojo. O vaso pavão tem aspecto volumoso e seu bojo arredondado torna-se mais fino no sentido da base; apresenta pescoço cilíndrico e borda extrovertida. A complexidade das novas formas materializa a opção consciente dos produtores pela refuncionalização das peças. Acrescentando-se, que a própria escolha do pavão (em relevo, como elemento decorativo), adiciona um signo(*) de beleza à cerâmica.

No mesmo sentido da tentativa que acabamos de assinalar, várias outras experiências foram feitas pelos ceramistas. Foi Antonio Faria Vieira, conhecido em sua comunidade como Cabeludo, o introdutor da idéia que assinalaria o estilo que hoje identifica a produção de Icoaraci. Ele nos informou ter tomado conhecimento da arte da cultura marajoara através da "Enciclopédia da Planície Amazônica" e de "um livro de Raimundo de Moraes", que o levaram, depois, a visitar o Museu Paraense Emilio Goeldi. Tendo sido pintor de letreiros antes de ser ceramista, Cabeludo resolveu aliar pintura à cerâmica. Passou a pintar, inicialmente, nos objetos que produzia nessa época, motivos

(*) Baseando-nos no conceito de signo de Charles Sanders Peirce entendemos que signo é algo que representa alguma coisa para alguém, sob determinado ponto de vista (Eco, Humberto, 1980:10). O pavão representava uma bela ave para o artesão, que o utilizava como reforço na comunicação de mensagem estética.

decorativos da cerâmica marajoara. Mais tarde, também passa a "esculpir" no barro, peças da cultura Santarém e Maracá.

Cabeludo e seu filho Raimundo Faria, Bacu afirmam que o ano de 1966 marcou o início da produção de objetos inspirados na cerâmica marajoara:

Quando papai iniciou a arte marajoara, foi em 1966. De 66 p'rá cá, ele iniciou esse trabalho aqui na região. Fez as primeiras. Aí veio uma atrás da outra. O pessoal foi chegando e aprendendo com ele. Muita gente aprendeu com ele. (Depoimento de Bacu - 13 de fevereiro de 1990)

Observamos que Cabeludo desempenhou papel importante, decisivo mesmo, na mudança cultural, como introdutor de nova linguagem plástica.

Gilberto Velho (1979) refere-se à interferência de "indivíduos concretos" na criação de novos símbolos e significados, que os torna "agentes na transformação e mudança da sociedade" e não "meros joguetes das forças impessoais". Assinala ainda o autor, a relevância de serem estudadas e compreendidas essas tomadas de decisões diante de "situações novas".

Embora um indivíduo sozinho não invente uma cultura, é através das interações dos indivíduos desempenhando e reinventando papéis sociais que a história se desenrola. Entendendo-se a cultura como um código, como um sistema de comunicação, percebe-se o seu caráter dinâmico ao produzir interpretações, significados, símbolos diante de uma realidade permanentemente em mudança. (Velho, op.cit.:8)

Em seu depoimento, o filho de Cabeludo assinala a passagem da contribuição individual para a coletividade, quando acrescenta que "muita gente aprendeu com ele". Outras declarações confirmam a importância de Cabeludo como incentivador da nova modalidade de arte, que é reconhecida e legitimada pela própria comunidade de Icoaraci.

... foi quando partimos então apoiados por uma conquista de Antônio Faria Vieira, Cabeludo, que descobriu ou redescobriu de como a arte do Pará estava sufocada há muitos anos. Então ele conseguiu renascer a arte, e nós, logicamente, começamos a seguir os caminhos dele. (Rosemiro - 15 de fevereiro de 1990)

Emerge aí a atribuição da categoria arte que passa a designar a produção de Icoaraci. A imagem da arte do Pará "sufocada", nos remete à cerâmica arqueológica encontrada literalmente enterrada. Observamos que existe intenção de preencher a lacuna entre o passado e o presente; como se a falta de continuidade entre o momento arqueológico e a "descoberta" da arte, representasse o sufocamento de uma tradição, que estaria sepultada com a própria cerâmica marajoara. Cabeludo teria recuperado a arte, para fazê-la renascer através do fazer dos ceramistas de Icoaraci. A vida da comunidade reorganiza-se então a partir desse novo modo de fazer, que vai delinear e valorizar a identidade do grupo. O nome de Cabeludo ligou-se definitivamente à arte dentro de Icoaraci:

O "Seu" Antonio Cabeludo. Sabe quem é ele? Ele é o pioneiro. Até hoje as homenagens são todas para ele. É reconhecido até pelos de fora. (Doca Leite - 14 de fevereiro de 1990)

Cabeludo foi um dos fundadores, aqui no Paracuri, dessa arte, dessa cerâmica: da tapajônica, da marajoara mesmo. (Bosco - 13 de fevereiro de 1990)

Uma das coisas lindas dessa arte que eu criei, é o conhecimento das pessoas que me procuram. (Cabeludo - 14 de fevereiro de 1990)

A contribuição de Cardoso é reconhecida na comunidade por sua extrema importância na consolidação do novo estilo. A ele se deve o aprofundamento da idéia inicial de Cabeludo, sendo hoje indicado, como um devotado pesquisador da cerâmica arqueológica:

O Cardoso aprendeu com o papai. Só que depois, Seu Cardoso, ele expandiu, né? Fez os próprios desenhos dele mesmo. Ele ia no Museu Goeldi, ia buscar mesmo, fazia cópia do Museu. Enquanto o papai, não se dedicou a isso como o Seu Cardoso. Seu Cardoso se dedicou muito mesmo à arte, mais do que papai. (Bacu, filho de Cabeludo - 13 de fevereiro de 1990)

O próprio Cardoso, refere-se a Cabeludo como o introdutor da idéia, explicando que este, a princípio, só transpunha os motivos pesquisados em livros para as peças que produzia: "sem ter preocupação de seguir formas, passou a pintar peças de cerâmica feitas em Icoaraci. Não tinha relevo, não tinha sulcos, usava suas tintas".

Cardoso, ao contrário, não se limitou ao uso da pintura sobre a superfície da cerâmica. Complementou a mudança, preocupando-se em aprofundar a pesquisa de formas e técnicas utilizadas na manufatura da cerâmica arqueológica,

principalmente a marajoara e a tapajônica. No Museu Goeldi, o artesão entrou em contato com as peças de cerâmica arqueológica. Decidiu-se a "desvendar o mistério desses grupos que viveram há tantos séculos antes do descobrimento". Obteve apoio de antropólogos e arqueólogos, para o aprendizado da nomenclatura relativa à cerâmica arqueológica, e técnicas de manufatura que apresentavam alguns aspectos bem diferentes das que conhecia. Procurou também, em dois anos de pesquisa no Museu, familiarizar-se com as formas e ornamentação:

Comecei o trabalho de pesquisa no museu porque achei a cerâmica marajoara, a tapajônica e a maracá muito interessantes, muito bonitas, que manifestam o alto grau de desenvolvimento atingido por esses grupos. Até aquela época, não existia nada em Belém, e creio que no Brasil, de um tipo de cerâmica que nós tínhamos somente nos museus. Quer dizer, não havia continuação do trabalho desses antepassados. Então eu comecei a fazer umas peças, levei ao setor de antropologia do museu e eles acharam que estava muito bom. Surgiu assim a idéia de continuar fazendo esse tipo de trabalho. (Cardoso - 1981)

Através dessa iniciativa, Cardoso flexibilizou a ligação museu-artesão. Registre-se aqui o importante papel que o museu, enquanto entidade cultural destinada à pesquisa, desempenhou com relação à arte de Icoaraci, o que demonstra haver esta instituição atingido uma de suas metas - ser "útil a comunidade", como preconiza Napoleão Figueiredo (1987:28,29) em trabalho apresentado no Encontro Internacional de Museólogos. Nesta ocasião, o autor lembra a

necessidade de promover a "democratização do saber" através da "generalização do acesso aos museus".

Dentro desse espírito, a experiência adquirida no Museu Emílio Goeldi, possibilitou a Cardoso realizar réplicas de peças de cerâmica marajoara, Tapajônica e Maracá, que após terem sido aprovadas pelos técnicos, passam a ser produzidas também para a venda.

Nos anos que se seguiram, generalizou-se em Icoaraci a produção da cerâmica inspirada principalmente na marajoara.

CAPITULO II

ARTESANATO E MERCADO

Segundo Canclini (1983), o artesanato representa a síntese dos principais conflitos na incorporação das culturas populares ao sistema capitalista, sendo necessário que, como estratégia de investigação, se faça o acompanhamento das etapas do processo: produção, circulação e consumo do objeto artesanal. O estudo, feito desse modo, favorece o entendimento da cultura, pois nos permite ir além da visão simplista que não dá a essa modalidade de produto, mais do que a dimensão de "peça de coleção" ou entende a cultura como mero apanhado de tradições e costumes, imobilizados no tempo e espaço. Concordamos com o autor quando afirma:

O enfoque mais fecundo é aquele que entende a cultura como um instrumento para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, através do qual é elaborada e constituída a hegemonia de cada classe. (op.cit.:12)

O artesanato teria desse modo, como as festas ou qualquer manifestação popular, uma função a desempenhar dentro do sistema capitalista. No caso mexicano, acrescenta o autor, o artesanato serviu para solidificar a consciência de nacionalidade e o sentido étnico, daí o reconhecimento oficial, em 1921, da importância da "arte popular" e das "indústrias típicas". Desde esta data, um crescente número de organismos nacionais e regionais passou a se dedicar ao

incremento da produção de artesanato - o que é razão suficiente para demonstrar a importância deste, na reelaboração da hegemonia, servindo à ação político-ideológica do Estado (op.cit.:69,70).

Lembre-se Luis Felipe Baeta Neves (1978:17) sobre os conceitos adotados pela cultura dominante em relação à arte popular que revelam visões "folclorizantes" ou "museologizantes", consideradas pelo autor "arraigadamente etnocêntricas e elitistas". A visão folclorizante é a que valoriza a "tipicidade" da peça de arte popular, estabelecendo desse modo, distância entre esta e as produções da "cultura mais evoluída". A segunda forma, que adota critério de preservação da "pureza", também é mencionada por Rosilene Alvim:

E daí o artesanato não é em primeiro plano uma forma de trabalhadores sobreviverem, mas uma arte, uma "arte popular", a ser preservada em suas formas mais "puras". Esta maneira de visualizar o problema, pode levar a uma busca incansável de artesãos "puros", "originais" e nesta procura de tradição "autêntica" leva ao esquecimento do significado sociológico das relações sociais e culturais que formam um universo mais amplo. (1983)

Ao examinar as mudanças introduzidas na produção, circulação e consumo do artesanato, Canclini se refere à ação do turismo e das políticas estatais de incremento e proteção, como recursos para reorganizar e reestruturar o significado e função das manifestações culturais. O reordenamento da produção do artesanato na cidade e no campo, aconteceria, segundo o autor, em duas etapas: a ruptura entre o econômico

e o simbólico, que separa a base econômica das representações culturais e o indivíduo da comunidade para, em seguida, reorganizar as partes sob uma nova ordem "transnacional da cultura que é correlata à multinacionalização do capital" (op.cit.:13). Seria a forma encontrada pelo poder dominante para acabar com a coesão das comunidades, através da dissolução do significado que o grupo social atribua a seus objetos ou práticas.

No dizer de Roberto Cardoso de Oliveira: "a identidade social surge como a atualização de processo de identificação e envolve a noção de grupo, particularmente a de grupo social" (1976:2-6). Entendemos que o estudo do artesanato afigura-se para o pesquisador como caminho capaz de levar à apreensão dos valores específicos usados pelo grupo para se identificar e ser identificado.

A mercantilização assume grande importância. A partir do momento em que o artesanato deixa de ser produzido para o consumo interno e inicia-se sua comercialização, são critérios externos aos grupos sociais que o produzem, que passam a orientar a produção, muitas vezes contrariando os desejos, gosto e inclinações dos produtores. Entre o produtor e o consumidor aparece o intermediário, que compra e redistribui para os centros urbanos, apropriando-se de grande parte do valor final da venda. Há um esvaziamento do significado do artesanato, à medida que o destinatário está, muitas vezes, a centenas ou milhares de quilômetros de distância do produtor e, provavelmente, ignora tudo, ou quase tudo, sobre o conteúdo simbólico desses objetos. A função se transforma: já não é mais pote para água ou urna - torna-se

peça decorativa. O objeto, descontextualizado, passa a representar uma tipicidade que esconde as realidades sociais e culturais dos produtores, seu valor passa a ser o de troca e sua posse passa a indicar status.

Canclini aponta quatro razões que em geral determinam a mudança de produção de consumo interno, para produção voltada à comercialização: a necessidade de atividade alternativa de subsistência devido ao problema do desemprego rural, as exigências do consumo, o turismo e os programas de promoção e incentivo estatal e regional.

Devido ao acesso diferenciado à tecnologia, pequenos e grandes agricultores ocupam posições distintas face ao mercado competitivo: as pequenas lavouras tornam-se pouco rentáveis e fica difícil a concorrência com os grandes produtores. Muitas vezes, o lavrador é obrigado a abandonar suas terras e buscar os centros urbanos onde, provavelmente, irá engrossar o contingente de desempregados e marginalizados. O artesanato passa a ser visto, pelo homem do campo, como um recurso complementar de subsistência, capaz de garantir uma melhoria nas condições de vida da família e, em alguns casos, constitui-se em substitutivo para o trabalho na lavoura. O Estado vê no artesanato, um recurso capaz de conter o êxodo rural e a conseqüente super população das cidades.

Em Icoaraci, os migrantes substituíram pela produção de artesanato, as atividades agrícolas, cuja prática nas regiões de origem tornara-se difícil. Atualmente, com a divulgação da cerâmica "marajoara", feita principalmente pela Paratur, cresce a demanda do mercado e aumenta o número de

produtores, verificando-se a adesão de novos migrantes.

O Estado justifica sua atuação no estímulo à produção do artesanato através de tais razões: na sua origem, esta produção ofereceria a vantagem de permitir uma organização de trabalho, que inclui a participação das mulheres e crianças; nas cidades, melhor ainda, vem a oferecer oportunidade de emprego para os que se ocupam da sua venda.

Pensamos que esta questão se liga intimamente à de promover programas de incentivo à produção que, sem dúvida, visam fixar o homem ao campo, embora na prática, em grande maioria dos casos, tal ocorra numa condição de inferioridade do artesão reforçando sua posição periférica na economia das regiões rurais.

Ricardo Gomes Lima (1989:8,9) descreve como se deu em Apiaí, na década de 60, o surgimento do mercado externo para a cerâmica local, inicialmente voltada para o consumo interno da comunidade. O que possibilitou esta mudança foi a ação da Prefeitura Municipal e de Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades (SUTACO), apoiando a comercialização do artesanato. Gomes Lima acrescenta sobre a cerâmica de Apiaí:

O ritmo se acelera e os produtos se diversificam. As peças tradicionais são incorporados novos modelos destinados à venda e que não são consumidos pelas populações locais no seu dia a dia. (op.cit.:9)

A propósito, em conferência realizada no seminário As Artes Visuais da Amazônia, realizado em 1984 pelo

Instituto Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE em Manaus, a antropóloga Ana Margareth Heye (1985:139-146) observa que, no Brasil, o artesanato é atividade que geralmente complementa a renda familiar durante todo o ano (conforme já citamos), ou atividade temporária de períodos de entressafra. Devido a ação dos programas de incentivo, passa a constituir-se atividade que demanda oito horas diárias de trabalho, como na indústria. Heye (op.cit.:143) acrescenta ainda que um súbito aumento das encomendas obriga o artesão a mudar seu ritmo de vida e romper a dinâmica do trabalho familiar. As mulheres deixam de produzir artesanato nas horas que lhes sobram das tarefas domésticas e do cuidado dos filhos, porque têm que se deslocar para a oficina. As crianças, que antes se ocupavam apenas esporadicamente do artesanato, engajam-se também na produção de modo sistemático. O artesão é convertido em operário da indústria do artesanato, sendo muitas vezes prejudicado por uma mudança no sistema de *marketing*, acarretando a queda do volume de encomendas, ou se passar a moda de determinado tipo que fazia, perdendo o emprego e, nesse caso, portanto, tudo, porque, enquanto trabalhava na oficina, ele deixava de exercer outra atividade que costumava combinar com o artesanato.

Em Icoaraci, observa-se recentemente o aparecimento de alguns grupos estranhos à comunidade, que trazendo sistema de *marketing* estruturado, exploram a mão-de-obra dos artesãos. Funcionam como "indústrias de artesanato", fugindo à forma de organização familiar de trabalho, tradicional no distrito. Esses grupos interferem ainda, impondo modelos que muitas vezes se afastam das características da produção

local, introduzindo as exigências advindas do consumidor.

A expansão do mercado capitalista promove a homogeneização cultural entre os países e regiões dos países do Terceiro Mundo, criando um só gosto padronizado e reciclando os hábitos particulares de acordo com os interesses do sistema. Atuam como agentes desse mecanismo os meios de comunicação de massa: através de estratégias sofisticadas de *marketing*, criam-se necessidades de consumo, planeja-se a obsolescência e morte dos objetos para que, imediatamente, outros possam substituí-los. Cria-se a moda, que obriga a máquina publicitária a ressignificar os objetos para garantir seu consumo continuado, sem o risco de entropia(*). Na verdade, confere-se ao objeto um valor simbólico, que vai muito além do seu valor de uso. Abstraídos de sua função, como signos, os objetos passam a compor um sistema, no qual o artesanato se insere (Baudrillard, 1973).

E bastante compreensível o fascínio nostálgico que o moderno consumidor das cidades tem pelo artesanato, que representa uma fuga do objeto industrializado, funcional e descartável, que existe apenas no presente e se esgota no uso. Assim, o artesanato entra na habitação urbana, para contrabalançar a frieza concretizada nos numerosos e efêmeros objetos de uso doméstico. A panela de barro, a cesta de palha, não estarão aí, por certo, para desempenhar sua função

(*) A teoria da Informação, considera entropia a parte da mensagem que se perde no processo comunicativo, entre o emissor e o receptor, principalmente devido à diferença de repertório. A mensagem entrópica é pois, a que possui alto teor de originalidade (Eco, Humberto, 1980:35; Coelho Neto, J. Teixeira, 1983:131-133; Pignatari, Décio, 1986:47,48).

original nem mesmo a alegada destinação decorativa - o artesanato, "fetichizado", dá a seu possuidor a ilusão de apropriação sobre o tempo e sobre a morte; passa a ser signo de permanência. Por outro lado, o prestígio, antes conferido pela origem e tradição de família, passa a ser indicado pela quantidade e qualidade dos objetos que o indivíduo possa acumular. Possuir artesanato reforça o status social e indica um grau de cultura elevado, capaz de aceitar a arte de povos "exóticos" ou "primitivos".

Baudrillard observa que, o mesmo fascínio que leva o homem urbano a procurar o artesanato, ocorre em sentido contrário, atraindo o artesão para os objetos industrializados. Para o homem da cidade é signo de permanência, de nascimento, de autenticidade, representando o "mito de origem" para o artesão, o objeto industrializado fetichiza a dominação, representando o "mito de domínio". O autor explica essa motivação inversa: "... sempre aquilo que falta ao homem se acha investido no objeto (1973:90,91).

O turismo utiliza as motivações do consumidor e funciona como um elemento de aceleração do consumo. Age nas duas direções: os objetos levados pelos turistas despertam o grupo visitado para o apelo do consumo, enquanto o artesanato, já devidamente reduzido a "objeto típico" é oferecido ao turista, ávido por acumular *souvenirs* que possam testemunhar suas viagens.

A redução ao típico representa uma simplificação que reúne os objetos em um único bloco, do qual as diferenças foram abolidas, onde não há mais vestígios das especificidades próprias da arte da comunidade produtora.

Parece-nos que esta prática da indústria turística, pretende evitar a entropia que poderia prejudicar a compreensão da mensagem e conseqüentemente prejudicar a venda do artesanato, nas lojas que se destinam à sua comercialização. Canclini chama a atenção para o fato de que essa técnica pode ser ineficaz para promover o consumo, por esconder exatamente a singularidade desses objetos. Lembra este autor, que seria interessante que fosse possível ao turista: "... reconhecer a pluralidade de opiniões e modos de vida, aprender a conviver com elas, exercer a crítica e a autocrítica" (1983:88). O turismo oferece ao turista uma maneira de ver confirmados seus preconceitos e falsas idéias sobre o povo e o país que está visitando, enquanto lhe garante a certeza de poder gozar dos confortos a que está habituado. Na verdade, o turista não vê o povo que visita, passa por ele sem ter a oportunidade de descobrir sua identidade e sem, nesse confronto, poder também descobrir-se. A propaganda turística projeta uma visão de mundo etnicamente falsa, regida pelo interesse de *marketing* e não por interesses culturais. Geralmente não há informações sobre o povo, que só é mencionado com referência a um passado museificado.

Para o turista estrangeiro, a cerâmica de Icoaraci, antes apresentada apenas como "típica do Pará", hoje é de modo mais amplo, divulgada através de publicações e livretos de propaganda como "artesanato típico da Amazônia" ou, para o consumidor estrangeiro das lojas urbanas de grandes centros, como Rio e São Paulo, torna-se "artesanato típico do Brasil".

Com a ampliação do universo da tipicidade, perde-se completamente o referencial da produção.

Os *souvenirs* ou *etnokitsch* são, no dizer de Graburn (1976:6), os objetos que materializam a ruptura entre o valor econômico e o simbólico da produção, que voltada para os lucros, visa o consumidor e é projetada de acordo com o que este pensa saber do produtor. Muitas vezes sob o objeto está escrita uma legenda: "lembrança de ...". Demonstra que esse objeto se destina ao consumidor de fora. Nada diz da cultura do produtor, apenas confere ao objeto uma identidade irreal ou insuficiente. Na tentativa de afirmar a origem do artesanato, a legenda ("lenda") só fez negá-la.

O valor simbólico pode ainda, ser neutralizado pela assinatura que, muitas vezes, é exigida do artesão nas peças produzidas (Canclini, op.cit.:84). Esta forma de individualização retira o objeto do sistema de referências da cultura que o produziu e o insere no sistema de obras desse artesão, o qual era entretanto identificado, por outros meios, em sua comunidade.

Tal fato ocorre em Icoaraci. Assinale-se que o artesão Cardoso, visitando o Museu do Folclore Edison Carneiro em 1983, colaborou com a equipe técnica, indicando a autoria de várias peças de cerâmica. A produção assinada por Cardoso, no entanto, é hoje consumida por uma clientela de alto poder aquisitivo dos grandes centros urbanos do Brasil e do exterior, colocando-se o artesão na faixa dos "liminares entre a cultura onde se formaram e a que consome sua arte" (Gontijo Soares, 1983:10).

A cultura não é estática; está continuamente se fazendo e cada indivíduo toma parte ativa nessa transformação e na introdução de mudanças (Velho, 1978). Para nós o estudo

do artesanato é de vital importância porque, por ser criação do homem, incorporará as transformações por que ele próprio e seu grupo estão passando. Não podemos perder de vista, porém, como nos recomenda Canclini, o fato de que o artesanato sintetiza os conflitos das relações interculturais e portanto devemos estudá-lo no interior do sistema capitalista, procurando entendê-los conjuntamente (1983); não pode ser desvinculado da vida e da economia, porque tornar-se-ia esvaziado do seu aspecto mais importante, que é o caráter de mobilidade, de transformação. Através do artesanato o homem pode recriar-se, criando.

CAPITULO III

O "MARAJÓARA" E O CONTEMPORANEO

Há 17 anos atrás, recebi como presente alguns vasos de cerâmica de Icoaraci, Belém do Pará. Soube que o presenteador em sua visita ao local, observou famílias inteiras de ceramistas ocupando-se de criar em suas oficinas domésticas, peças que depois vendiam em barracas improvisadas à frente das próprias moradias.

Notei, na ocasião, que a decoração dos vasos "lembrava" aquela da cerâmica arqueológica da fase Marajoara, e essa relação era facilmente perceptível, até por alguém que desconhecesse História da Arte ou Arqueologia. Estava evidenciada naqueles objetos a intenção dos produtores, de identificarem a sua arte com a dos antigos habitantes de Marajó. Por que? - foi pergunta que me ocorreu no momento, e a partir desta, outras indagações tiveram emergência.

Preocupamo-nos, pois, com o exame cuidadoso da cerâmica de Icoaraci: através de sua forma e natureza, poderíamos obter informações sobre o trabalho e ambiente de seus produtores; informações essas, impressas no objeto através do fazer, a partir do ato de criar.

Procuramos estabelecer, portanto, uma comparação entre 3 peças da antiga cerâmica marajoara e 7 peças realizadas contemporaneamente por artesãos de Icoaraci, que exemplificam diferentes tipos de objetos observados simultaneamente na produção local. Para que fosse possível a análise, foi necessária a documentação fotográfica da

cerâmica arqueológica marajoara, que nos foi cedida gentilmente pela socióloga Ana Tereza Lemos Ramos, a qual também pôs à nossa disposição para consulta, bibliografia e anotações suas relativas ao assunto.

Ricardo Gomes Lima, do Instituto Nacional do Folclore, proporcionou-nos a oportunidade de ouvir e transcrever gravação da entrevista realizada por ele com Cardoso, ceramista de Icoaraci, cujo depoimento (1983) foi de vital importância para nosso estudo. Além disso, pudemos também realizar no museu do Folclore Edison Carneiro, fotografias das urnas de cerâmica, da autoria de Cardoso.

Este artesão com suas obras são objeto exemplar dos processos de reinterpretação de cerâmica arqueológica, porque deu Cardoso com sua liderança o impulso inicial para o florescimento de cerâmica de Icoaraci a partir da idéia do artesão Cabeludo.

Quando se fala em cerâmica marajoara, pensa-se na que foi produzida por uma determinada cultura que ocupou a Ilha de Marajó, aproximadamente entre os anos de 400 e 1350 da nossa era. Sua arte cerâmica revela apuro e perfeição técnica, indicadores do desenvolvimento artístico de seus produtores.

Betty Meggers e Clifford Evans partiram da análise da cerâmica para chegar a uma reconstrução histórica da vida desse grupo. Utilizando o método comparativo em arqueologia, puderam aproximar-se de suas origens e das influências que receberam. É provável que este povo tenha imigrado do Noroeste da América do Sul, vindo presumivelmente dos territórios hoje ocupados pela Colômbia e Equador. Sem

dúvida, eram portadores de características culturais que os diferenciavam dos grupos que habitavam a ilha em fases anteriores e posteriores, quer no modo de estabelecer a colônia, quer na modalidade de organização social e tecnológica.

Os sítios arqueológicos da fase Marajoara, concentraram-se nos campos da metade ocidental da ilha, ocupando o lago Arari, o centro de uma área circular de aproximadamente 5 Km. Constituem-se em elevações que se salientam sobre a planície formando aterros ou tesos, construídos com a finalidade de proteção contra as inundações periódicas que habitualmente ocorrem na região, de forma a permitir a instalação de habitações, locais destinados a cerimônias e cemitérios. Os aterros reservados à moradia são menores, apresentando uma forma circular, ovalada ou alongada. Os tesos destinados ao sepultamento são, em geral, maiores e neles foi encontrada a cerâmica decorada que fazia parte dos rituais funerários.

Para construção dos tesos, a terra era diligentemente recolhida em cestos e depositada nos sítios, que chegaram a medir entre 200 e 250 metros de comprimento por aproximadamente 30 a 70 de largura, e de 3 a 10 de altura. Esta espécie de construção revela a existência de um governo estruturado e forte, capaz de planejar e executar programas de longa duração. Evidencia uma sociedade estratificada, com divisão ocupacional de trabalho: era preciso que, enquanto alguns indivíduos se ocupassem da agricultura, caça ou pesca, a construção dos tesos de moradia ou cemitério seguisse seu curso.

A divisão de trabalho evidencia-se, também, na produção de cerâmica, altamente elaborada, que nos fornece elementos esclarecedores do avançado nível sócio-cultural do povo marajoara. Tanto nas formas, como na decoração, a cerâmica testemunha o grande desenvolvimento artístico dos produtores. É evidente a regularidade nas formas das peças, mesmo as não decoradas, bem como a firmeza na execução dos desenhos complexos que compõem a decoração. Nota-se o perfeito domínio das técnicas de incisão e excisão, engobo e pintura, utilizadas isoladamente ou combinadas de forma harmoniosa. Todos esses fatores são indicativos, como nos aponta Boas (1947) de virtuosismo adquirido através de longa prática e especialização.

Tendo a cultura marajoara surgido na Ilha de Marajó já totalmente desenvolvida, pode-se dizer que, com a mesma rapidez de sua ocupação, ocorreu o seu declínio. As cerâmicas tornaram-se gradativamente menores, e a decoração, menos elaborada, o que se explica devido a ter sofrido mudanças a forma de sepultamento secundário, antes praticada, que é substituída pela cremação. Para conter as cinzas, não eram mais necessárias grandes urnas.

As causas das mudanças culturais entre os habitantes de Marajó, devem-se a várias dificuldades de adaptação às condições do novo ambiente para onde migraram, e ainda, provavelmente à inflexibilidade de uma organização social diferente daquela dos povos tribais que vieram a dominar. Contaram, porém, com um período de tempo suficiente para a construção dos grandes tesos, que lhes serviram de moradia durante algum tempo. Contudo, as atividades de subsistência

requeriam, em Marajó, mais tempo que o empregado na região de onde vieram. A agricultura tornou-se insuficiente para o sustento da crescente população. O tempo que antes era dedicado a outras atividades sofreu redução, pela necessidade de mais braços para o trabalho agrícola. Mesmo assim, esta produção continuava a não ser suficiente para manter um grande número de pessoas, e as aldeias tornavam-se cada vez menores, comportando uma população de poucos habitantes. A divisão tradicional de trabalho tornou-se difícil de ser mantida, e ocorreu o enfraquecimento político e conseqüente declínio sócio-cultural que vai se refletir na produção cerâmica.

1 - CARACTERÍSTICAS GERAIS, FORMAIS E ESTILÍSTICAS

DA CERÂMICA MARAJOARA

As peças de arte cerâmica provenientes de Marajó, dividem-se em dois grandes grupos de acordo com sua utilização: as que deveriam destinar-se ao ritual funerário, mais elaboradas e decoradas, e as utilitárias sem decoração na superfície, podendo apresentar também formas elaboradas, adequadas às funções a que se destinavam (Meggers, Betty, 1979:154).

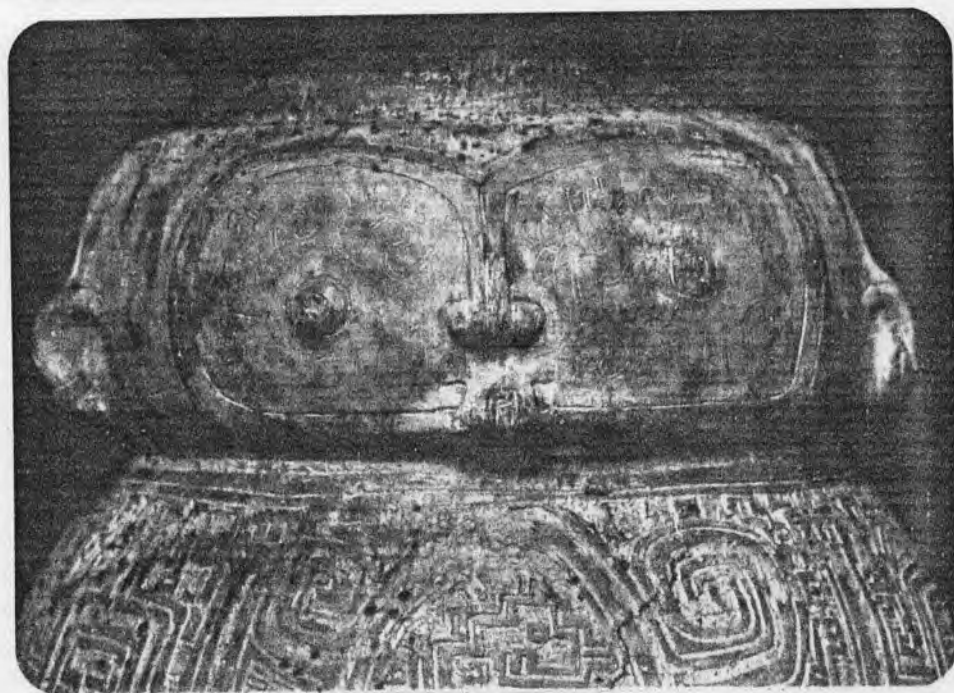
Algumas urnas funerárias possuem profusa ornamentação, de relativa complexidade, que cobre praticamente toda a superfície do objeto. Embora, segundo Kroeber, não haja muitas indicações de que essa decoração as vincule a um "simbolismo mitológico ou ritual" (1986:107), outros autores, entre eles Lélia Coelho Frota (1981:39), admitem a possibilidade de que os padrões, constantemente repetidos, constituam-se em signos visuais codificados - parte de um processo significativo definido.

Além dos vasos e urnas, foram encontradas placas triangulares curvilíneas que se tornaram conhecidas como tangas. Provavelmente adaptavam-se ao corpo, atadas por fios presos a orifícios nas três extremidades. São cuidadosamente pintadas com motivos lineares bastante delicados e constituem-se em elementos que distinguem arte cerâmica marajoara (fig. 1).

As técnicas decorativas utilizadas pelos ceramistas da fase Marajoara incluem: modelagem, entalhe e corte da superfície (incisão e excisão), engobo e pintura. Esses



1.



2.

Fig. 1 - Tanga de cerâmica da fase Marajoara. Coleção do Museu Nacional (foto A. T. Lemos Ramos).

Fig. 2 - Vaso de cerâmica antropomorfo, da fase Marajoara. Coleção Museu Nacional (foto A. T. Lemos Ramos).

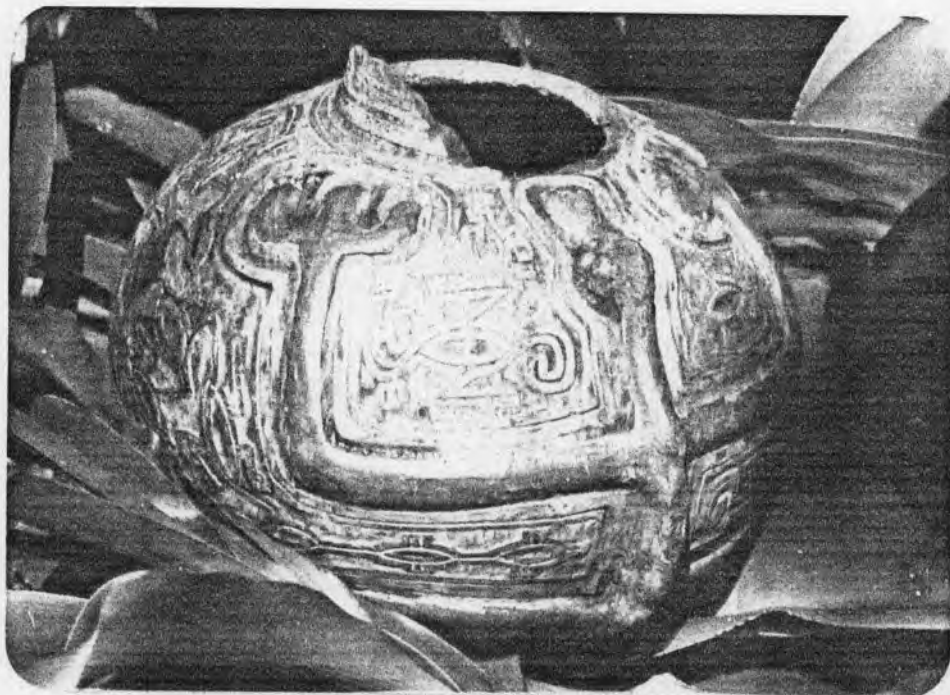
procedimentos podem ser combinados na mesma peça, ou aparecem em separado de acordo com a concepção do ceramista (Meggers, op.cit.:154).

Há ocorrência freqüente de urnas antropomorfas (fig. 2), apresentando adição de apliques zoomorfos que se fundem à superfície da peça, modelados em relevo (fig. 3). Entre eles, são comuns as representações de sáurios que podem ter patas em tridente e caudas em flechas; répteis, serpentes, espirais, batráquios, macacos antropocéfalos ou aves de rapina. Pode ser notada a presença de representações híbridas antropomórficas e zoomórficas. Lembre-se Maria Heloísa Fénelon Costa quanto às "figuras estranhas" que integram a temática da cerâmica Karajá. Em algumas misturam-se características humanas e animais. Segundo a pesquisadora tais figuras se relacionam a personagens tradicionais dos Karajá, cujos mitos expressam "seu sentimento de uma identidade entre homens e animais" (1978:56,57).

O motivo mais comumente usado na decoração, tem a forma espiralada (fig. 4) podendo ser circular, simples ou dupla, ou retangular. As linhas que compõem o traçado do desenho são geralmente duplas, muito finas e paralelas (fig. 5). Formam arabescos arredondados. Aparecem, por vezes, formações angulares que geralmente se opõem ou entrelaçam.

Muitas vezes, paralelas às linhas finas, aparecem outras, mais largas, ou há uma área maior preenchida com cor (fig. 5). A linha estreita é também empregada como moldura ou divisória para repetições de motivos.

Com relação à disposição dos elementos decorativos, predomina simetria, geralmente à esquerda e à direita de um



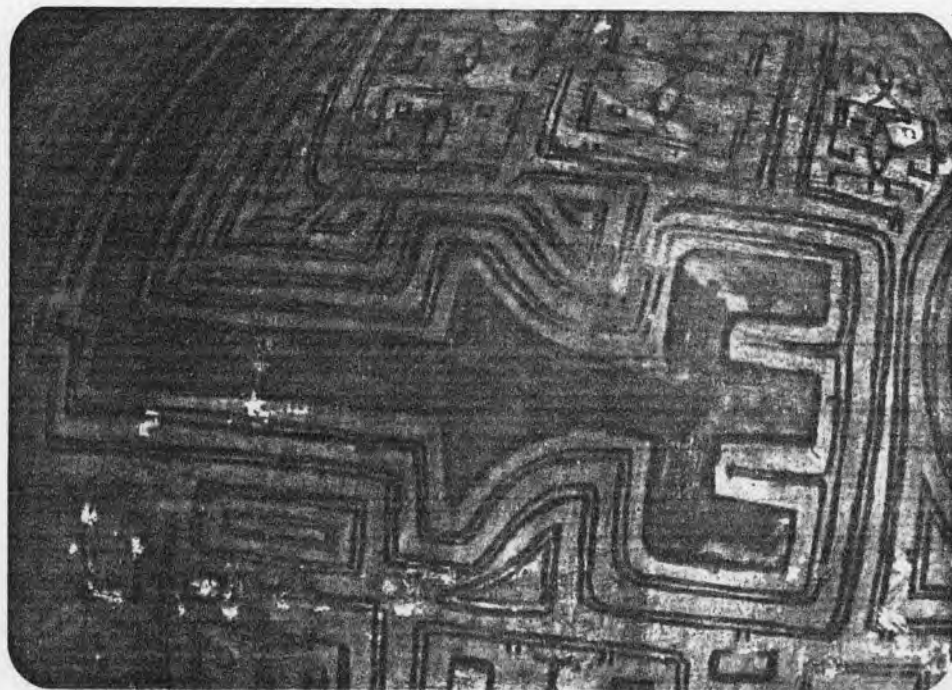
3.



4.

Fig. 3 - Vaso de cerâmica da fase Marajoara, apresentando aplique zoomorfo. Note-se a pata em tridente. Coleção Museu Nacional, Rio de Janeiro (foto A. T. Lemos Ramos).

Fig. 4 - Detalhe de faixa decorativa pintada, com repetição rítmica de espirais. Fase Marajoara. Coleção Museu Nacional, Rio de Janeiro (foto A. T. Lemos Ramos).



5.



6.

Fig. 5 - Detalhe de decoração com linhas finas, paralelas, pintadas sobre superfície de objeto cerâmico da fase Marajoara. Contornam área preenchida com vermelho. Coleção Museu Nacional, Rio de Janeiro (foto A. T. Lemos Ramos).

Fig. 6 - Detalhe de decoração excisa do bojo de urna funerária, fase Marajoara. Observe-se eixo vertical de simetria. O desenho se constitui de linhas em relevo, resultado da excisão. Coleção Museu Nacional, Rio de Janeiro (foto A. T. Lemos Ramos).

eixo vertical (fig. 6). Boas (1947) nos fala a respeito dessa modalidade de arranjo simétrico que se apóia no modelo da figura humana, na qual membros, olhos, orelhas estão dispostos à direita e à esquerda de um eixo vertical. Podemos encontrar também a disposição de motivos, a ambos os lados de uma área em arco, de uma horizontal ou diagonal. Por vezes, os motivos encontram-se em torno de um centro, formando linhas concêntricas.

Quanto à repetição rítmica de elementos decorativos geométricos, podemos observar que ela se dá em níveis horizontais, formando faixas que, além da finalidade decorativa, cumprem a função de demarcar os limites ou divisões, impostos pela forma do objeto (fig. 7). Ulpiano Bezerra Menezes observa que esses motivos podem funcionar "como módulos que se multiplicam indefinidamente às vezes de maneira altamente complexa" (1983:24) (fig. 8).

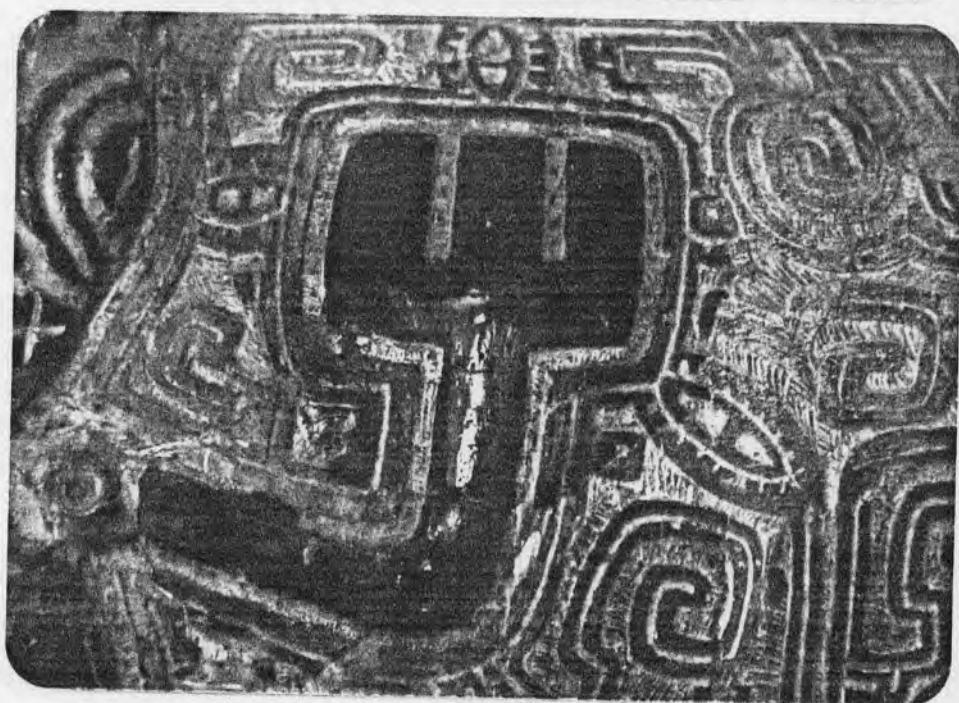
A pintura pode ser policroma ou bicroma, e nela predomina mais comumente o uso do vermelho ou marrom sobre um acabamento alaranjado, branco ou vermelho. Os sulcos podem ser preenchidos por pigmentos mais escuros ou brancos, acentuando os contornos do desenho. Concordamos com a opinião de Kroeber:

Todas essas técnicas de desenho, e numerosas mais, acrescentam, num estilo rico e imaginoso decorativamente, excedendo na variedade de suas expressões e, ainda assim, unificadas em sentimento, e tão bem sucedidas em detalhe de elemento quanto em efeito geral. (op.cit.:106)

Escolhemos para exemplificar as características tanto técnicas, como estilísticas da cerâmica da fase



7.



8.

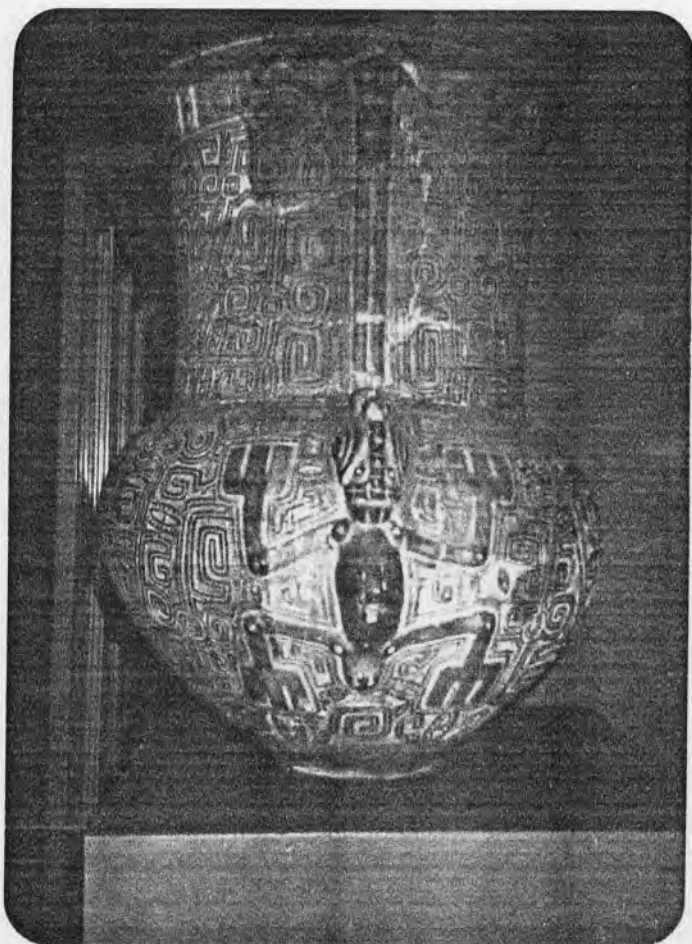
Fig. 7 - Detalhe de faixa decorativa pintada, que marca a divisão entre bojo e peçoço de urna funerária da fase Marajoara. Coleção Museu Nacional, Rio de Janeiro (foto A. T. Lemos Ramos).

Fig. 8 - Detalhe de motivos excisos que preenchem toda a superfície de urna funerária da fase Marajoara. Coleção Museu Nacional, Rio de Janeiro (foto A. T. Lemos Ramos).

Marajoara, três urnas funerárias.

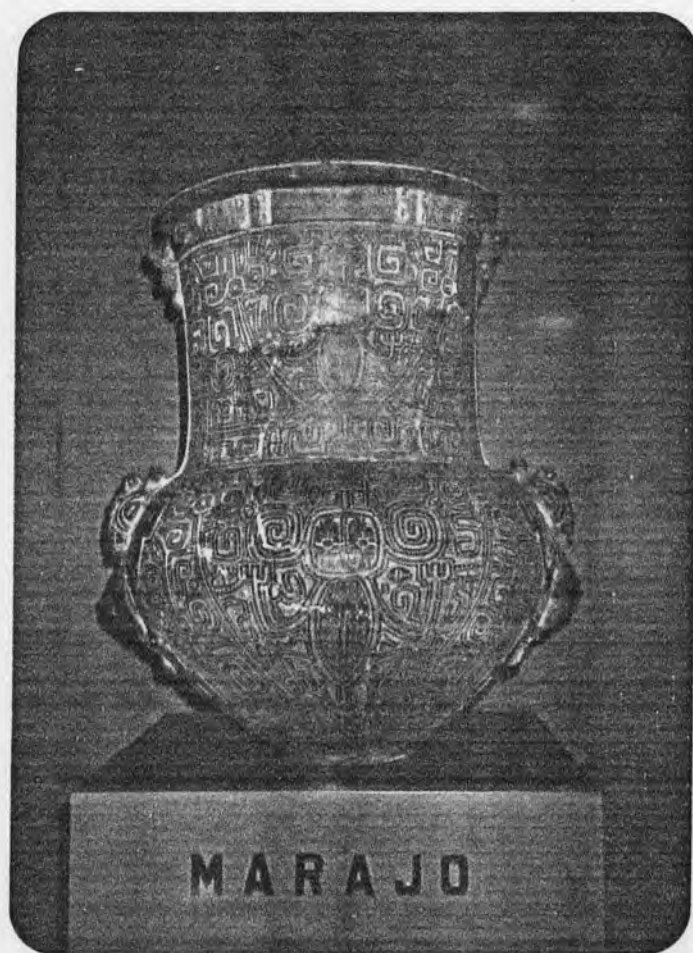
A primeira (figs. 9 e 10) é uma grande urna, trabalhada em excisão com arabescos espiralados que cobrem inteiramente a superfície da peça. Suas curvas e contracurvas formam um verdadeiro labirinto, desenhado por linhas duplas e paralelas bastante delicadas. No centro do bojo da peça, podemos distinguir as formas excisas de um ser híbrido com aspecto animal e humano que tem patas em forma de tridente (fig. 10). O mesmo desenho se repete, em tamanho menor, no "pescoço" da urna. Observa-se que esta figura é posta em evidência por uma espécie de moldura curva, uma semi-circunferência. Foram também adicionados apliques híbridos ao bojo da urna que se fundem à superfície do vaso, efeito obtido através da modelagem. Note-se a precisão do entalhe, simetria e esquematismo das figuras. A pequena escultura parece representar a mistura de homem e lagarto com patas em forma de tridente (fig. 9). Em relação à forma da urna, é notável o equilíbrio conseguido através do efeito escultural que representa o contraste da pequena base em relação ao bojo, muito volumoso e com boca bastante larga. Uma concepção sem dúvida arrojada e criativa, que demonstra grande destreza de seu autor, bem como a posse de conhecimentos técnicos especializados.

A segunda urna (fig. 11 e 12) é trabalhada em excisão, a qual consiste em cortes externos, com os quais as figuras decorativas são compostas. Essa urna levou em seu acabamento, uma pintura vermelha, e os sulcos resultantes da excisão foram retocados com branco, técnica característica da fase Marajoara. Como motivo principal, vemos uma forma



9.

Fig. 9 - Urna funerária da fase Marajoara (vista lateral). Coleção Museu Nacional do Rio de Janeiro (foto A. M. R. Magalhães).



10.

Fig. 10 - Urna funerária de fase Marajoara. Coleção Museu Nacional do Rio de Janeiro (foto A. M. R. Magalhães).



11.



12.

Fig. 11 - Urna de fase Marajoara. Coleção Museu Nacional do Rio de Janeiro (foto A. T. Lemos Ramos).

Fig. 12 - Detalhe da decoração do bojo (foto A. T. Lemos Ramos).

espiralada, dupla, em S, desenhada no sentido horizontal formando uma linha mais larga que se destaca num primeiro plano como figura, enquanto as demais formas em linhas mais estreitas, incisas e menores, que preenchem todo o espaço da superfície, se constituem no fundo.

As extremidades da espiral são arrematadas por uma forma triangular, como a de uma flecha (fig. 13). O mesmo motivo do bojo repete-se no "pescoço" da urna em tamanho menor - procedimento que, aliás, ocorre com freqüência. Toda a superfície é decorada partindo de uma repetição rítmica, simétrica em que se alternam a espiral e uma forma híbrida (animal e humana) no sentido horizontal.

A terceira urna (fig. 14) é antropomorfa. Apresenta uma pintura bicroma: vermelho sobre branco. No pescoço, em relevo, vê-se uma representação da face humana, cujos olhos parecem fixos no observador.

O bojo representa uma duplicação pintada dessa face, criativamente simplificada, bastante expressiva, pois até parece estar sorrindo. A distribuição simétrica dos elementos obedece a um eixo vertical tal como acontece naturalmente no próprio corpo humano. O T entre os olhos é encontrado em outras representações estilizadas da face humana na cerâmica marajoara. Delimitando e dividindo as duas áreas (bojo e borda), há uma faixa decorativa com motivos que se repetem horizontal e ritmicamente. A forma arredondada e regular da urna reflete um completo domínio técnico por parte do seu criador.



13.



14.

Fig. 13 - Detalhe da decoração do pescoço. Note-se espiral com ponta triangular excisa (foto A. T. Lemos Ramos).

Fig. 14 - Urna funerária da fase Marajoara, medindo 38 cm. Tipo Joanes Pintado. Reproduzido de: Bezerra de Menezes (1983:37).

2 - CARACTERISTICAS GERAIS, FORMAIS E ESTILISTICAS
DA CERAMICA DE ICOARACI

Atualmente verifica-se em Icoaraci, o alargamento do repertório dos objetos de cerâmica, sendo difícil precisar o número de tipos existentes, devido à grande variedade de formas e padrões ornamentais empregados. Tomando por base os objetos produzidos contemporaneamente, podemos dividi-los em 3 grupos, resultantes das opções feitas pelos produtores.

No primeiro grupo estariam as reproduções que mais se aproximam dos modelos da cerâmica decorada marajoara, intencionalmente repetidos, com base em pesquisas efetuadas no Museu Emilio Goeldi por Cardoso e outros ceramistas que o seguiram. Os artesãos mais esclarecidos denominam as peças de cerâmica assim produzidas: cerâmica "tradicional", "cópia da antiga", "réplica" ou "cópia do Museu". Há, no entanto, entre artesãos e vendedores menos informados, quem use a categoria "tapajônica" para designar todas as peças que incorporem características da cerâmica arqueológica. Em 1988, arqueólogos e técnicos do Museu Emilio Goeldi, ministraram um Curso de Cerâmica Arqueológica com a finalidade de fornecer aos ceramistas, informações necessárias à continuidade dessa modalidade de produção sendo na ocasião, distribuídas apostilas contendo a terminologia arqueológica, xerox de fotos das peças do acervo do Museu e descrições de técnicas específicas. Embora mais trabalhosa e demorada, a produção da cerâmica "tradicional" se mantém em Icoaraci, por ser bastante apreciada especialmente por turistas estrangeiros.

O 2o. grupo é constituído de peças designadas pelos

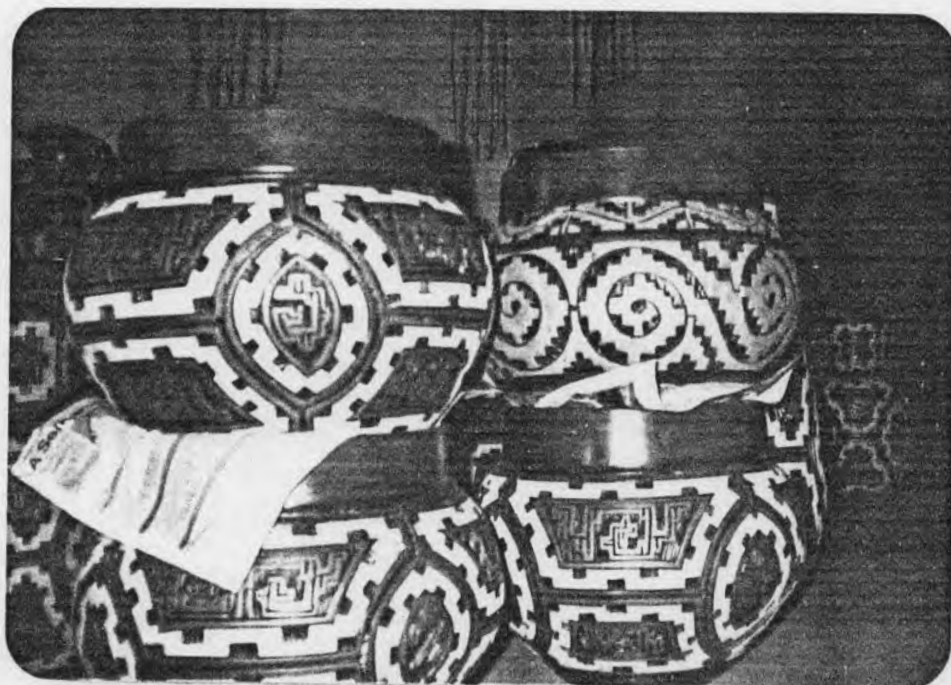
artesanos como "cerâmica marajoara" ou "cerâmica útil-decorativa" porque, como explicou o ceramista Rosemiro: "é uma cerâmica que se utiliza e também embeleza - quer dizer, ela tem finalidade dupla". Nesse grupo há vasos decorados e, em maioria, objetos destinados ao uso doméstico: jogos de feijoada, jarra de água, jogos para mantimentos e temperos, pratos, cinzeiros, etc. Para essas peças não utilizam a decoração copiada da antiga cerâmica marajoara e sim uma simplificação desta, bastante geometrizada, que definem como "desenho marajoara estilizado" (figs. 15 e 16).

No 3o. grupo enquadram-se as variantes da cerâmica "tradicional": peças cujas formas não se prendem rigorosamente à cópia das arqueológicas, embora sejam muitas vezes, conservados técnicas e motivos decorativos da cerâmica dita "tradicional". Observa-se o emprego de cores variadas que fogem às usadas pelos ceramistas da fase Marajoara. As peças podem receber engobo (branco ou vermelho) ou envelhecimento, para que lembrem a cerâmica antiga (fig. 17).

A primeira peça que analisamos, da autoria de Cardoso chamou nossa atenção, por ser réplica de urna funerária da fase Marajoara, realizada com perícia (fig. 18). Trata-se de um vaso antropomorfo, com decoração incisa, que tem na parte superior a representação da face humana, realizada através da adição de apliques formadores do relevo. No bojo, de forma aproximadamente esférica, destaca-se um aplique zoomorfo que lembra um lagarto ou um pequeno jacaré, de tal forma aderido à superfície com suas pernas formando ângulos retos e suas patas em forma de tridente, que nos sugere estar o animal esforçando-se em permanecer preso à



15.

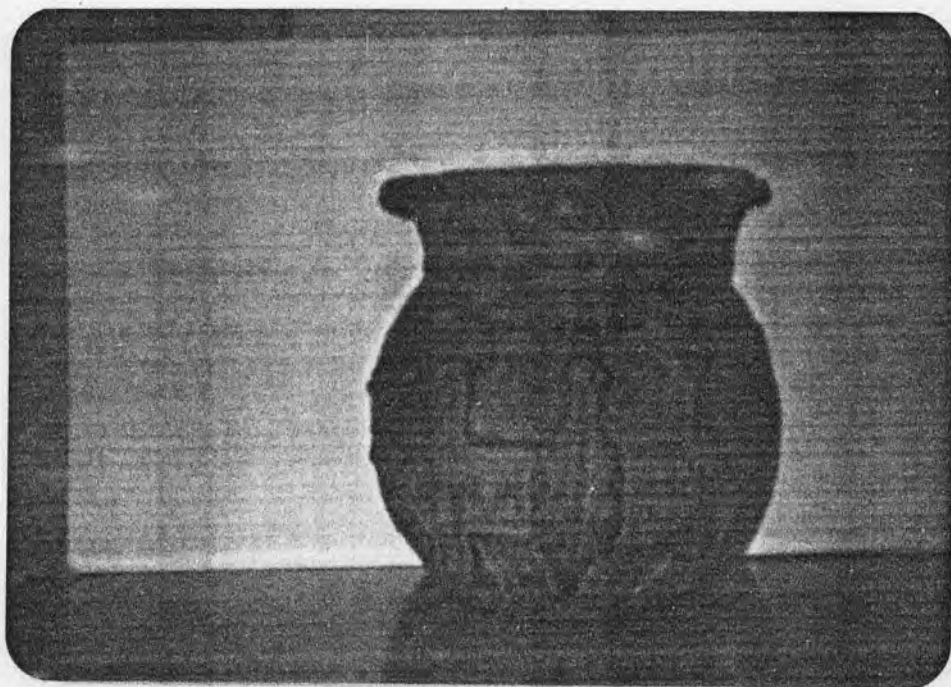


16.

Figs. 15 e 16 - Cerâmica "útil-decorativa" produzida em Icoaraci. Motivos simplificados inspirados na decoração da cerâmica da fase Marajoara. Fotografia feita na Loja Tapajoara, Icoaraci (foto André R. M. - fev 1990).



17.



18.

Fig. 17 - Cerâmica do tipo variante: tem aparência antiga, admitindo cores, formas e tamanhos que se afastem dos originais arqueológicos da fase Marajoara. Loja Tapajara, Icoaraci (foto André R. M. - fev 1990).

Fig. 18 - Urna funerária executada por Raimundo Saraiva Cardoso (alt. 34cm). Coleção Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro (foto A. M. R. Magalhães).

parede do vaso (fig. 19). Note-se que o artesão não utiliza mais a representação híbrida homem-lagarto e efetua a separação, colocando a figura do lagarto no bojo e a humana no pescoço da urna. Pudemos observar esse procedimento, bastante freqüente, que se justifica porque os atuais produtores não tiveram oportunidade de conhecer o conteúdo simbólico das representações dos antigos ceramistas da fase Marajoara. Toda a superfície da peça é preenchida por um complexo de incisões e excisões formando desenhos espiralados. Internamente os sulcos levam revestimento mais claro e apresentam textura áspera resultante da técnica da excisão, que contrasta com a pintura vermelha do vaso. A repetição dos elementos em relevo no bojo da peça é alternada (fig. 20).

O segundo vaso (fig. 21) reproduz uma urna funerária de forma esférica, base plana e borda reta, reforçada externamente. Toda a superfície é decorada por motivos incisos e excisos, semelhantes a cruces, grandes e pequenas, cujos braços terminam em formas espiraladas quadrangulares. A superfície do vaso leva um duplo engobo, que contrasta com os sulcos, de uma tonalidade mais clara e destaca o desenho. Há também a figura simplificada de uma cobra, em relevo, com a cabeça na forma triangular, e a cauda enrolada em espiral. A cerâmica apresenta uma superfície vermelha, brilhosa, devido ao polimento com inajá empregado pelo ceramista após o engobo.

A terceira peça (figs. 22 e 23) que fotografamos no Museu de Folclore Edison Carneiro (Rio de Janeiro), é uma grande urna de bojo esférico, base plana, pescoço cilíndrico



19.



20.

Figs. 19 e 20 - Vistas da mesma urna funerária (fig. 18). Autoria de Cardoso. Coleção Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro (foto A. M. R. Magalhães).

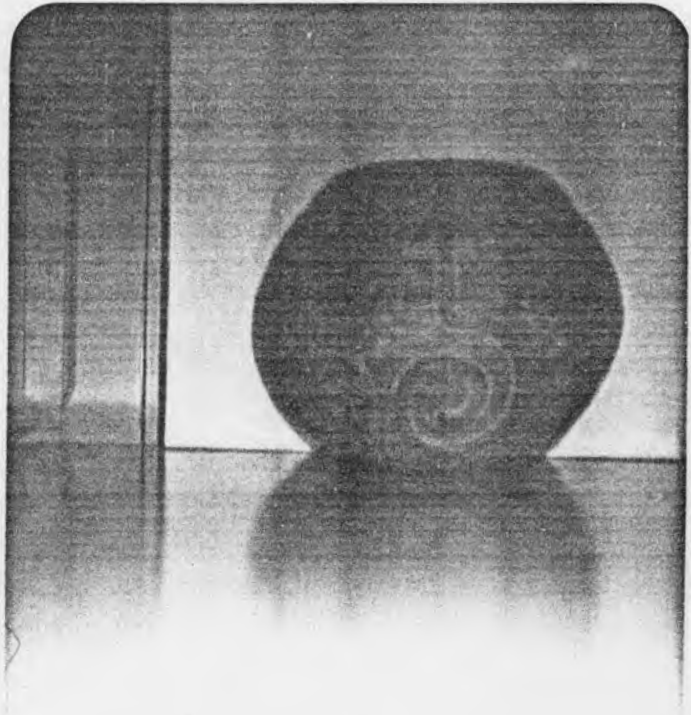


Fig. 21 - Urna funerária executada por Raimundo Saraiva Cardoso. Diâmetro 29 cm. Coleção Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro (foto A. M. R. Magalhães).

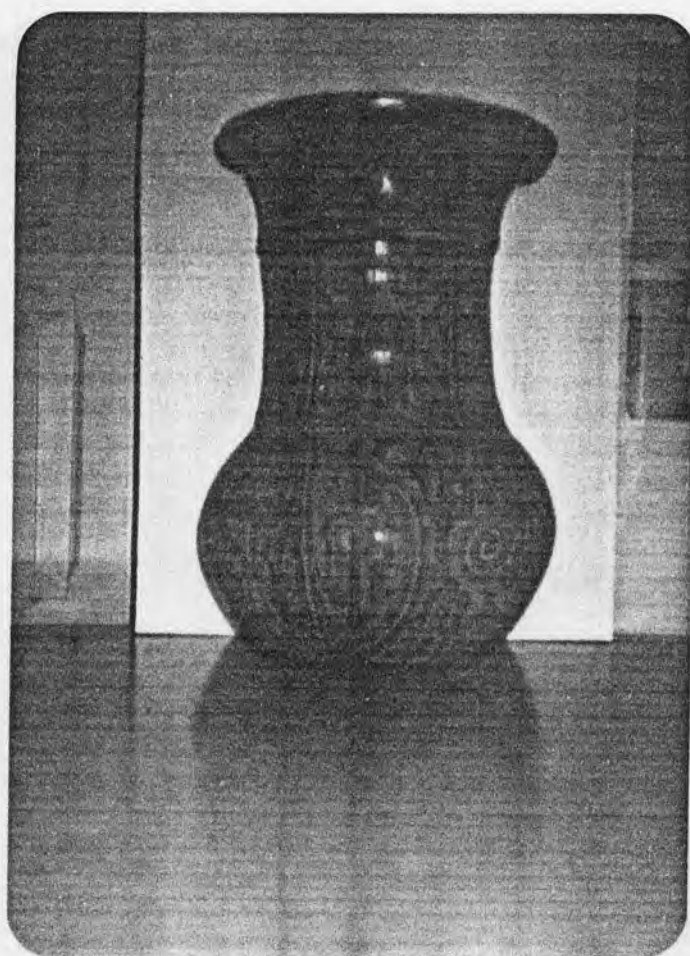


Fig. 22 - Urna funerária da autoria de Raimundo Saraiva Cardoso. Altura 46,5cm, diâmetro 32cm. Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro (foto A. M. R. Magalhães).

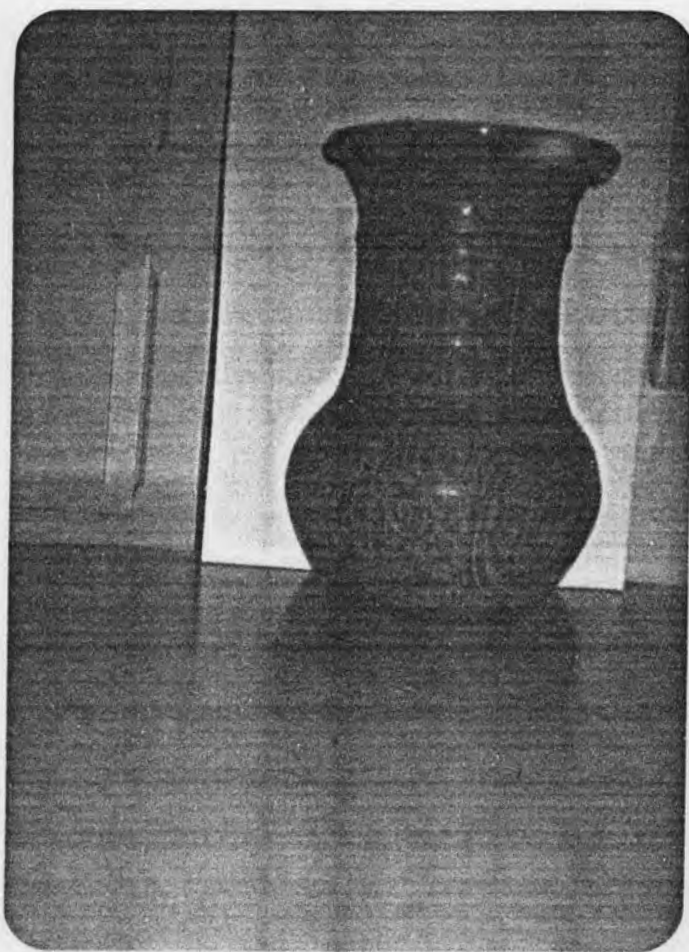


Fig. 23 - Vista de urna funerária. Autoria: Raimundo Saraiva Cardoso. Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro (foto A. M. R. Magalhães).

e borda extrovertida, cor predominantemente vermelha, e alaranjada nos sulcos. Sua decoração incisa e excisa encontra-se claramente disposta em três faixas no sentido horizontal. A maior delas compreende todo o bojo arredondado da urna, onde os motivos se alternam no sentido horizontal. Uma segunda faixa que ocupa quase todo o pescoço cilíndrico da urna, está subdividida por linhas verticais, em secções retangulares, lembrando "quadrinhos", dentro dos quais podemos distinguir representações zoomorfas geometrizadas. Na parte superior está uma faixa decorativa com motivos triangulares, ritmicamente repetidos, alternando-se a posição dos vértices: ora voltados para baixo, ora voltados para cima.

Cardoso procura resgatar, com o seu fazer, a beleza da arte cerâmica da fase Marajoara. O virtuosismo do artista está impresso em sua arte, que testemunha seu empenho em manter-se fiel a seu objetivo inicial de "reviver a arte dessas culturas extintas mas que têm alguma coisa viva".

Entre os produtores de Icoaraci há alguns que, menos presos ao marajoara museológico (dito "tradicional"), introduziram novas formas surgidas do desconhecimento dos modelos arqueológicos, das sugestões do comprador e da necessidade de abreviar o tempo de produção.

Usaremos como exemplo 2 peças coletadas em campo em 1974. As figuras (24 e 25) mostram uma jarra de água em cerâmica encerada, na cor natural e escurecida nos sulcos. A forma da jarra está de acordo com o fim a que se destina: bojo arredondado, base plana e mais volumosa na parte inferior, tornando-se mais delgada na direção da borda.



Fig. 24 - Jarra de água. Coletada em Icoaraci, 1974, por W. S. Magalhães. Alt. 22cm. Coleção particular (foto A. M. R. Magalhães).

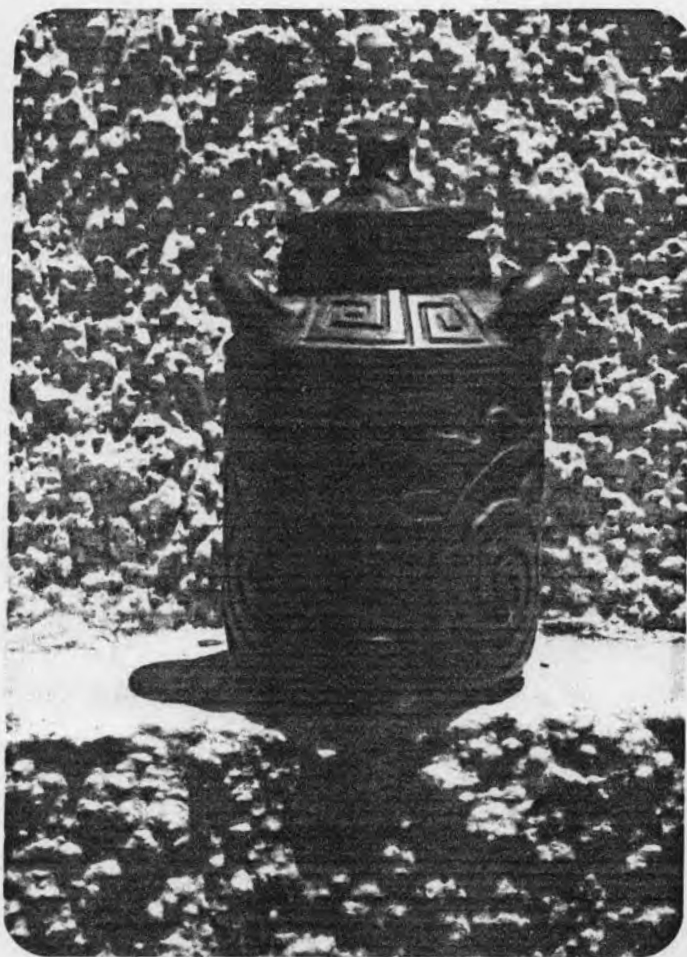


Fig. 25 - Vista do jarro de água (ver fig. 24).

Sua borda possui bico e recebeu um apêndice roliço, com a função de alça. Toda a superfície é decorada com incisões e excisões profundas deixando em relevo linhas largas. Podemos distinguir no corpo da jarra, três divisões horizontais, dentro das quais estão dispostos motivos geometrizados. A faixa inferior por sua vez é dividida em secções aproximadamente triangulares, dentro das quais se movimentam formas espiraladas em sentidos opostos. A mesma divisão aparece na faixa intermediária e nele repetem-se os mesmos motivos espiralados. A faixa decorativa superior incisa parece funcionar como moldura ou acabamento, é mais estreita e formada por linhas com formas triangulares (fig. 25). Os sulcos bastante profundos, preenchidos com um pigmento escuro, apresentam uma textura rugosa deixada pelo implemento utilizado para retirar porções de argila e formar os desenhos excisos.

O "vaso com tampa" (fig. 26) tem a forma cilíndrica e base plana, apresentando duas alças colocadas no ombro. Repete o mesmo tipo de incisão profunda em linhas paralelas e largas. No corpo do vaso destacam-se duas espirais excisas que se opõem colocadas dos dois lados de um eixo (implícito) vertical. No acabamento do ombro do vaso há uma faixa decorativa formada da sucessão de "espirais gregas ou retangulares", como se refere Kroeber ao principal motivo decorativo empregado na arte marajoara (op.cit.:106). Tais formas simplificadas, ocorrem paralelamente às ditas "tradicionais", em Icoaraci.

Atualmente, as formas tradicionais apresentam variantes que se afastam dos modelos arqueológicos, conforme



26.

Fig. 26 - Vaso com Tampa. Coletado em Icoaraci, 1974, por W. S. Magalhães. Alt. 23cm. Coleção particular (foto A. M. R. Magalhães).

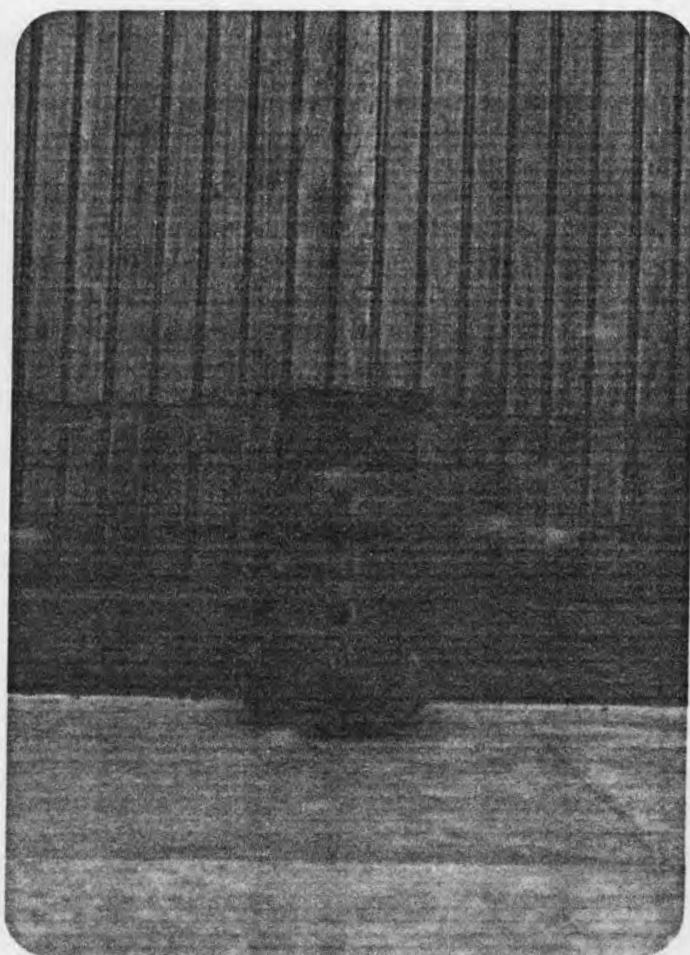
já foi dito, ou quanto a cor, ou no que concerne às dimensões, formas e acabamento. Segue-se descrição de duas variantes:

A primeira peça (fig. 27) coletada em campo em fevereiro de 1990, é um pequeno vaso antropomorfo (22cm), com bojo carenado e base plana. No pescoço esférico verifica-se a adição de apliques formadores de rosto humano. No bojo, há também apliques que configuram os seios, umbigo e pés. Toda a superfície da peça é coberta com motivos incisos de forma circular e espiralados, preenchidos com pigmento (industrializado) verde.

Incisados também delineiam-se os braços flexionados ao lado do "corpo". As linhas das incisões são finas e delicadas. A aparência envelhecida resulta da aplicação de extrato de noqueira sobre toda a superfície da peça.

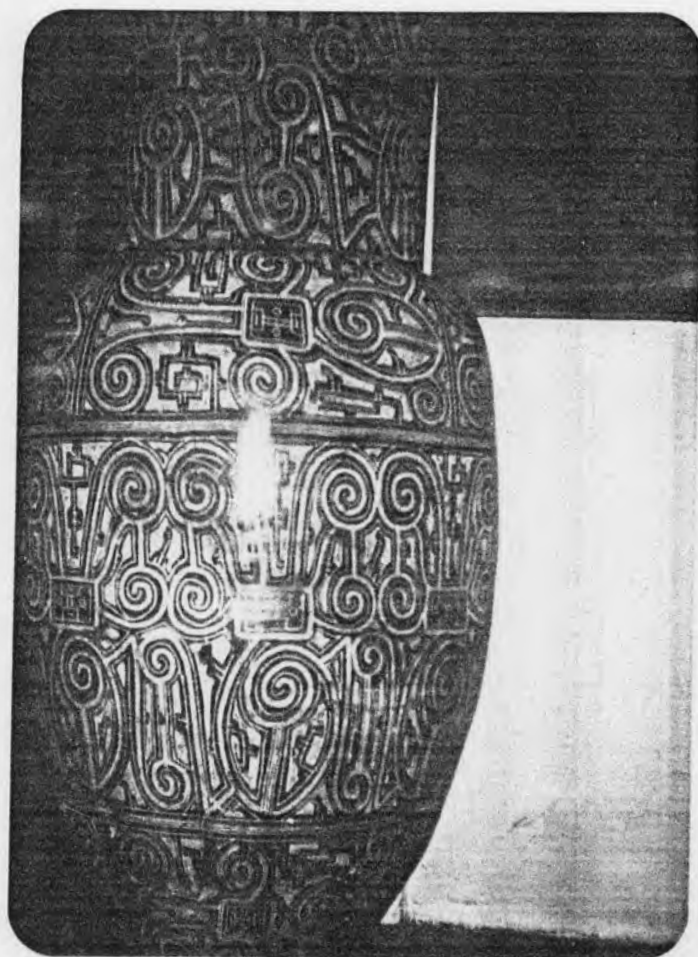
A 2a. peça (fig. 28) é um grande vaso, fotografado em campo em fevereiro de 1990, de bojo ovóide, base reta, pescoço cilíndrico e borda extrovertida. Toda a superfície do vaso é coberta por decoração excisa e incisa. Podem ser distinguidas 4 divisões em faixas horizontais onde se repetem horizontalmente, ou verticalmente, motivos de características humanas e animais. Há também formações espiraladas circulares e retangulares. Os sulcos são preenchidos com pigmento branco e a superfície do vaso é escurecida com extrato de noqueira.

Comparando as peças de cerâmica aqui descritas é possível observar a materialização de mudanças. Enquanto as formas da cerâmica tradicional repetem os modelos de cerâmica arqueológica, as da cerâmica "marajoara" ou "útil-decorativa" revelam a preocupação dos produtores com sua dupla



27.

Fig. 28 - Vaso antropológico (22cm), com decoração incisa e apliques. Sulcos tingidos com pigmento verde. Coletado em campo: fev 1990. Coleção particular (foto A. M. R. Magalhães).



28.

Fig. 28 - Vaso executado em Icoaraci e fotografado na Exposição-Feira de Artesanato da Paratur, Belém (aproximadamente 1.20m) (foto André R. M. - fev 1990).

destinação. Foram novamente reunidas nessas peças as funções decorativa e utilitária, separadas pelos próprios artesãos na década de 60. Na decoração permaneceram apenas alguns elementos remotos, selecionados segundo a escolha da comunidade. Segundo Rosza Vel Zoladz, "representações são resultantes de escolhas que fazem de um elenco de preferências, viáveis de se concretizarem (1986:45). A seleção da decoração feita pelos ceramistas criou um novo vocabulário visual que segundo eles adaptava-se melhor às peças utilitárias:

Essa decoração nós chamamos desenho marajoara estilizado: um desenho que nós criamos, o nosso estilo, com as raízes do marajoara. (Rosemiro - 15 de fevereiro de 1990)

Identificamos no "desenho marajoara estilizado", a permanência da decoração incisa com linhas duplas paralelas e a decoração excisa, que ocupam toda a superfície da peça. Osmar Pinheiro Junior refere-se à tendência do preenchimento dos espaços freqüente nas artes visuais amazônicas:

... a obsessão de cobrir todo o espaço vazio e dentro deste os micro espaços e assim por diante até a exaustão da forma e da cor. Metáfora de uma região de vastidões. (1985:97)

Foi mantida ainda, a disposição simétrica de elementos, bem como a divisão da peça em faixas com motivos geometrizados. Observa-se também a utilização de linhas espiraladas, curvas e contra curvas engendrando labirintos.

E perceptível o fato de que a delicadeza dos sulcos que se movimentam, formando pequenos e grandes arabescos, as linhas finas e graciosas que são encontradas ainda nas urnas e vasos realizados por Cardoso e alguns ceramistas que ainda trabalham de acordo com a pesquisa da antiga cerâmica da fase Marajoara, dão lugar na "marajoara" contemporânea a sulcos mais profundos, linhas grossas, elementos decorativos simplificados e de proporção avantajada. Atualmente cresce o número de adeptos da modalidade simplificada e das "variantes" da tradicional. Tal fato deve-se às dificuldades encontradas pelos artesãos para realizar pesquisas e principalmente, à necessidade de acelerar a produção.

CAPITULO IV

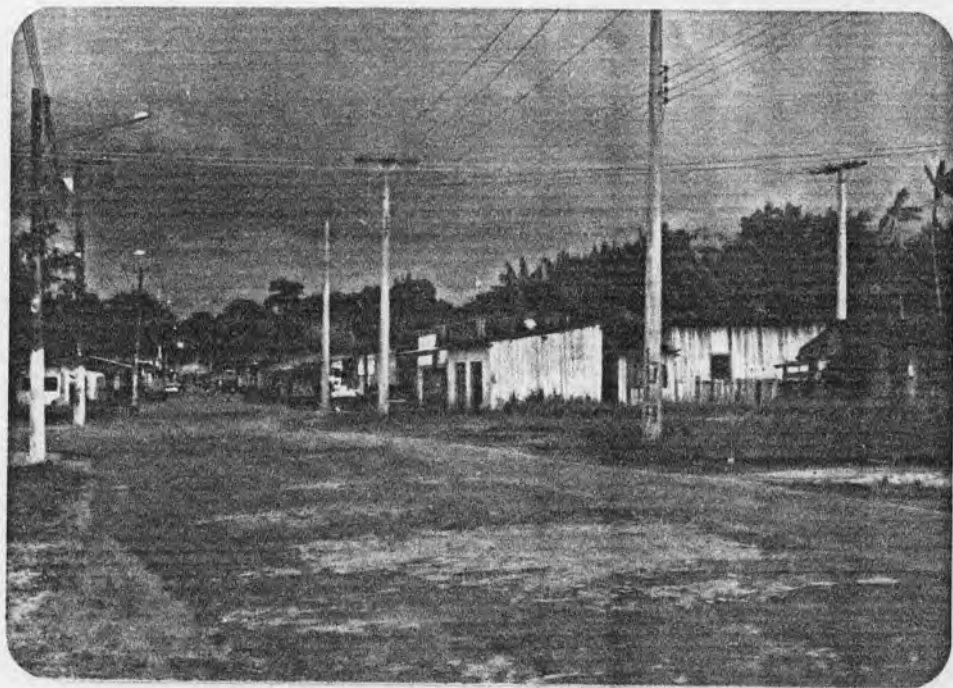
A CERAMICA DE ICOARACI - SITUAÇÃO ATUAL

No Paracuri, ao longo da Travessa Soledade, distribuem-se as unidades de produção e moradias. Construções de tábuas de madeira, em maioria cobertas com telhas de barro cozido. As mais próximas dos igarapés, são feitas sobre palafitas - solução mais adequada que a alvenaria, sobre solo alagadiço (figs. 29 e 30).

Observamos que esses homens têm a exata noção de como projetar suas habitações ou oficinas de acordo com os recursos técnicos e ambientais disponíveis. São moradias bastante adequadas ao clima quente e muito úmido, e às funções a que são destinadas por seus proprietários. Encontramos várias idéias criativas nessa arquitetura, como o uso de treliças e varandas. O freqüente acréscimo de "puxados", demonstra haver a casa crescido para abrigar a família que se tornou maior ou permitir ampliação do ambiente de trabalho.

Lembre-se Gaston Bachelard (1974), sobre a dimensão poética dos espaços vividos diariamente e imaginados, - capazes de traduzir o estado da alma de seus ocupantes. Na casa de Icoaraci, há uma interpenetração das várias funções do espaço da casa participado por toda a família: núcleo familiar, oficina e local de aprendizagem.

As construções do Paracuri em maioria constituem uma mescla de casa, oficina, loja e "exposição permanente da produção de cerâmica" - como nos definiu um artesão a quem

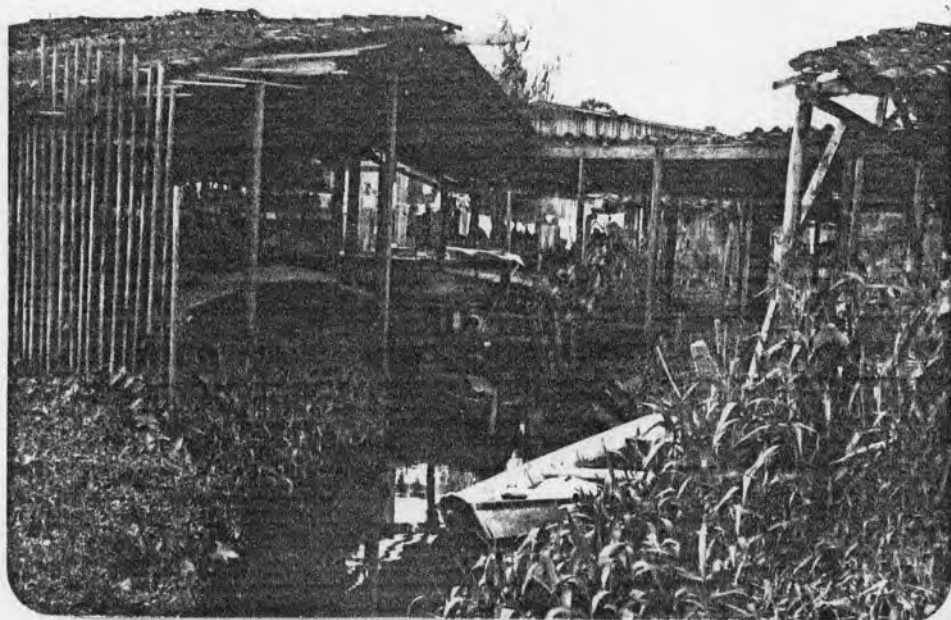


Figs. 29 e 30 - A Travessa Soiedade, principal rua do Paracuri. Começa na Baía de Guajará e é cortada pelos Igarapés do Paracuri e Livramento (foto André R. M. - fev 1990).

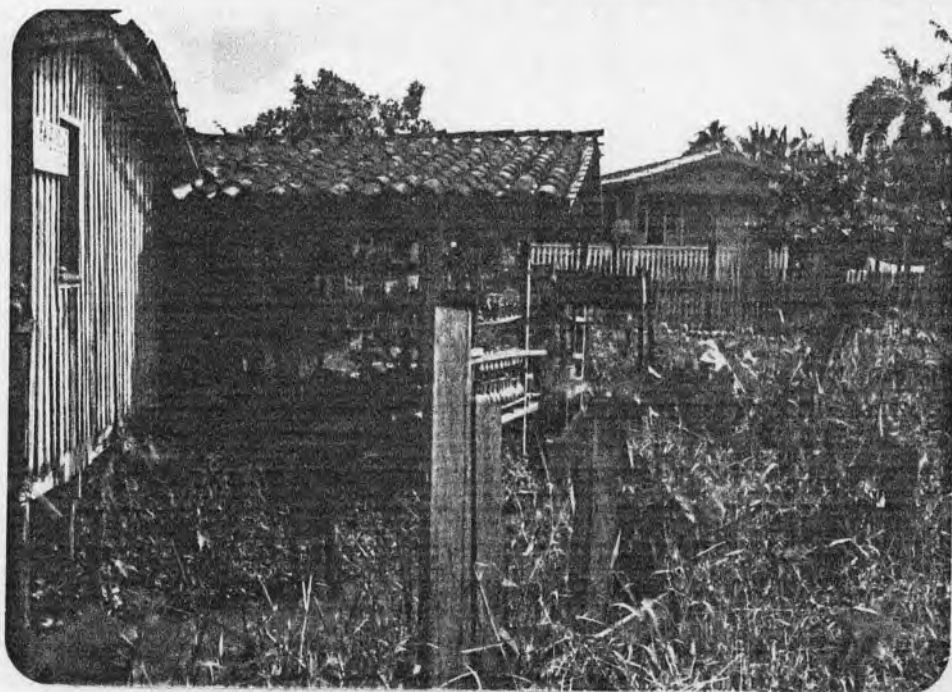
indagávamos se costumava organizar mostruários (figs. 31 e 32). Outras vezes a casa é loja, ficando a oficina em rua próxima: isso se dá quando o artesão, sentindo necessidade de expandir sua produção e vendas, desloca-se para a rua principal que, por ser asfaltada, possibilita melhor acesso ao visitante. Na loja, construída à frente da casa, a cerâmica é exposta ao olhar dos eventuais compradores. Nesse caso, os próprios artesãos atendem aos consumidores. Quando não há vendas, trabalham na última etapa da produção, no acabamento das peças, que chegam da oficina prontas para receberem detalhes finais como envernizamento, envelhecimento e pintura (fig. 33). Há, também, os artesãos que separaram a oficina da casa, e vendem seu produto na própria oficina. Nesse caso, para ver tal produto, o comprador tem que penetrar no ambiente de trabalho e pode até acompanhar aí, como nas casas-oficina, as etapas da produção. Os artesãos já estão acostumados à curiosidade dos visitantes e não alteram seu ritmo de trabalho em sua presença.

Contíguo à casa, ou não, o espaço da oficina é coberto, mas apresenta muitas aberturas, o que o torna bastante claro e ventilado (fig. 34). Abriga o torno (ou tornos, dependendo do tamanho da oficina), mesas para se trabalhar a argila, o forno de barro para a queima, prateleiras onde são arrumadas as peças prontas ou que estão aguardando acabamento, implementos e materiais empregados na manufatura (solventes, vernizes, cera ou tintas). Há sempre um local mais arejado, que pode ser ao ar livre, onde as peças antes de cozer são postas para secar.

Todo o arranjo interno e mobiliário das oficinas e



31.



32.

Figs. 31 e 32 - Construções em madeira, sobre palafitas. Podem ser vistas junto aos igarapés, por onde as canoas dos barreirenses transportam a matéria-prima para abastecer as oficinas. Paracuri - Icoaraci (foto André R. M. - fev 1990).



33.



34.

Fig. 33 - Algumas lojas improvisadas à frente das casas exibem parte de produção de oficina. Enquanto aguardam compradores, os artesãos envernizam ou pintam algumas peças. Travessa Soledade - Paracuri (foto André R. M. - fev 1990).

Fig. 34 - O "atelier" de Cabeludo, o "pioneiro da arte marajoara", é construído num puxado, no fundo de casa. O artesão fez questão de ser fotografado ao lado da pesquisadora. Travessa Soledade - Paracuri (foto André R. M. - fev 1990).

lojas que visitamos é planejado com larga utilização da madeira, que é matéria-prima de fácil obtenção no local. Utilizam elementos construtivos que demonstram sua preocupação voltada para as necessidades de seu ofício - puxados, prateleiras de fácil montagem e treliças que permitem a entrada de luz e ventilação. Alguns artesãos demonstram alguma preocupação com o efeito que vai ter o aspecto da oficina sobre os visitantes.

João Bosco de Souza Morais, um artesão jovem, estabelecido recentemente na Travessa Soledade, explicou-nos assim seus planos para reformar seu local de trabalho:

Porque é pequeno, tem que ser assim mesmo. Porque quando melhorar mais um pouco, passo lá para trás a oficina. Vou fazer uma loja pequena. Eu pretendo fazer isso aqui de palha, tirar esse telhado, pra ficar mais artesanal. Fica bem artesanal - eu pretendo fazer com palha e taboca. (14 de fevereiro de 1990)

A palavra "artesanal" empregada pelo ceramista, quando define seu projeto, demonstra claramente preocupação com os conceitos dos turistas, os quais associam "rusticidade" à produção de artesanato.

Atualmente vem sendo realizada a separação entre oficina e loja, para adaptar-se o aspecto desta às expectativas de consumidores habituados às lojas urbanas. Acreditamos que essa tendência possa vir a generalizar-se. São raras, no entanto, as lojas de intermediários no Paracuri, localizando-se as que existem em Icoaraci, na entrada do distrito, às margens da Rodovia Augusto Montenegro.

Nas oficinas, a organização de trabalho é predominantemente informal, prevalecendo o caráter familiar da empresa. Em maioria, os proprietários das oficinas são casados e do sexo masculino, embora sejam encontradas mulheres que desempenham esta função. No caso de ser o proprietário solteiro, costumam os irmãos mais novos e outros familiares trabalhar sob sua direção.

Essa forma de organização é mantida por alguns artesãos que não admitem pessoas estranhas ao grupo familiar, e temem sofrer as conseqüências decorrentes da aceleração da produção e crescimento da empresa, por desconhecerem a contabilidade, as leis trabalhistas e não possuírem capital de giro. Justificam assim essa opção:

Nós aqui não se acostuma com esse ritmo. Trabalha só com família, a família toda: os filhos todinhos, as filhas. Eu não tenho empregado. (Bacu - 13 de fevereiro de 1990)

Se tivesse empregados já tinha vendido a olaria para indenizar. Como está o negócio, se a pessoa tiver um empregado, passar um ano dando a ele aquele salariozinho como está, daqui a pouco está na justiça. (Cabeludo - 14 de fevereiro de 1990)

Essas oficinas são consideradas pequenas entre os artesãos, porque em geral só possuem um torno em atividade e produzem pouco. Nelas, a hierarquia repete a familiar: o chefe da família dirige o trabalho da oficina, participa da produção e das atividades que a ela se ligam (compra da matéria-prima, venda do produto acabado, embalagem). E

ajudado pela mulher, filhos e filhas. Pode haver também a participação de parentes próximos. A mulher divide-se entre produção e tarefas domésticas. O cuidado dos filhos menores é facilitado pela proximidade entre a casa e o ambiente de trabalho por onde as crianças se movimentam com liberdade (fig. 35). Podem elas lidar esporadicamente com o barro, o que propicia a aprendizagem informal do ofício.

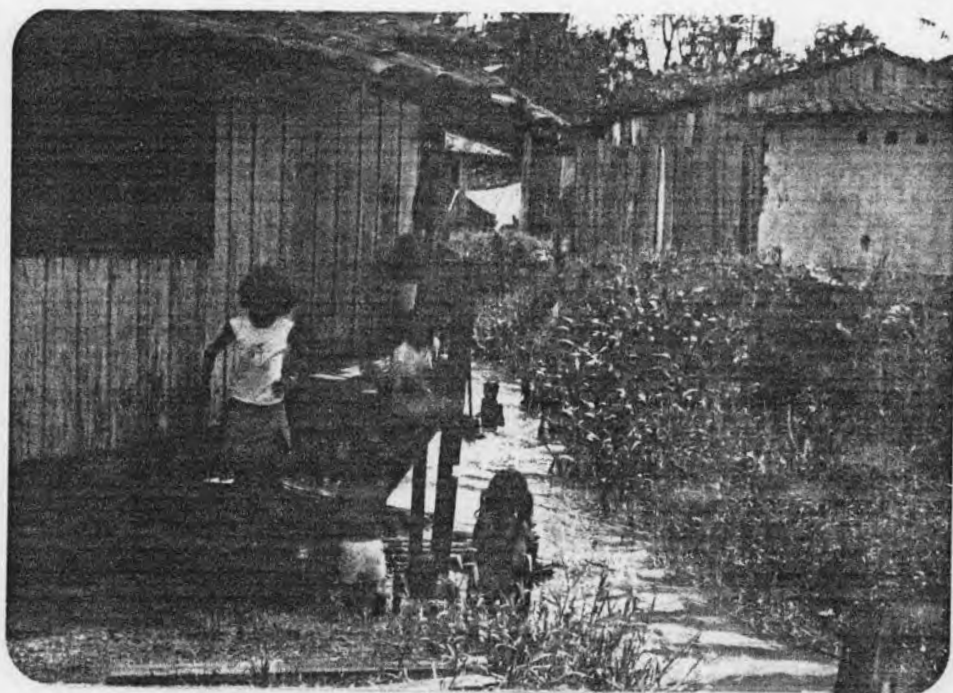
A coisa mais bela da minha vida é quando eu chego aqui e vejo toda a família: neto e bisneto trabalhando aí. Todos seguem. Vê? O moleque já está com o pedacinho de barro, batendo. Daqui a pouco mais, já é um artista também. Esse já é bisneto.
(Cabeludo - 14 de fevereiro de 1990)

Marcelo Galvão Batista, observa que a organização de trabalho dos artesãos de Icoaraci, reforça a solidariedade do grupo, eliminando as tensões comuns em ambientes de produtividade intensa e a concorrência no interior do grupo de trabalho (1981).

De fato, não há rigidez na divisão de trabalho: "cada um trabalha um pouco" como nos esclareceu Bacu. Alguns dominam todas as etapas de manufatura de cerâmica, outros participam apenas de algumas fases do trabalho. As mulheres e crianças, em geral, dedicam-se a tarefas mais leves, como o acabamento das peças. Registramos, no entanto, algumas que também se ocupam da "modelagem" ou "gravação".

Cada um trabalha o número de horas que quer, e organiza seu próprio horário de trabalho, o que permite, por exemplo, que jovens em idade escolar trabalhem e estudem.

Ocorre no Paracuri, nas oficinas ditas "maiores", uma variante da forma de organização de trabalho acima



35.

Fig. 35 - São muitas as crianças no Paracuri. Entram e saem das oficinas, ajudam no serviço ou brincam, com total liberdade. Os banhos no igarapé integram o elenco das brincadeiras. Paracuri (foto André R. M. - fev 1990).

descrita, decorrente da necessidade de aumentar a produção. Nesse caso, amplia-se a força de trabalho a partir da estrutura familiar que permanece para exercer o controle de produção e regular a qualidade do produto final. O mesmo fato verifica-se na produção de redes da Paraíba e Ceará, segundo Gontijo Soares (1983:11,12).

O proprietário e sua família, em Icoaraci, trabalham nas várias etapas da produção e admitem ajudantes e empregados, de fora do grupo familiar. Registramos duas modalidades de contratação de mão-de-obra: a temporária, que recebe por serviços prestados e, em minoria, a fixa.

A oficina do artesão Doca inclui-se entre as oficinas maiores, de grande produtividade, e funciona no sistema de prestação de serviços:

Assalariado não tenho, mas não são todos de família. Todos trabalham num tipo de produção: serviços prestados. Faz aquele tipo de atividade, terminou, aí recebe. Agora, a minha família conta mais. Eu trabalho mais com a família. Todos participam no grupo. Todos fazem um tipo de atividade. (14 de fevereiro de 1990)

Entre as oficinas que mantêm um grupo fixo de empregados, está a de Rosemiro:

50% das oficinas de Icoaraci, contratam o artesão para um determinado tipo de trabalho. Quando termina aquele trabalho, terminou o trabalho para ele também. Ele recebe por aquela etapa que ele produz. Já aqui, eu não. Eu tenho 3 empregados permanentes. Eles trabalham permanentemente, entra ano, sai ano. Eles produzem, trabalham e ganham pela produção que fazem. Eu também, quando tenho oportunidade, ajudo na produção. Meus filhos participam. Hoje eu tenho trabalhando comigo quatro dos meus oito filhos. (15 de fevereiro de 1990)

A oficina de Rosemiro está entre as que são consideradas "grandes" ou "maiores", no dizer dos artesãos locais. Esta classificação leva em conta o número de tornos ativos e o volume de produção. Tivemos a oportunidade de constatar a mesma flexibilidade quanto à determinação de horários de trabalho nas oficinas de maior produção.

Nós não obedecemos a uma escala de horário de trabalho. Os nossos funcionários aqui todos eles são liberais: eles têm horário mas não têm horário prá começar nem prá terminar. Eles terminam à hora que eles querem. Quando eles querem começar às 7 horas da manhã eles começam. Quando eles querem começar de 12 horas em diante, eles começam. Mas também, querem terminar às onze horas da noite, também param só onze horas da noite. (Rosemiro - 15 de fevereiro de 1990)

Observam-se nessa forma de organização relação de trabalho patriarcal: o patrão e a empresa são identificados pelos empregados como o pai e a família (veja-se Alvim, 1972:52).

Recentemente vêm se estabelecendo em Icoaraci, em pequeno número, oficinas cujos proprietários, vindos de fora, não têm tradição dentro do artesanato de cerâmica - segundo os artesãos - "gente que se introduziu" ou "gente que nunca trabalhou com a arte":

Uma firma de São Paulo, da Bahia que se instalou em Icoaraci. Essas firmas chamam o artesão para fazer o trabalho da cerâmica, para produzir e daí pagam essa produção e distribuem para fora de Belém. Pagam por produção. (Cardoso, 1 de dezembro de 1983)

Assinale-se a diferença entre essas "firmas" e as unidades de produção tradicionais: no sistema de distribuição montado, na forma de aliciar mão-de-obra, no relacionamento patrão-empregado.

O governo do estado, que isenta de pagamento de impostos os artesãos de Icoaraci, negou recentemente esse benefício a uma dessas empresas "estranhas", justificando serem essas "indústrias de artesanato", devido à rígida compartimentação e à utilização de matérias-primas industrializadas.

Como já foi dito anteriormente, a divisão das tarefas no interior da oficina não obedece a uma regra pré-estabelecida. A divisão sexual do trabalho não é rígida. O artesão mais experiente pode dominar o conhecimento de todas as etapas do trabalho, o que não o impede de especializar-se naquela de que mais gosta, ou que executa com mais facilidade. Só os ajudantes-aprendizes, desconhecem algumas fases do trabalho.

Geralmente a aprendizagem, conforme dissemos, efetua-se de modo informal, na infância, quando a família é de artesãos. A criança é incentivada a participar do trabalho ao lado da mãe e de outros artesãos. Tivemos oportunidade de ver a bisneta de Cabeludo ajudando sua tia, Fernanda, a modelar máscaras. A menina de 6 anos, amassava pequenos pedaços de barro que eram aplicados às peças. Em outra oficina, uma menina de 9 anos, auxiliava a mãe que a instruía na pintura de um grande vaso. Esses são procedimentos comuns no cotidiano dos ceramistas, que demonstram o empenho em transmitir as técnicas do fazer cerâmico. Maria Heloisa

Fénelon Costa, encontrou entre os Karajá a mesma preocupação em manter o interesse dos filhos na aprendizagem das técnicas artísticas. Aponta-nos a pesquisadora, a compensação econômica obtida com o artesanato, como principal motivação para esse comportamento (1978:82,83). Em Icoaraci, a questão financeira também tem grande peso, já que o artesanato representa, para muitas famílias, há gerações, a única fonte de renda. Acrescente-se a necessidade de obter dentro da família, toda ajuda possível na produção, o que, como já vimos, reduz a necessidade de pagar pela mão-de-obra.

Eu tive a oportunidade de aprender porque meu pai era artesão e então meu pai dava oportunidade. Aliás, não só me dava oportunidade como também me incentivava para aprender. Eu fui aprendendo, tanto assim que, com 12 anos de idade já ocupava uma roda prá trabalhar. Geralmente aprendemos com os próprios pais e muitas pessoas que hoje participam do artesanato, estão introduzidas dentro da arte às vezes por motivo de necessidade. Tiveram necessidade de optar por uma profissão e optaram pelo artesanato. (Rosemiro, 15 de fevereiro de 1990)

Por "pessoas que se introduziram na arte" o artesão entende aqueles que, sem descender de famílias de artesãos, procuram aprender o ofício. Empregam-se como ajudantes-aprendizes e o dono da oficina ou outro artesão experiente ensina-lhes as técnicas da arte. O parentesco com alguém que trabalha na oficina pode facilitar a aceitação do aprendiz, comportamento semelhante ao que foi constatado na arte do ouro de Juazeiro do Norte (Alvim, 1983:67).

Como nos foi relatado, o treinamento dos aprendizes inicia-se com tarefas aparentemente fáceis, como brunir a

peça antes da queima. Nesta fase o objeto está ainda frágil e há risco de quebrar-se, o que ajuda o novato a "sentir o barro" e se familiarizar com ele. Dominada a tarefa inicial, o aprendiz passa a atuar em outras fases do processo. Pode por opção especializar-se na fatura de apenas uma das etapas. Há em Icoaraci, por exemplo, "gravadores" (segundo definição dos ceramistas, aqueles que "abrem" o desenho na superfície da cerâmica), os quais são conhecidos e até bastante requisitados pelo virtuosismo com que executam essa tarefa.

Artesãos mais antigos na profissão referem-se a seus aprendizes que se tornaram auto-suficientes:

Eu gosto de trabalhar e minha família também. Ela se dá bem trabalhando comigo. As pessoas que tem trabalhado comigo também tem se dado bem. Inclusive, daqui do meu trabalho, da minha arte, já herdaram mais ou menos 25 pessoas. Eu gosto de ensinar. (Rosemiro, 15 de fevereiro de 1990)

O artesão Doca, atual presidente da Associação dos Micro Produtores e Artesãos de Icoaraci, contou-nos ter sido um dos que aprendeu o ofício com Rosemiro. Orgulha-se de saber fazer "tudo dentro de uma oficina, desde ir buscar o barro até o acabamento de peça". Trabalhou prestando serviços, e hoje é um bem sucedido dono de oficina que se considera um artesão completo:

Em matéria de conhecer eu faço tudo. Difícil ter uma pessoa pra fazer tudo quanto eu. Desde a extração do barro até vender lá fora. Todos são artesãos mas todos têm uma atividade que sabem mais. Eu não. Eu me considero artesão até nesse ponto. Eu sei fazer de tudo.

Doca seguiu seu "mestre" Rosemiro, o qual considera um "grande oleiro", este, por sua vez, repete as técnicas tradicionais que lhe foram ensinadas pelo pai e o avô, antigos na arte da olaria. Bosco aprecia e continua "o trabalho da cerâmica" aprendido por seu pai com Sadi Rocha, ceramista hoje falecido, cuja obra é reconhecida fora de Icoaraci fazendo parte, alguns exemplares, do acervo do Museu do Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro. A respeito da relação entre transmissões de técnicas e tradição, recorde-se Marcel Mauss:

Chamo técnica a um ato tradicional e eficaz (e vejam que nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso, que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não houver tradição. (1974b:217)

É ainda de grande importância na aprendizagem das técnicas, como nos aponta Mauss, a "noção de prestígio da pessoa" que leva à "imitação prestigiosa":

A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia que têm autoridade sobre ela. (op.cit.:215)

Em Icoaraci, todos os que trabalham na produção de cerâmica são chamados artesãos. Para as especialidades há nomes especiais, mas artesão é a designação genérica. Doca definiu assim artesão: "é aquele que cria a arte".

1 - TECNOLOGIA DOS CERAMISTAS DE ICOARACI

Gontijo Soares aponta como característica do artesanato: "o emprego predominante de matéria-prima de fácil alcance, conseguida por extração gratuita ou mediante pagamento" (1983:10). Em Icoaraci, a própria fixação do núcleo de produção junto aos igarapés do Paracuri e Livramento (fig. 31), comprova a importância de estar próxima a fonte de matéria-prima. No passado, os próprios artesãos colhiam o barro das margens do igarapé junto a suas casas, ou iam, em canoas, buscá-lo mais longe. Hoje há pessoas que se ocupam apenas da extração e transporte do barro que é usado pelos artesãos - são os chamados "barreirenses". Essa ocupação, segundo informantes, nasceu de uma "divisão natural do trabalho" - eram pessoas que trabalhavam nas oficinas como ajudantes para "tirar o barro". Passaram a atender a pedidos de outros artesãos e depois a cobrar para executar a extração para quem necessitasse. Hoje esta prestação de serviço, tornou-se independente e generalizada. Raramente é o artesão que vai buscar o próprio barro - eles o compram diretamente dos "barreirenses" ou de donos de olaria, que o vendem já beneficiado.

Diariamente, os "barreirenses" descem de canoa os igarapés até as jazidas de argila ou barreiros que são arrendados por alguns donos de olaria, para quem os barreirenses retiram e entregam o barro em estado bruto. Nas olarias, é feito o beneficiamento em máquinas - "marombas", que retiram as impurezas e amassam (podem ser ou não "motorizadas"). Os donos dessas olarias vendem os "tabletes"

ou "barras" de barro beneficiado para os proprietários de oficinas que não têm barreiro próprio.

Nas oficinas o barro passa por uma limpeza mais cuidadosa que é feita manualmente, passando-se várias vezes, um arame através do barro.

O barro não vem totalmente limpo. Chega aqui, a gente coloca em cima dessa banca aí, passa esse arame prá tirar todas as impurezas. Passa o arame tudinho. Daí a gente prepara o tamanho do "bolo", do tamanho da peça que a gente quer fazer. Depois de preparado o bolo é que a gente faz a modelagem no torno. (Bacu - 14 de fevereiro de 1990)

Quem se encarrega da limpeza e do preparo dos "bolos" é chamado "boleiro".

A olaria é "feita no torno ou torneada" (Gontijo Soares, 1984:19), mas os artesãos denominam: o processo - "modelagem ou montagem", e "oleiro", quem "fabrica" a peça no torno (*). O bolo de argila é colocado sobre a roda giratória que é acionada rapidamente pelo artesão, com os pés, enquanto ele dá forma ao barro exercendo pressão com os dedos (figs. 36 e 37). Pudemos presenciar a destreza e coordenação perfeita dos movimentos dos oleiros, denotando a longa prática e mestria de ofício, materializada na regularidade das formas que produzem. Algumas peças exigem emendas, para unir o bojo ao pescoço, devido à complexidade de seu formato (fig. 38).

(*) Encontramos, em todas as oficinas, tornos construídos de modo semelhante, em madeira e peças reaproveitadas de automóveis.

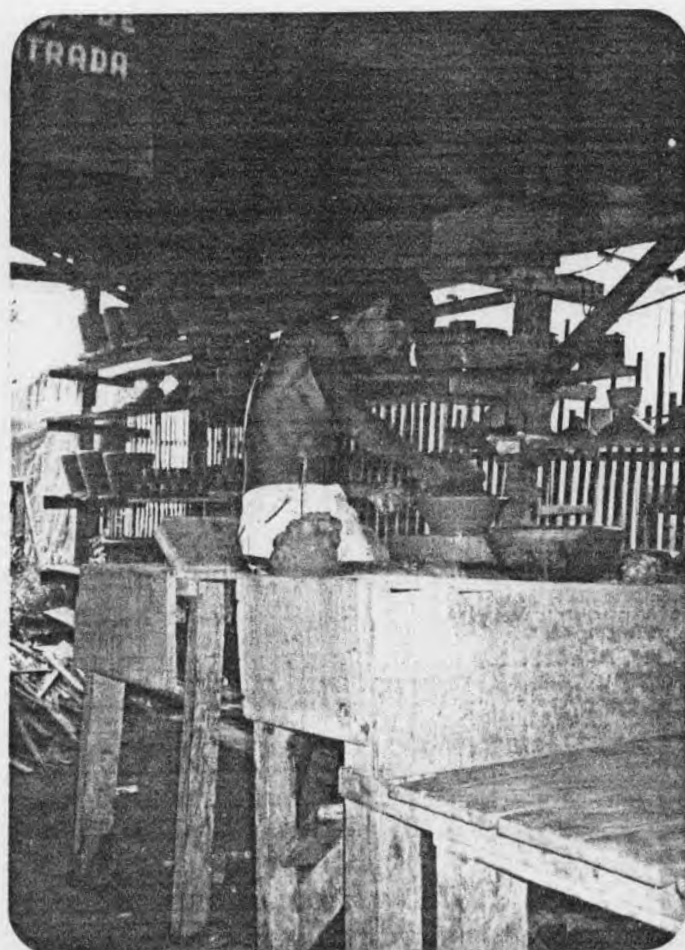
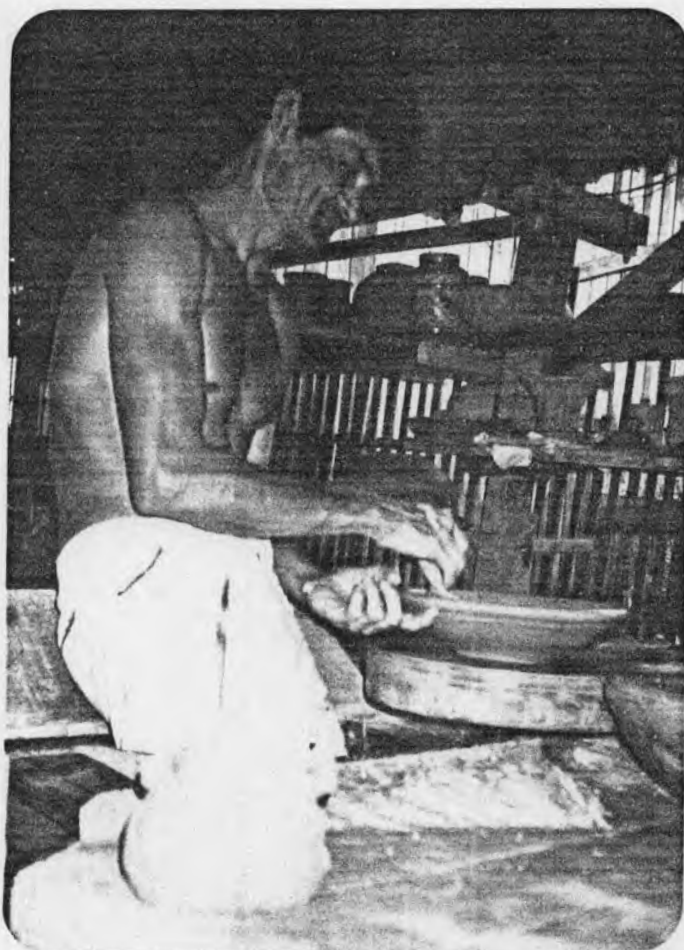
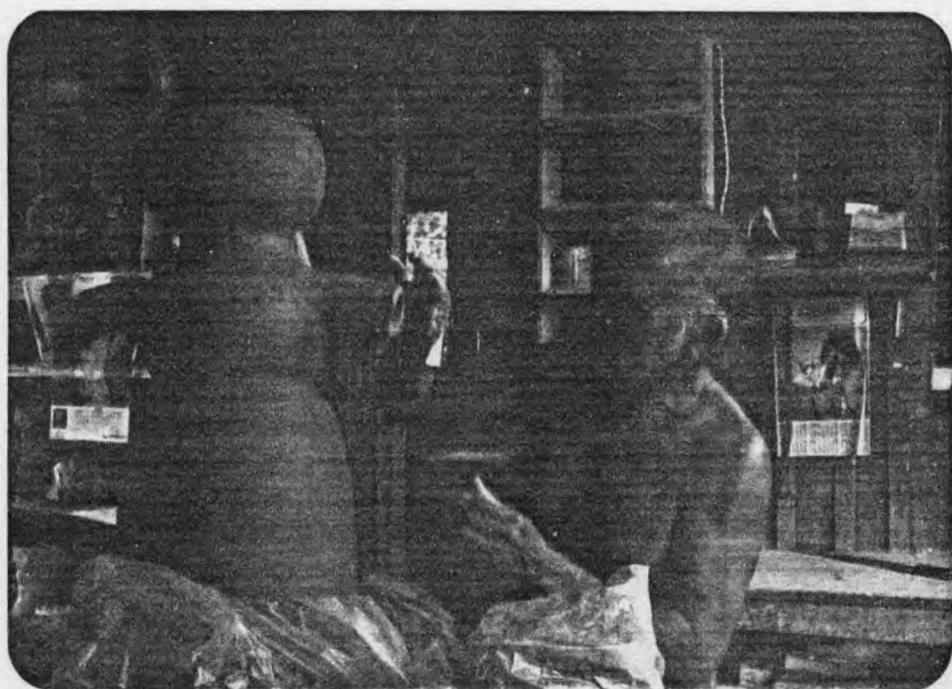


Fig. 36 - No interior claro e arejado da oficina, o oleiro dá forma ao barro. As peças semi-prontas arrumadas em prateleiras ou bancadas podem ser vistas por todo o ambiente. Paracuri, oficina de Bacu (foto André R. M. - fev 1990).

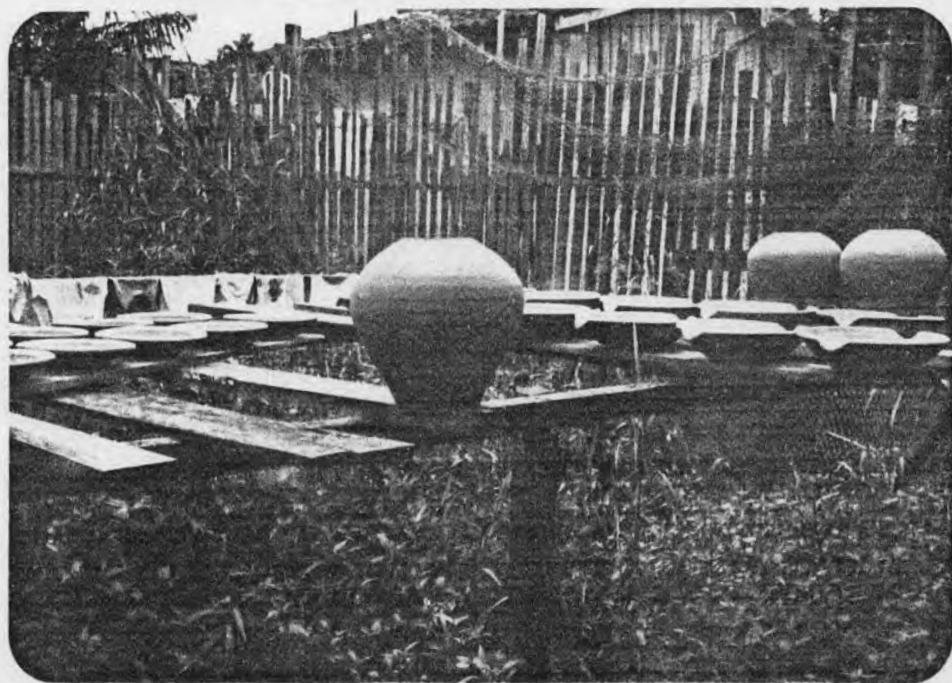


37.

Fig. 37 - Com segurança e habilidade o oleiro movimenta a roda com os pés, enquanto modela o objeto de cerâmica. São movimentos rápidos e precisos. Sobre a bancada, a bota de barro e o pote com água para umedecer o barro (foto André R. M. - fev 1990).



38.



39.

Fig. 38 - Algumas peças precisam de cuidados especiais. Cabeludo executa diligentemente retoques num grande vaso antropomorfo (foto André R. N. - fev 1990).

Fig. 39 - As peças podem ser postas para secar ao ar livre, embora não seja aconselhável que recebam sol forte. Dizem os artesãos que as peças bem feitas não brincam ao sol (foto André R. N.).

O número de tornos e de oleiros que "fabricam" as peças define, conforme referência anterior, as oficinas "pequena" e "grande", entre os artesãos de Icoaraci.

A minha produção aqui é boa, porque nós temos aqui 3 tornos todos em atividade, e esses tornos eles tem movimento durante o dia todo e nós não obedecemos a uma escala de horário de trabalho (...) Eu tenho 3 e somos quatro oleiros que ocupamos o torno. Tanto que eu faço um revezamento de trabalho dentro de todos os setores de trabalho, eu me movimento (...) Só que nós temos aqui um ponto, eu acredito que um ponto mais importante, é porque nas demais oficinas eles geralmente não têm oleiro fixo ... (Rosemiro)

É a produtividade no torno ou tornos que condiciona a organização das outras etapas do processo produtivo. O ritmo e volume da produção depende da possibilidade de manter vários tornos e pessoas que os ocupem com regularidade, e a habilidade do oleiro determina a qualidade do produto. Rosemiro apontou-nos também a vinculação do torno com eficiência do treinamento de aprendizes. A necessidade de manter todos os tornos ativos, pode reduzir as oportunidades para aprendizagem.

Eu já tomava conta do serviço com 12 anos. Hoje em dia, é difícil o menino que tenha essa idade, ocupar, tomar conta de um torno, prá ele próprio trabalhar e desenvolver o trabalho dele. Normalmente não é fácil aprender, porque todas as oficinas, elas normalmente têm os tornos de utilidade, elas não têm torno reserva. Meu pai ele sempre tinha um torno de reserva porque ele tinha 2 e só ocupava um.

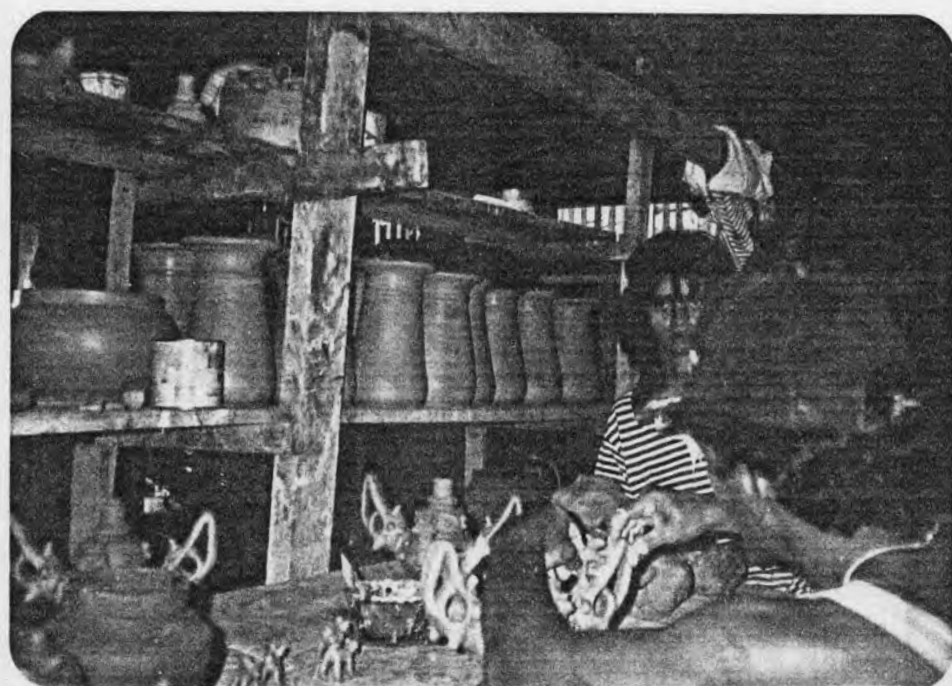
Presume-se: quando Rosemiro era criança, o ritmo de trabalho da oficina de seu pai permitia que houvesse um torno ocioso. Seu depoimento nos leva a refletir sobre a interferência do crescimento da demanda que, obrigando à aceleração da produção, dificulta a transmissão do saber da arte de oleiro.

A etapa que se segue à modelagem, é a da secagem. As peças são dispostas sobre tábuas e levadas a secar ao ar livre, ou em local coberto e arejado. O tempo necessário, depende da temperatura e umidade do ar: pode levar um dia no verão, ou vários no inverno (o verão em Icoaraci, corresponde aos meses de junho a setembro, quando não chove) (fig. 39).

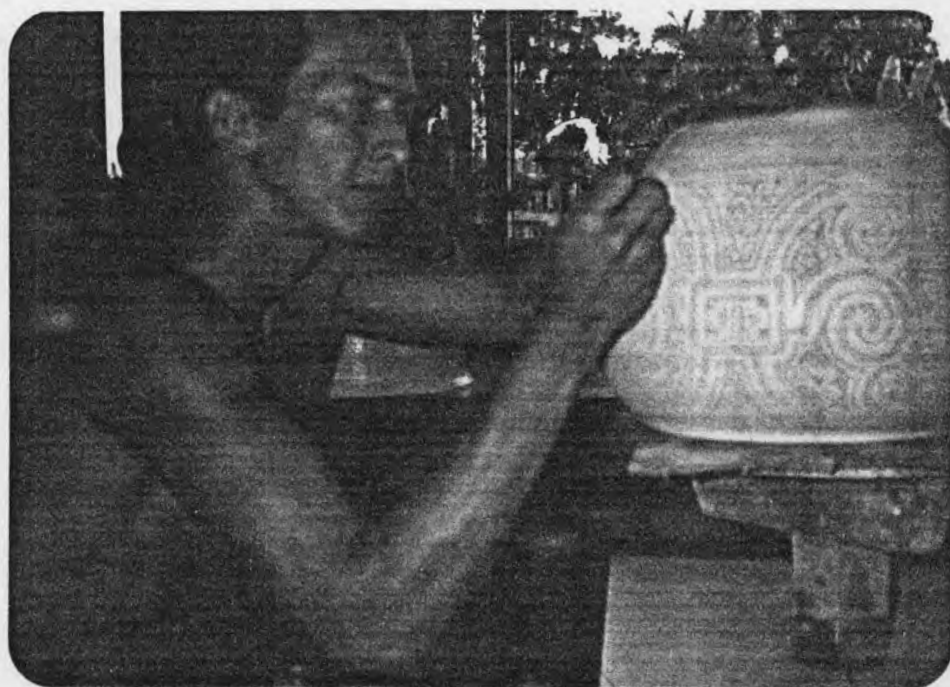
Nas produções da cerâmica marajoara, há procedimentos que devem ser executados antes que a secagem das peças esteja completa. Os apliques - figuras em relevo que aderem à superfície externa, devem ser moldadas separadamente na pasta e depois unidas ao corpo do objeto cerâmico ainda úmido, "verde", no dizer dos artesãos (diz-se "agregação" tal procedimento, e "agregador" quem o executa) (fig. 40).

O engobo, revestimento de argila branca ou vermelha que deve ser aplicado às paredes da peça úmida ou seca (Ribeiro, 1988:34), foi incorporado à arte de Icoaraci por Cardoso, por ser tratamento de superfície usado na cerâmica marajoara. Segundo ele, deve ser feito um "mingau" com argila e água, e aplicá-lo em toda a peça (fig. 41).

Bosco esclareceu-nos quanto ao ponto certo para aplicar o engobo: o branco deve ser aplicado na peça úmida, e



40.



41.

Fig. 40 - O artesão modela pequenos macaquinhos os quais aplica à uma peça de cerâmica, réplica de um "vaso de gargalo" de Santarém (foto André R. M. - fev 1990).

Fig. 41 - O artesão Bosco executa incisões diretamente sobre a superfície de uma peça com engobo branco (foto André R. M. - fev 1990).

o vermelho deve ser feito sobre a argila seca para "pegar brilho". Depois de engobada a peça é "caliçada": friccionada para adquirir lustro, com o coco de inajá (Maximiliana Regia), ou pequenos objetos de vidro roliço (frascos de penicilina). Após o caliçamento a superfície da peça é decorada.

Quando as peças não são revestidas de engobo, só recebem o polimento de superfície após a decoração e uma segunda secagem. Para brunir usam pequenas escovas, ou reutilizam redes de plástico ou nylon de embalagem de legumes e frutas.

A próxima etapa, constitui a decoração da superfície, chamada "gravação" (fig. 42). Similar ao procedimento encontrado na cerâmica marajoara, a execução dos desenhos é feita em relevo através das técnicas de excisão e incisão. Assim a primeira técnica é definida por Ulpiano Bezerra de Menezes:

A decoração excisa é aquela em que se retiram da superfície da cerâmica, antes da queima, porções de vários tamanhos, formas e profundidades; o desenho assim se constrói por linhas em ressaltos. (1983:37)

A decoração incisa é constituída por linhas em baixo relevo, produzidas por pressão e deslizamento de objeto pontiagudo sobre a superfície da cerâmica (Ribeiro, 1988:35).

Note-se que a criação de implementos a partir de material reciclado é comum em Icoaraci, e seu uso é difundido em todas as oficinas. O implemento improvisado para a "gravação" é composto com corpos de canetas esferográficas



42.

Fig. 42 - A etapa da gravação é considerada muito importante pelos artesãos. gravadores considerados virtuosos na comunidade, São muito requisitados (foto André R. M. - fev 1990).

tipo "BIC", aos quais se adaptam agulhas ou pontas de raios de bicicleta. Cardoso menciona o emprego de calhas de guarda-chuva no traçado de incisões finas e paralelas, hoje substituídas pelo implemento acima descrito, com pontas duplas (fig. 42).

Segundo os artesãos, a gravação é "a alma do negócio", uma vez que caracteriza a cerâmica de Icoaraci: ainda que a peça não tenha a forma de urna funerária, será identificada como "marajoara" pela ornamentação. São poucos os gravadores, e muito requisitados, aqueles reconhecidos como virtuosos.

Os motivos usados na decoração são feitos diretamente na superfície da peça, sem ser previamente esboçados:

Aí a peça, ela é apanhada no seu plano relevo total, e a partir daí, ele começa a fazer os desenhos em cima da peça, que normalmente ele não tem uma matriz. Não faz um traçado no lápis, não faz nada. Ele faz tudo dentro da criatividade da cabeça. Daquilo que ele já tem decorado dentro da cabeça. (Rosemiro - 15 de fevereiro de 1990)

Os gravadores trabalham com grande rapidez, reproduzindo desenhos apenas visualizado e memorizado. Seus movimentos são firmes mas nada mecânicos. Podem repetir o mesmo vocabulário gráfico para as várias peças de um conjunto de feijoada ou, traçar combinações de motivos diferentes em cada vaso ou urna que decoram. Mesmo quando buscam aproximar-se da ornamentação da cerâmica arqueológica eles o fazem sem copiar: "... nunca rascunhei nada. Trazia na minha cabeça.

Tudo na cabeça. Até hoje é assim" (Cabeludo - 14 de fevereiro de 1990).

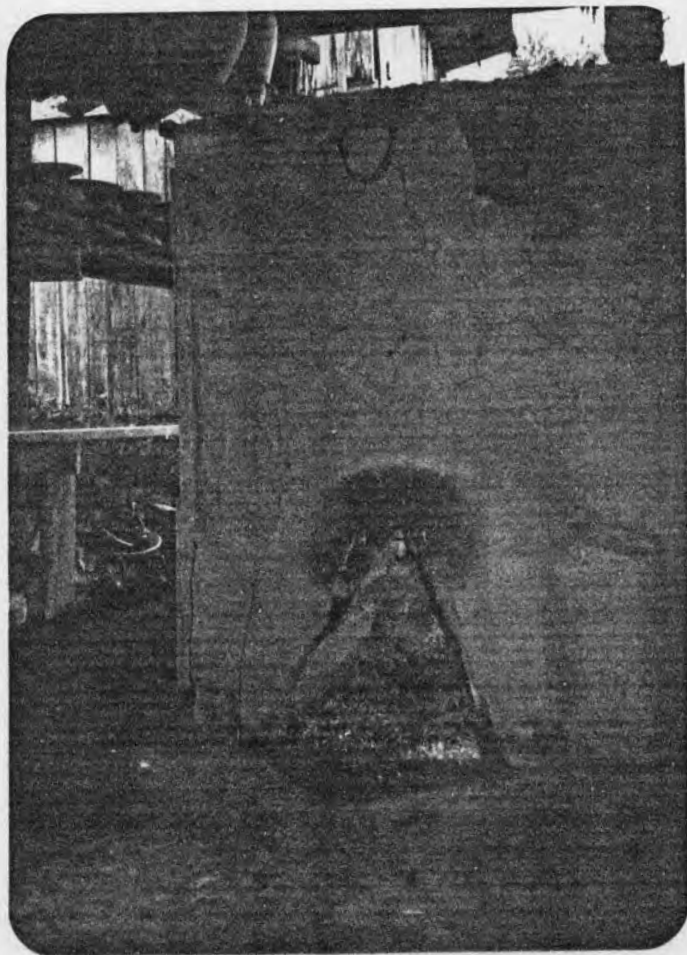
A cerâmica que recebe o engobo é considerada pronta para queimar depois da gravação. As peças não engobadas, passam ainda por uma segunda secagem antes de se processar a queima.

O forno usado em Icoaraci, é do tipo "caieira" - construído em tijolo, na forma cúbica e em vários tamanhos. Tem uma abertura na parte inferior para que seja colocada a lenha. Há uma divisão interna de tijolos que funciona como grelha, sobre a qual são arrumados os objetos. Os tijolos da grelha são dispostos juntos o bastante para permitir a disposição da cerâmica sobre eles mas deixando pequenas fendas por onde penetram as chamas (fig. 43).

No interior do forno, as peças são cobertas com cacos de cerâmica que as protegem para que não escureçam na parte superior. A queima dura de 8 a 12 horas, das quais cinco em "fogo fraco" e três em "fogo forte", tendo os ceramistas que controlar a quantidade de lenha para regular a intensidade do fogo e manter a temperatura uniforme até atingir o "ponto":

O "ponto" é o último grau de temperatura. A gente diz que deu o ponto no forno. É quando olha entre os cacos e a peça, e vê que está vermelha. Aí, pára de por a lenha, e o fogo baixa naturalmente. (Doca Leite - 1 de junho de 1990)

O forno é deixado esfriar por mais 12 horas até que as peças possam ser retiradas para receber o acabamento de superfície.



43.

Fig. 43 - Há no distrito, pessoas especializadas na construção de fornos do tipo "caieira" usado em Icoaraci (foto André R. M. - fev 1990).

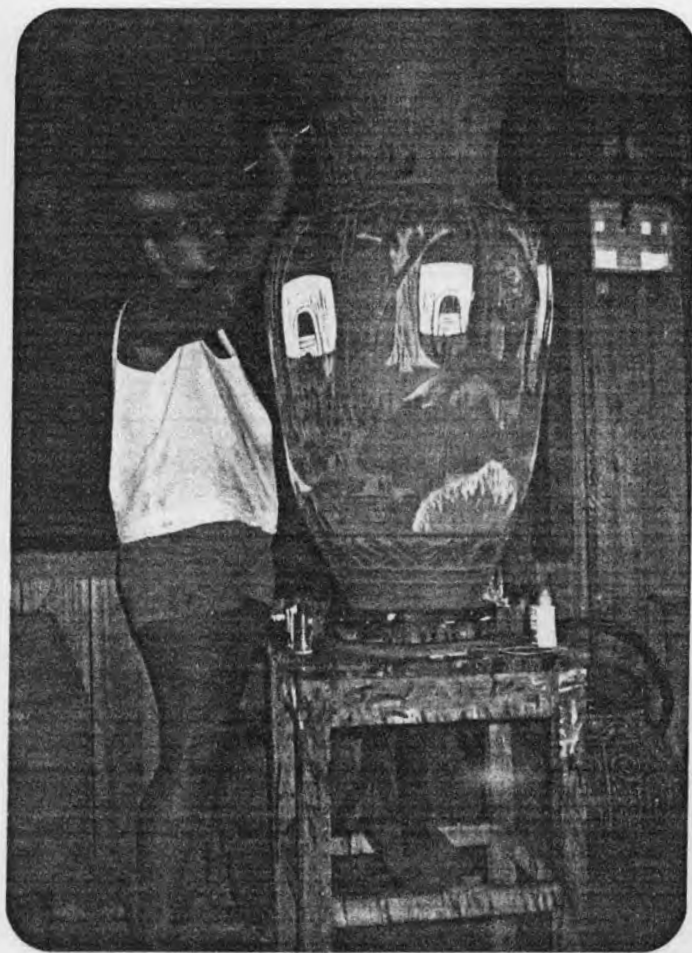
Verificam-se então três procedimentos que podem ser eventualmente combinados na mesma peça: pintura, envernizamento e envelhecimento. Predomina atualmente o emprego de matérias-primas de origem industrial para pintura e envernizamento: pincéis, tintas "Coralmur", corantes "Globo" vendidos em bisnagas, cera Johnson líquida e verniz Copal. Segundo os artesãos, tais produtos substituem com vantagem os naturais anteriormente empregados pois são adquiridos prontos reduzindo o tempo gasto na produção das peças (fig. 44).

A idéia de dar à cerâmica aparência de antiga partiu de Cardoso. Inicialmente procurou obter um envelhecimento natural enterrando as peças de cerâmica, como as urnas arqueológicas. O processo era lento e foi substituído por banhos com infusão de cascas de árvores como o Cumatê. Hoje os artesãos empregam em maioria o extrato de noqueira ou betume (fig. 45).

Cardoso justifica assim a substituição das técnicas e matérias-primas:

O processo indígena que comecei, tive que abandonar devido ao trabalho que dá e ao valor da peça. O artesão pode produzir, gastar muitas horas fazendo uma peça, mas quando ele coloca isso no mercado, ele não encontra a valorização da peça. (1 de dezembro de 1983)

Alguns ceramistas da geração mais jovem, no entanto, ainda procuram experimentar novos processos:



44.

Fig. 44 - A maioria dos artesãos emprega tintas industrializadas no acabamento das peças. Note-se que o vaso da fotografia apresenta uma cena de vida indígena, emoldurada com barras decorativas "estilizadas" (foto André R. M. - fev 1990).



45.

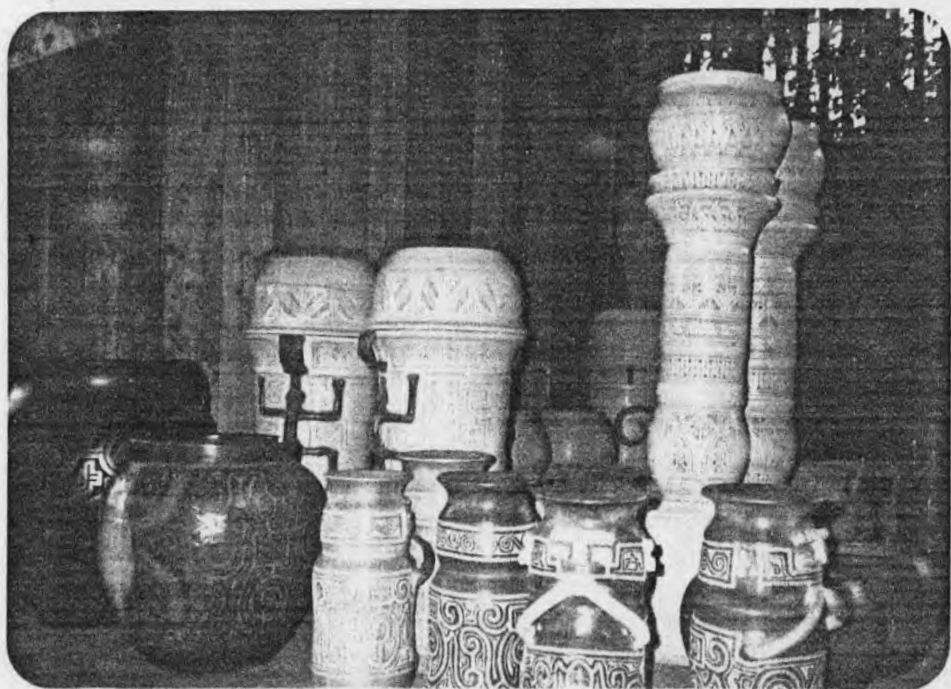
Fig. 45 - A artesã D. Olga executa o envelhecimento de algumas peças, utilizando extrato de noqueira (foto André R. M. - fev 1990).

Os índios parece que pintavam com genipapo. Eu pretendo usar, inclusive um rapaz já viu, já conviveu um pouco com os índios e ele disse que sabe fazer. Eu vou fazer uma experiência. Mas só quando achar que vai valer a pena. (Bosco - 14 de fevereiro de 1990)

A comunidade de artesãos de Icoaraci, embora bastante numerosa (hoje com mais de 100 oficinas ativas) demonstra possuir objetivos comuns que estreitam os laços de amizade e solidariedade do grupo. As descobertas técnicas são partilhadas e tornam-se do domínio de todos, o que não impede que o introdutor da idéia seja sempre lembrado. O mesmo acontece com relação às formas, que batizadas passam a ser reconhecidas por nomes específicos e são incorporadas ao repertório dos ceramistas sendo reproduzidas por todos que, no entanto, lhes acrescentam características próprias (figs. 46 e 47).



46.



47.

Fig. 46 - Vasos denominados "calango com tampa", fotografados na oficina de Bosco (foto André R. N. - fev 1990).

Fig. 47 - Vários tipos de peça como: a "coluna" (à direita), e os pequenos vasos antropomorfos "mão na boca" e as urnas "calango com tampa". Oficina de Bosco (foto André R. N. - fev 1990).

CAPITULO V

COMERCIALIZAÇÃO E IDENTIDADE

A arte de Icoaraci apresenta características peculiares que permitem seu pronto reconhecimento no conjunto da produção de cerâmica do Brasil. A referência à ornamentação da cerâmica arqueológica marajoara, a regularidade das formas virtuosamente executadas pelos oleiros e o cuidado com o acabamento são algumas das marcas distintivas impressas pelos produtores nesses objetos cerâmicos.

Divulgada, a partir da década de 70, através de publicações voltadas à propaganda turística, artigos de revistas, jornais e exposições realizadas em vários estados do Brasil e no exterior, expandiu-se o mercado antes restrito a consumidores de Belém e centros próximos. Hoje os artesãos recebem encomendas de várias cidades do país e até mesmo exportam seu produto para grandes centros estrangeiros como Buenos Aires, Nova York e Bruxelas.

Em Belém, a cerâmica de Icoaraci pode ser comprada diretamente nas oficinas do Paracuri, nas pequenas lojas do distrito, na Feira de Artesanato da Paratur no centro da cidade, nas lojas urbanas de *souvenirs*, no aeroporto e rodoviária.

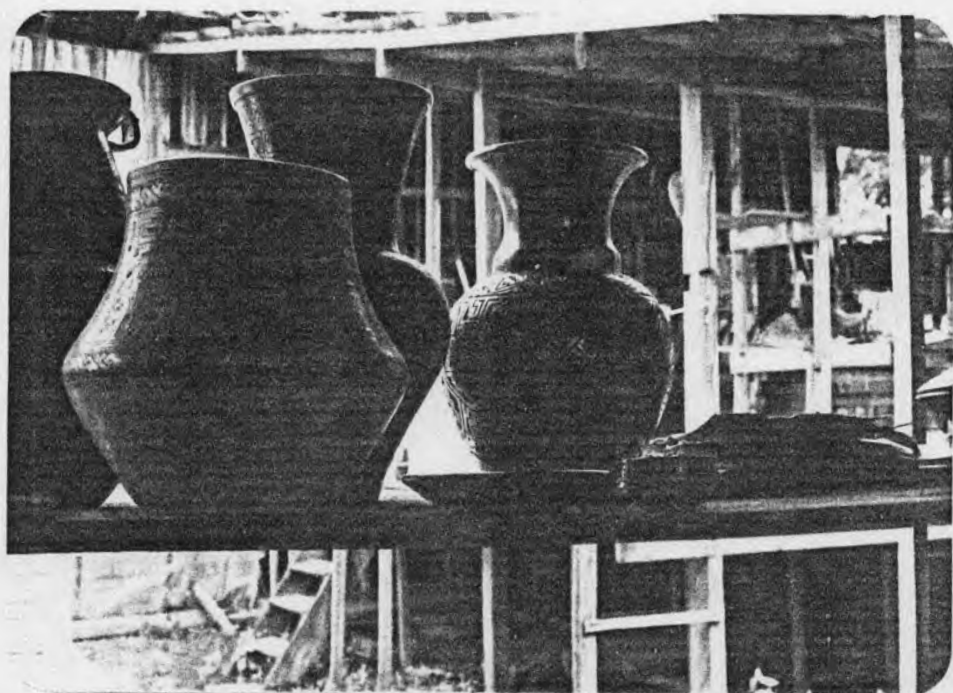
Nas unidades de produção do Paracuri, o comprador tem a oportunidade de adquirir o artesanato por um preço menor, enquanto entra em contato com o produtor e seu modo de vida. É normalmente atendido pelo próprio artesão ou outro

membro de sua família, que auxilia na escolha do produto, dentre os muitos colocados nas prateleiras já prontos, ou semi-acabados (fig. 48).

Como dissemos no capítulo anterior, algumas lojas já foram separadas das oficinas para permitir melhores condições de acesso aos compradores e facilitar o atendimento ao "freguês". Nesse caso, peças escolhidas pelos artesãos são expostas à porta da loja e as demais, colocadas no interior, são organizadas por tipos e tamanhos em prateleiras, para que a escolha se efetue mais facilmente (figs. 49 e 50).

Em muitos casos, no entanto, persiste a tradicional disposição espacial, verificando-se a confluência, num mesmo espaço físico, do ponto de venda e da oficina de trabalho. Aí, o visitante tem oportunidade de presenciar todo o processo de transformação do barro disforme em objetos de cerâmica. Concomitantemente ouvirá a história da arte de Icoaraci e do "pioneiro da arte marajoara": Cabeludo. Integra o elenco de assuntos verbalizados nesses momentos, explicações sobre o processo de modelagem, queima e pintura das peças, assim como as diferenciações tipológicas que estabelecem entre cerâmica "marajoara" e "tradicional".

A produção das peças "tradicionais", "antigas" ou "cópia do museu" requer mais tempo e cuidados, inclusive pesquisa de formas e padrões decorativos, sendo vendida a preços mais altos que a "marajoara", de confecção mais rápida e simples. Consumidores que desconhecem a tecnologia empregada pelo produtor não compreendem essa diferença: "tudo é marajoara" para eles e, segundo informam os artesãos, é difícil mudar esse conceito, absorvido da propaganda

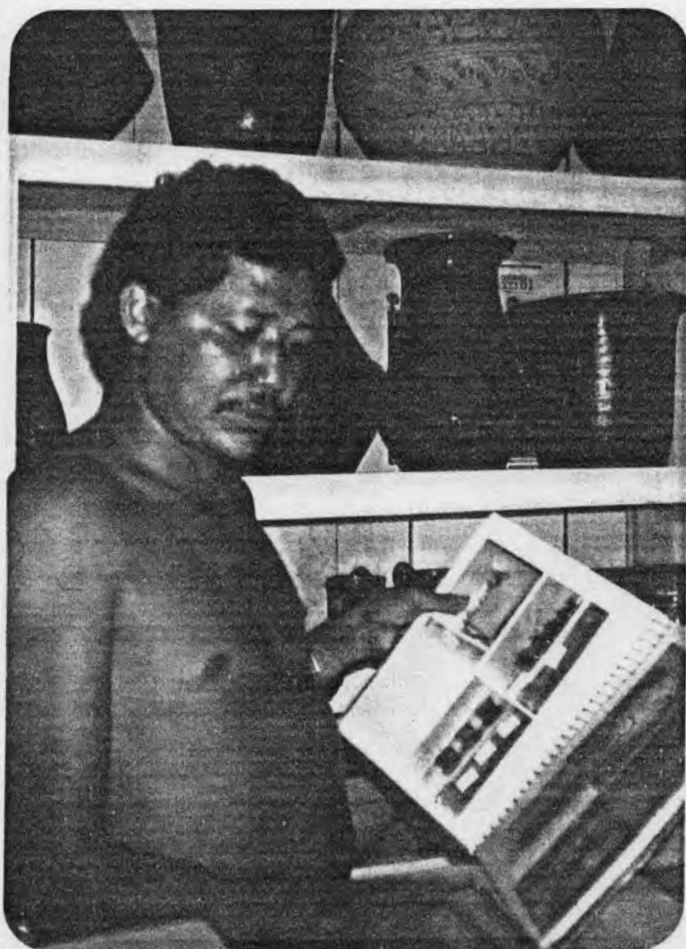


48.



49.

Figs. 48 e 49 - Peças de cerâmica à espera de compradores em oficinas do Paracuri (foto André R.M. - fev 1990).



50.

Fig. 50 - O artesão Doca Leite, em sua loja no Paracuri, procura fornecer aos consumidores informações sobre sua produção e está organizando um catálogo (foto André R.M. - fev 1990).

turística.

A procura maior é pela peça "marajoara", porque é mais barata e geralmente as pessoas vêm prá passear aqui e levam uma pecinha. Agora, essa "antiga", é mais valorizada. Quando chegam pessoas que às vezes vêm do exterior mesmo, elas passam primeiro no Museu. Aí vêm aqui. É fácil de vender, é bom vender prá eles porque eles já conhecem. Compram muita quantidade, ficam apaixonados. Compram, e o que o cara pede eles pagam, não reclamam. (Bosco - 14 de fevereiro de 1990)

Os consumidores que se dirigem ao Paracuri são, em geral, turistas que "pechinham" e afinal "levam uma pecinha" como *souvenir*. Há também colecionadores de artesanato que mais esclarecidos sobre o trabalho do artesão, sabem que o preço pedido pelas peças é muito baixo (comparado ao das lojas urbanas) e levam grandes quantidades para presentear, ou incorporar às próprias coleções. O ceramista alude à visita do Museu Emílio Goeldi como preparação prévia para a compreensão do verdadeiro valor da cerâmica. Segundo Pierre Bourdieu, o museu funciona como instância legitimadora de bens culturais (1987:119,269). O visitante que encontra em Icoaraci réplicas de cerâmica arqueológica museificada, confere a tais objetos especial importância:

Porque quando os turistas sabem o que significa a arte marajoara eles não perguntam o preço. Mas quando eles vêm aqui dizendo que tudo é marajoara, eles acham que está cara. Então ele não distinguiu, ele não conheceu a arte primeiro prá depois poder comprar. Se a pessoa conhecesse primeiro a arte, qual é o trabalho marajoara, prá depois vir comprar, nós não estava trabalhando num preço muito baixo. (Doca Leite - 14 de fevereiro de 1990)

Ao incorporar a seu discurso e cotidiano códigos originários de um saber erudito que é estranho ao grupo social a que pertencem, os artistas de Icoaraci retrabalham esses códigos, reinterpretando-os e adequando-os a sua realidade. As classificações da cerâmica arqueológica amazônica, a que têm acesso através de publicações especializadas do Museu Goeldi, servem de base para a elaboração de categorias classificatórias da produção cerâmica atual, sem que haja uma correspondência total entre os dois sistemas de classificação. Assim, para muitos artesãos a categoria "tapajônica" adquire significado de cópia do antigo, mesmo que se trate da réplica de uma urna marajoara:

Tapajônica é a cópia do museu. A Tapajônica é a mais procurada aqui pelo pessoal do sul e de fora do Brasil. É muito procurada a tapajônica. (Bacu - 13 de fevereiro de 1990)

A generalização encontrada no discurso deste ceramista demonstra a sua tradução da classificação erudita, segundo a qual a cerâmica tapajônica foi produzida pelos representantes da cultura Santarém ou Tapajônica (Bezerra de Menezes, *op.cit.*:35) e tem caráter predominantemente escultórico, o que a distingue da cerâmica marajoara.

Entre os artesãos, há aqueles que se dedicam à produção de réplicas da cerâmica Tapajônica, por eles denominadas "cerâmica cópia de Santarém". Entre outros evidencia-se uma maior aproximação do sistema erudito de classificação da cerâmica arqueológica e o sistema popular em

uso. Neste caso, geralmente seus usuários participaram de cursos oferecidos pelo Museu Emilio Goeldi, o que tem lhes oferecido um maior instrumental de referência para proceder à diferenciação dos diversos tipos de cerâmica, tanto do passado quanto atual.

Porque o museu, ele se irrita porque estão lá as peças marajoaras, e tudo o que a gente fazia aqui a gente dizia que é marajoara. Ele queria que a gente passasse não para cerâmica marajoara, mas para cerâmica de Icoaraci. Eu concordo. Mas como tirar isso da cabeça do turista? Então tudo é marajoara. Só que hoje, os meus clientes, eles saem daqui explicados: o que é uma arte marajoara e o que não é. (Doca Leite - 14 de fevereiro de 1990)

As publicações de propaganda turística, dificultam a tarefa dos artesãos transmitindo informações equivocadas ou pouco precisas sobre sua produção:

Belém é uma cidade rica em arte e artesanato. E as cerâmicas marajoara e tapajônica bem comprovam isto. A marajoara caracteriza-se pelos desenhos em baixo relevo, às vezes pintada em cores vivas (vermelho, preto e branco). Já a tapajônica, é feita em barro envelhecido e na forma de urnas de antigas civilizações da região. (Guia Belém, janeiro, 1990:29)

O texto acima, além de não incluir referências aos produtores, fornece apenas uma vaga descrição dos objetos, erroneamente classificados.

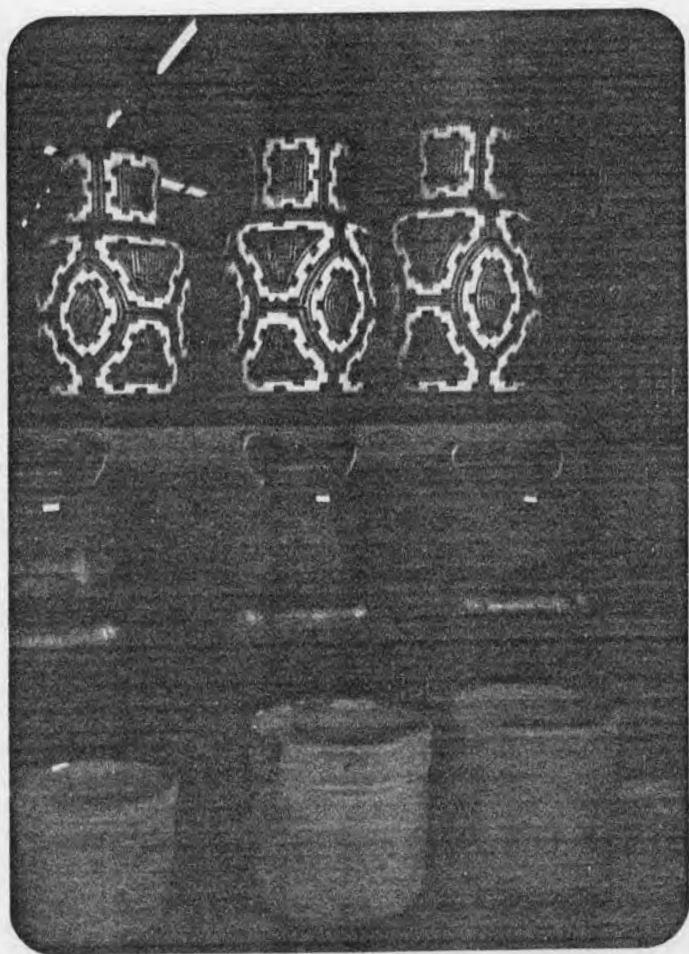
A venda direta efetuada pelos ceramistas no Paracuri é insuficiente para garantir a continuidade do trabalho nas oficinas, embora a produção de cerâmica

"marajoara" represente um forte atrativo para o consumidor,

Tem muitos aí que não consegue se dominar, porque nós aqui dependemos de muitas pessoas prá trabalhar: prá extração do barro, prá fornecer a lenha ... Aí vem o setor de embalagem, tinta, tudo, tudo já envolve a gente ter de vender nosso material prá comprar essas coisas ... O turista ele não aguenta a minha produção: vem comprar aqui na minha porta, mas eu não teria dinheiro se fosse vender só para o turista. (Doca Leite - 14 de fevereiro de 1990)

Por esse motivo o artesão que em geral não possui capital de giro para manter-se, recorre aos intermediários. Recentemente, à entrada do distrito, estabeleceram-se pequenas lojas junto à principal via de acesso (Rodovia Augusto Montenegro): algumas pertencem a artesãos que se tornaram intermediários, outras a pessoas "que não são da arte" no dizer dos ceramistas. Tais comerciantes compram a produção das oficinas pequenas ou de artesãos que estão se iniciando na profissão. Alguns visitantes preferem estes estabelecimentos às oficinas e lojas do Paracuri, por estarem estas localizadas em passagens não calçadas, que "enlameiam quando chove, e são poeirentas no verão", como nos informaram compradores (figs. 51, 52 e 53).

A cerâmica produzida em Icoaraci além da venda que se realiza no próprio local de produção, pode ser encontrada em outros pontos da cidade de Belém. Um deles é a Exposição-Feira de Artesanato que foi criada pelo IDESP (Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Pará) em 1970. Posteriormente, passou a ser administrada pela Paratur que



51.

Fig. 51 - Na loja Tupi, na Rodovia Augusto Montenegro (entrada de Icoaraci), são expostas peças para todos os gostos (foto André R.M. - fev 1990).



52.

Fig. 52 - A loja Tapajoara é uma das lojas de intermediários de Icoaraci, que reúne peças produzidas em várias oficinas (foto André R. M. - fev 1990).



53.

Fig. 53 - Outro aspecto da loja Tapajoara (foto André R.M. - fev 1990).

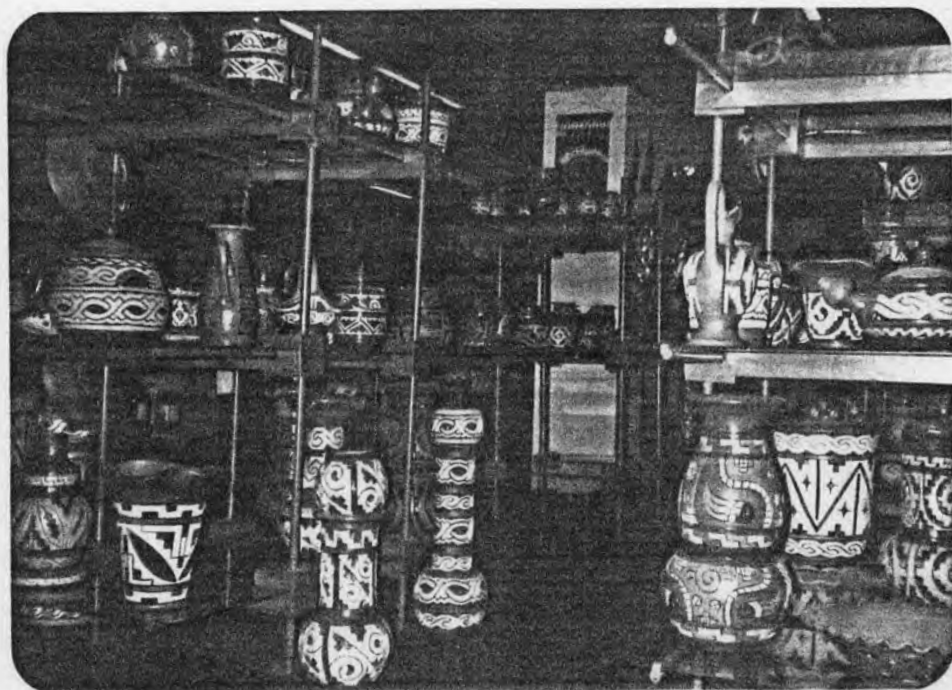
está vinculada à SECEDET (Secretaria do Estado de Cultura, Desportos e Turismo). Inicialmente, a exposição destinava-se a: "estimular o artesão paraense, divulgando o seu trabalho e concorrendo para a venda de seu produto" (Siqueira Rodrigues, M.C.A., 1971:6) (figs. 54 e 55).

Hoje o sistema utilizado pela Paratur é o de consignação. Os artesãos, previamente cadastrados, entregam seu produto que, selecionado pela qualidade, é exposto na loja. Só após a venda das peças, os ceramistas recebem o pagamento correspondente, cabendo à Paratur uma lucratividade de 200% ou mais, sobre o valor inicial do objeto.

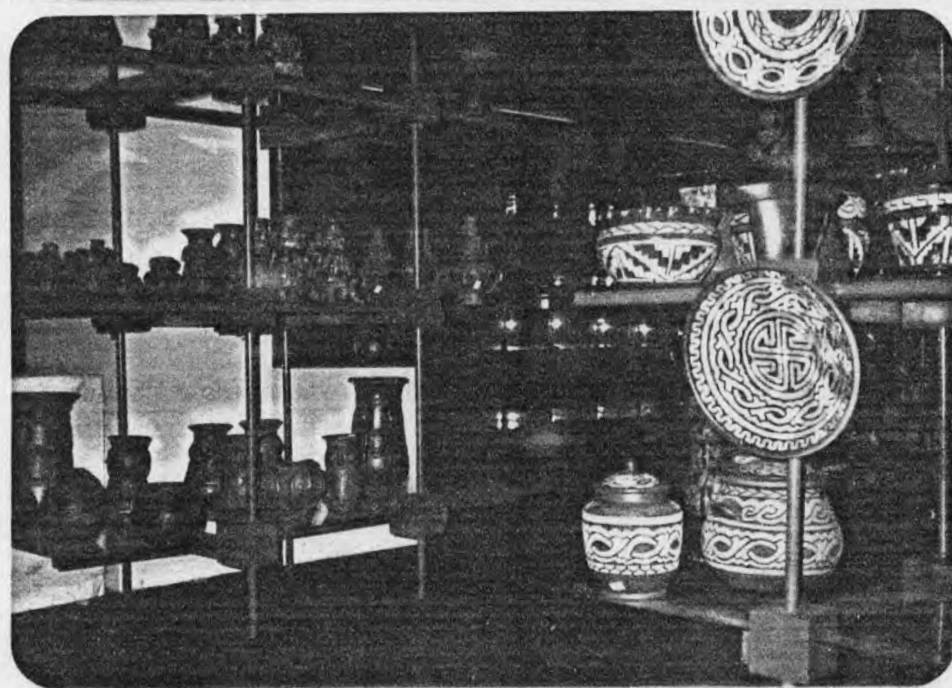
Eles compram uma parcela de cada um de nós aqui. A gente entrega 4 ou 5 milhões lá, um mês, até vender, e a gente recebe aquele dinheiro. Mas se precisar de um financiamento para alguma necessidade, não dão, não. Comprar uma carga de lenha, pagar o barro ... Mas pode ir buscar que eles não dão mesmo! É tipo consignação. Se chegar com uma necessidade lá, não tem: ainda não vendeu ... (Cabeludo - 14 de fevereiro de 1990)

O artesão embora dependente da Paratur que representa possibilidades de realizar vendas no centro de Belém, mostra-se inseguro em relação ao sistema adotado, que está longe de solucionar seus problemas econômicos. É reconhecido, no entanto, o trabalho desenvolvido pela companhia no passado, para divulgar o produto:

A Paratur é uma sociedade de economia mista, onde o governo tem a maior parte. No princípio ela tinha uma filosofia que era boa para os artesãos, porque foi criada com a finalidade de proteger, divulgar e comercializar o artesanato. Mas aí mudou. A Paratur hoje só faz vender o artesanato. (Cardoso - março de 1981)



54.



55.

Figs. 54 e 55 - Fotos realizadas na Exposição-Feira de Artesanato da Paratur: "artesanato do Pará", sem explicações (foto André R.M. - fev. 1990).

A Paratur, ela intermedia a venda. Ela é uma intermediária permanente da venda do produto. Pelo menos, anos atrás ela colaborou muito no sentido da divulgação. Divulgou muito a arte no Brasil e no exterior. E chegou até esse ponto a cerâmica, que o mundo inteiro conhece hoje a nossa cerâmica, também tem uma parcela de colaboração da Paratur. Isso é inegável. A gente tem que reconhecer esse trabalho da Paratur. Foi fundamental. (Rosemiro - 15 de fevereiro de 1990)

A Paratur procura desenvolver as "potencialidades turísticas" do Estado do Pará, servindo-se do artesanato, em particular da cerâmica de Icoaraci, para esta finalidade. Segundo informações que obtivemos da atual assessora de promoções da Diretoria de Marketing da Paratur, Lindalva Godinho: "a cerâmica marajoara é usada pelo *marketing*, por seu grande apelo mercadológico, por ser muito bem aceita", sendo a "cerâmica mais antiga, mais próxima do original", escolhida para figurar nas campanhas promocionais. Note-se que no discurso da representante da Paratur há alusão ao "apelo mercadológico da cerâmica marajoara", não ao da cerâmica de Icoaraci, a qual é entretanto, utilizada para a divulgação "do Estado do Pará". Explicou-nos ainda a assessora que o critério de escolha de objetos para venda na exposição, baseia-se "na qualidade do produto" (fig. 56).

Recorde-se Canclini quanto à atuação, no México, das lojas estatais de artesanato da FONART que pode ser comparada à da Paratur:

(...) existem apenas peças "genuínas", conforme afirmam, selecionadas devido às suas qualidades estéticas: a ênfase neste valor formal das peças melhora sua admiração, mas pouco acrescenta ao seu conhecimento. (1983:102)

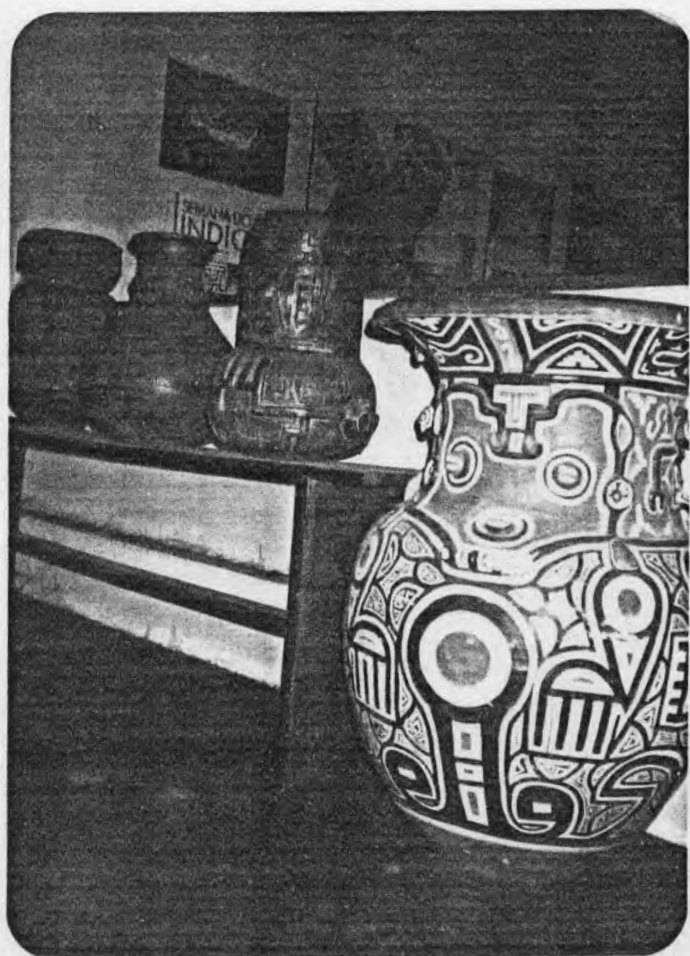


Fig. 56 - Na loja da Paratur, uma réplica de urna da fase Marajoara, do tipo Joanes Pintado, cujo original se encontra no Museu Paraense Emílio Goeldi (foto André R.M. - fev 1990).

Devido à preocupação com as peças "genuínas" é que a cerâmica "antiga", "próxima do original" é destacada pela propaganda da Paratur. A assistente técnica da Diretoria de Marketing, que tem realizado pesquisas junto aos artesãos de Icoaraci, preocupando-se com a "descaracterização" da produção local que põe em risco a "autenticidade" do produto, explica:

O artesão cria, inventa, por não ter acesso à cerâmica do museu, a não ser aquela que está em exposição (...). A apostila fornecida pelo museu aos artesãos tem vocabulário de muito difícil compreensão e poucas fotos que alguns usam para orientar-se (na verdade são xerox de fotos), não muito nítidas, dificultando a apreensão de detalhes pelo artesão. (13 de fevereiro de 1990)

Na loja da Paratur, segundo vendedoras, as "peças antigas" são mais procuradas pela clientela de maior poder aquisitivo de outras cidades do Brasil, e por estrangeiros. Tivemos a oportunidade de constatar quando visitamos o local estarem as mercadorias organizadas em estantes, por espécie: cerâmica, cestaria, essências perfumadas, produtos variados da flora, couro, artigos de fibras vegetais, madeira, etc. Predominam os objetos de cerâmica, sobre os quais a única informação a que se tem acesso é o preço, marcado em etiquetas presas às peças. O despreparo das vendedoras para prestar esclarecimentos ou oferecer sugestões demonstra o desinteresse da Paratur pelo valor cultural e simbólico do artesanato, revelando uma estratégia de vendas concentrada no valor estético dos produtos (figs. 57 e 58).



57.



58.

Figs. 57 e 58 - As peças de artesanato, selecionadas segundo critério de "qualidade", são dispostas elegantemente na loja da Paratur (foto André R.M. - fev 1990).

Para o artesão, porém, seu fazer está repleto de significados que resultam numa identidade: o valor que a arte de Icoaraci possui para quem a produz difere do que lhe é atribuído por quem a vende na Paratur e em outras lojas urbanas. O depoimento de Cabeludo faz perceber como o artesão capta essa "diferença":

Lá não tem um entendido dentro da arte. Não tem não. Nenhum. Eles comprar da gente prá vender como um objeto qualquer. Não tem técnico, uma pessoa que entenda. O turista chegou lá, pegou na peça, comprou: tá marcado, leva. Mas ali não tem uma pessoa adequada. Porque era bonito fazer uma propaganda, uma demonstração disso. Acho que devia ser assim: o serviço de turismo ter uma pessoa adequada para explicar aquilo. Se o inglês chegar lá, apontar: quero aquela peça - ele leva. É uma coisa muito triste isso. (14 de fevereiro de 1990)

Nas lojas urbanas de *souvenirs*, disseminadas pelo centro de Belém (principalmente Av. Presidente Vargas), a cerâmica de Icoaraci é exposta, desordenadamente, misturada a várias modalidades de artesanato produzido por grupos étnicos diferentes, produtos naturais, cartões postais, slides e fitas de vídeo (fig. 59). Os objetos cerâmicos, esvaziados de seu significado, passam a inserir-se no sistema de "*souvenirs* da Amazônia" ou "artesanato da Amazônia" (fig. 60), universo ainda mais amplo que "artesanato do Pará". Um anúncio bilíngüe da loja Presépio Artesanatos, publicado no Guia Belém de janeiro de 1990, oferece ao turista, "o genuíno artesanato e *souvenirs* amazônicos - *the most authentic Amazon crafts souvenirs*".

Na opinião de Marshall McLuhan, os anúncios criados



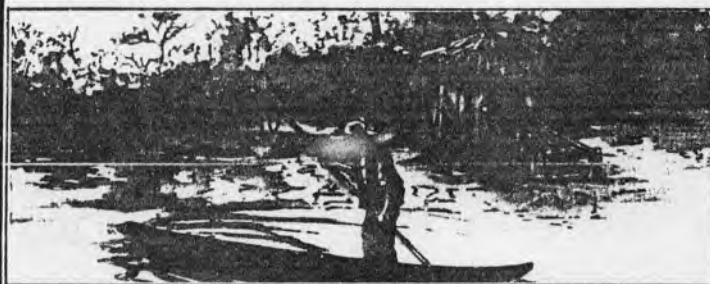
Fig. 59 - Na loja de artesanato do aeroporto, o turista pode comprar desde a cerâmica ao guarda-chuva (foto André R.M. - fev 1990).

**LOJA
O MARAJÓ** *a verdadeira arte amazônica.*



**SOUVENIRS
CERAMICAS
FLEXAS**
**LINDAS PEÇAS DE
ARTESANATO**
BEAUTIFUL HANDICRAFT
ARTICLES

Aeroporto de Belém – 233-3008 - PA.
Av. Presidente Vargas, 394 * Tel.: 222-8697




LOJA
Regional

**OS MAIS LINDOS
SOUVENIRS
DA AMAZÔNIA**

**THE MOST BEAUTIFUL
SOUVENIR OF THE AMAZONIA**
Av. Presidente Vargas, 314 * Fone: 241-3204
Belém-Pará-Brasil

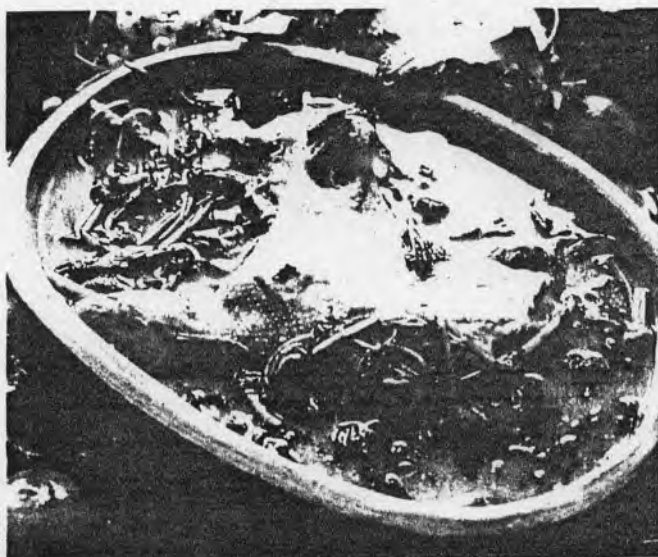
a partir da motivação e desejos do público a que se destinam, oferecem ao pesquisador a oportunidade de entrar em contato com os processos e objetivos sociais (1988:255-262):

Os historiadores e arqueólogos um dia descobrirão que os anúncios de nosso tempo, constituem os mais ricos e fiéis reflexos diários que uma sociedade pode conceber para retratar todos os setores de atividades. (op.cit.:262)

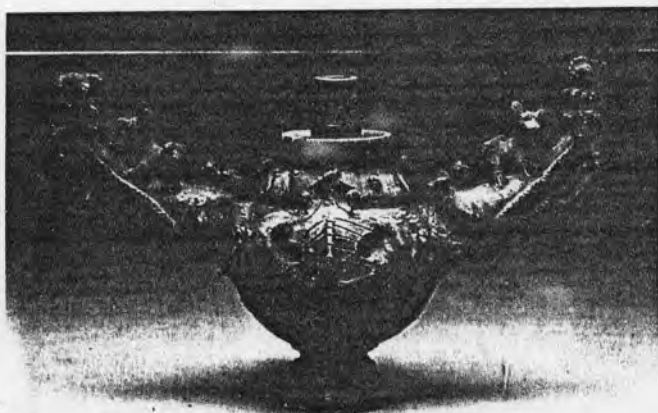
Endereçados ao turista, que necessita escapar à rotina, os anúncios mitificam e adaptam eventos, confirmando preconceitos étnicos. São elaborados sobre uma falsa base cultural, voltados primordialmente para a estratégia de venda (fig. 61).

Artesanato do Pará. Um pedaço da Amazônia que você leva para casa. O exotismo, a originalidade, a beleza e a variedade da Amazônia estão presentes em todas as peças do artesanato Paraense. São trabalhos que refletem a vivência e a criatividade do homem da região e revelam toda a influência indígena e da colonização européia. Tudo isto está facilmente a seu alcance. Na Feira de Artesanato da Paratur, por exemplo, você encontra trabalhos em madeira, couro e raízes aromáticas além de perfumes regionais. E ainda as famosas cerâmicas marajoara e tapajônica. Leve o artesanato do Pará. A melhor maneira de transportar o encanto da Amazônia para o seu ambiente. (Anúncio da Cia. Paraense de Turismo, publicado no Guia Turístico do Pará, ano II, no. 3, março de 1990)

Ao lado do texto reproduzido acima encontra-se a



The Duck in Tucupi ready to be relished



Bottle neck vase: a Tapajó's handcraft piece

destaque son el "pirarucu" en la "chapa", el "tacacá", el "Taumatá en el tucupí", la "maniçoba", el "casquinho de caranguejo", a "peixada" y el "tucunaré asado". Todos acompañados de harina de mandioca, que completa cualquier plato en Pará.

Una riqueza aparte son la frutas paraenses, que el turista puede saborear al natural o en helados y dulces. Nadie resiste al "açai", a la "pupunha", el "murici", "sapoti", "bacuri", "mangaba", "taperebá", "cupuaçú", "manga", "uxi" y a la exquisita "Castaña de Pará".



Anthropomorphic funeral urns from the Marajoara Culture

PARÁ'S CRAFTSMANSHIP: A PIECE OF AMAZONIA YOU CAN TAKE HOME.

One of most charming things of Pará's culture is the handcrafted work. There are items of such an artistic richness and variety rarely found in the world.

The craftsmanship bears the strong influence of the Indians and the European colonist. The work reflects the experience and creativity of the local people.

Pará's pottery is unique: artifacts, utilitarian pieces, and urns with anthropomorphic, zoomorphic, and decorative motifs, have come down from marajoara and tapajonic art, both civilizations of the pre-Colombian period.

You can find all of this in the markets and small handicraft shops located in the main cities of the State. Samples in wood, plant fibers, leather, aromatic roots, and the original scented dolls, which not only decorate but furnish a delicious perfume.

ARTESANIA PARAENSE. UN PEDAZO DE LA AMAZONIA QUE USTED LLEVA PARA SU CASA.

Una de las manifestaciones culturales que más encanta al visitante en Pará es la artesanía. Las piezas son de una riqueza artística y de una variedad raramente encontradas en el mundo.

La artesanía sufre la fuerte influencia del indio y del colonizador europeo. Los trabajos reflejan la vivencia y la creatividad del hombre de la región.

La cerámica de Pará es única. Artefactos, piezas útiles y urnas con motivos antropomorfos, zoomorfos y decorativos, heredados de las artes "marajoaras" y "tapajónicas". Civilizaciones del período pre colombiano.

El turista puede encontrar todo eso en las ferias y tiendas de artesanías, muy numerosas en las principales ciudades del Estado. Piezas en maderas, fibra vegetal, cuero, raíces aromáticas y las originales muñecas de olor, que además de decorar, proporcionan un perfume agradable.

imagem de urna antropomórfica de cerâmica, produzida em Icoaraci (fig. 62). O objeto é associado ao "exotismo", "originalidade", "beleza" da Amazônia, enquanto seu produtor, não mencionado, está incluído na designação genérica de "homem da região". O apelo conduz à volta nostálgica ao passado não vivido, materializado no objeto-testemunho, colocado ao alcance do consumidor na feira da Faratur. Baudrillard refere-se ao objeto marginal, entre os quais se insere o objeto dito "exótico", o "folclórico" ou "antigo" - cujo fascínio reside na "alusão a um mundo anterior" (op.cit.:81-83).

Encomendas grandes são feitas a artesãos de Icoaraci, por revendedores de outras cidades brasileiras e mesmo do exterior. Quando os pedidos são muito volumosos os ceramistas encontram dificuldades, para atendê-los devido à falta de recursos para adquirir maior quantidade de matéria-prima e providenciar as embalagens. Dificilmente, os produtores são auxiliados por órgãos do governo. Em 1981 o BASA (Banco da Amazônia S.A.) criou uma linha de crédito para os artesãos, a baixos juros, que não surtiu efeito. Em 1987, o jornal O Liberal, noticiou a exportação de: "1500 peças de cerâmica marajoara, entre floreiras, urnas, vasos e igaçabas", como parte de um pedido de 9.000 peças, no valor de 100 mil dólares, feito pela empresa *Acttus Corporation* do Japão. Dez artesãos reuniram-se para produzir os objetos, tendo sido auxiliados financeiramente pela L.B.A. e SECON (Secretaria de Economia do Município de Belém), que atuou como intermediária, viabilizando a venda. Encontramos no



UM PEDAÇO DA AMAZÔNIA. QUE VOCÊ LEVA PRA CASA.

O exotismo, a originalidade, a beleza e a variedade da Amazônia estão presentes em todas as peças do artesanato paraense.

São trabalhos que refletem a vivência e a criatividade do homem da região e revelam toda a influência indígena e da colonização européia.

Tudo isso está facilmente ao seu alcance.

Na Feira de Artesanato da Paratur, por exemplo, você encontra trabalhos em madeira, fibra, balata, couro e raízes aromáticas, além de perfumes regionais. E ainda as famosas cerâmicas marajoara e tapajônica.

Leve o artesanato do Pará.

A melhor maneira de transportar o encanto da Amazônia para o seu ambiente.



PARATUR

Cia. Paraense de Turismo

Praça Kennedy, s/n Fone: (091) 224-9633 Belém, Pará

GOVERNADOR
HÉLIO GUEIROS
Secretaria de Turismo e Cultura

ORIENTE

62.

jornal A Província do Pará, referência a sugestões feitas aos produtores pelos empresários:

Entusiasmados com as peças, os japoneses pensaram em agilizar o processo e propuseram aos artesãos a mecanização das oficinas, inclusive com a introdução de estufas. "Nós não aceitamos porque preferimos que tudo continue artesanal. É mais bonito", observou Salomão Pinho. (Jornal A Província do Pará, 20 maio 1987)

A atitude conservadora adotada pelos ceramistas quanto à tecnologia empregada na manufatura da cerâmica, procurando manter a "rusticidade" do produto, responde a uma das condições definidas pelo consumidor externo. Costumam ressaltar que a cerâmica é "feita à mão", e que cada peça guarda características próprias. Não querem mecanizar as oficinas por acreditarem que tal mudança pode prejudicar a aceitação do produto.

Há casos em que valores estéticos do consumidor são impostos e acatados, revelando-se na aceitação de sugestões quanto à forma e ornamentação dos objetos. Muitas vezes recebem encomendas destinadas à propaganda de produtos e empresas, que determinam a adição de seus logotipos, ou de lojas de *souvenirs* que exigem legendas como: "lembrança do Pará" e "lembrança de Belém", escritas em porta-lápis e cinzeiros.

Há clientes que sugerem a miniaturização das urnas funerárias, revelando assim uma das tendências contraditórias de nossa civilização "da expansão" (Baudrillard, op.cit.:58).

Nós também recebemos muita influência do cliente. O cliente sugere e nós aceitamos a sugestão dele. Nós gostamos de receber porque enriquece o nosso trabalho. Chega uma pessoa aqui e diz: eu queria que você desenhasse nesse bojo um escudo do Flamengo, digamos assim. Então a gente desenha prontamente (...). Alguém teve aquela criatividade e sabemos que aquela peça vai ter aceitação porque os gostos se repetem, principalmente quando partem para a parte do visual (...). Outra coisa que vende muito é cinzeiro. Cinzeiro nós normalmente vendemos de milheiro. Tem firmas que pedem milheiros. Para propaganda nós usamos decoração marajoara estilizada e muitas vezes até o logotipo da firma. (Rosemiro - 15 de fevereiro de 1990)

Não é raro encontrarmos nas oficinas e lojas do Paracuri, pratos de parede com escudos de clubes brasileiros de futebol, ornamentados com barra decorativa "marajoara" (fig. 49). A introdução de tais elementos em desarmonia com o estilo de Icoaraci, pode ser considerada *kitsch* (Humberto Eco, 1979:110).

Fénelon Costa em seu trabalho O Kitsch na Arte Tribal examina a emergência de modalidades *kitsch*, surgidas entre grupos indígenas, mormente os Karajá, a partir dos contatos com a cultura ocidental. As alterações de repertório ocorridas, são o principal foco de análise da pesquisadora que, termina por concluir que nem todas as formas de *kitsch* são "desprovidas de valor artístico e decadentes". No caso das figuras de cerâmica modernamente executadas pelos Karajá, as mudanças ocasionadas a partir do contato intercultural, evidenciam enriquecimento da temática e maior apuro técnico, se relacionadas às anteriormente produzidas pelo grupo (1971:126-130).

Abraham Moles constata, que o *kitsch* é um dos tipos de "relação que o homem mantém com as coisas, uma maneira de ser, muito mais do que um objeto ou mesmo estilo" (1973:11). O autor leva em consideração a psicologia humana, afastando-se das análises que, presas a conceitos codificados do "belo", partem do valor estético dos objetos classificando-os como de "bom" e "mau" gosto. O *kitsch*, no caso da cerâmica de Icoaraci, segundo nossa análise, reside muito mais no relacionamento consumidor-objeto que nos objetos em si.

Lembre-se Canclini para quem o *kitsch* está localizado no "estilo pelo qual o mercado se relaciona com o popular" (1983:137).

Há entre os artesãos um grupo mais preso às formas ditas "tradicionais" (entre eles estão Cardoso e Cabeludo), que prega a manutenção do estilo, não aceitando "estilizações" ou introduzir idéias do consumidor:

Agora estão introduzindo motivos de índios, Carimbó, Círio (...) Nós temos sempre discutido sobre essa modificação da cerâmica de Icoaraci, a estilização da cerâmica. Porque eu acho que a gente devia trabalhar em cima do que nós temos, do que são culturas extintas mas que têm alguma coisa viva. O artesão devia trabalhar isso mas conservando as formas e o estilo. (Cardoso - 1 de dezembro de 1983)

Tem muita gente por aqui, eles matam a originalidade da peça para quem conhece arte: porque quem trabalha, estuda, lê, conhece o que é a arte. Então isso eu primo. Eu gosto de fazer aquilo dentro do que é, da origem (...) Eles fazem o que vem na cabeça deles e dizem: essa peça aqui é marajoara, e não é. Eles sai da ética da arte. (Cabeludo - 14 de fevereiro de 1990)

Outro grupo aceita mudanças como consequência natural do crescimento da produção e do relacionamento com o mercado. Rosemiro, como já dissemos, é um dos que acham importante trabalhar com o marajoara "estilizado" e incorporar sugestões do consumidor. Ele explica sua posição a respeito da "descaracterização":

Eu concordo o seguinte, que tudo teria que ter sua evolução. Nós estamos numa explosão terrível de criatividade. Então nós não poderíamos ficar presos a uma coisa que aconteceu há 2.000 anos atrás. Hoje em dia se vê os mais modernos tipos de carro, avião, etc. Foram criatividade de trabalho, técnicas (...). Não é uma "descaracterização". "Descaracterização" seria se eu dissesse: esse é o trabalho típico, antropológico de nossa região. Mas eu estou dizendo que é um trabalho decorativo. No meu ponto de vista é uma evolução da cerâmica. Ela evoluiu. A preservação não proíbe o avanço técnico dela. (Rosemiro - 15 de fevereiro de 1983)

Porém, os ceramistas têm consciência de que os elementos estranhos ao estilo e gosto do produtor, advindos da adoção de padrões de gosto do consumidor têm para eles a função principal de garantir a venda do produto:

As vezes a gente procura mais ganhar dinheiro do que trabalhar dentro da arte. O meu gosto ainda conta. Eu procuro fazer o que eu gosto, que é de melhor. Combino meu gosto com o gosto do cliente. E eu procuro fazer arte: coisa melhor, mais perto do meu gosto. Se bem que às vezes não sai do meu gosto. Então muitas vezes a gente deixa de fazer a coisa bem feita como a gente gosta de fazer, como a gente tem na cabeça prá fazer um pouco mais, que é para poder se agüentar, ter mais algum dinheiro, prá poder se sustentar. (Doca Leite - 14 de fevereiro de 1990)

Observe-se que no seu discurso o artesão declara a intenção de preservar o seu gosto e o prazer que sente no seu fazer, na execução das técnicas da arte, dando de si o "melhor". E justifica que só por necessidade deixa de fazer a "coisa bem feita". Tivemos a oportunidade de constatar esse fato. Mesmo atendendo a grandes encomendas os ceramistas não se descuidam da fatura esmerada das peças, que tornou-se traço marcante de sua produção. Da "modelagem" ao envelhecimento, o mesmo cuidado é dispensado à manufatura, não importando a quantidade a ser executada (fig. 63).

É possível que isto se dê graças à atmosfera descontraída que observamos reinar nas oficinas. Não vimos sinais de tensão mesmo quando era preciso acelerar o ritmo e a jornada de trabalho.

Nesse caso, os artesãos podem começar mais cedo ou acabar mais tarde. Tivemos a oportunidade de constatar certa vez, quando deixávamos o Paracuri às 21 horas, que os fornos ainda estavam acesos nas oficinas e os ceramistas conversavam animadamente enquanto trabalhavam. O fazer cerâmico preenche o cotidiano desses artesãos, quando toda a família participa em todos os momentos.

Olhe, a cerâmica sempre deu suas compensações. Uma é da pessoa quando gosta de trabalhar, é uma atividade boa. Trabalha de cabeça fria; não tem aquela de: hoje eu tenho que trabalhar, amanhã não tenho. Não tem horário de trabalho, não tem nada. Então, a pessoa trabalha realmente à vontade. A outra: a cerâmica tem condições de dar lucro, se souber trabalhar com ela. O artesanato marajoara já deu muito dinheiro. Se não deu para o artesão, já deu para a pessoa do intermediário, que passaram a acreditar e

revender. Eu vendi muito para o intermediário, e ainda vendo. Mas eu acho, que tem muitos artesãos aí que deveriam estar bem trabalhando com a marajoara. (Doca Leite - 13 de fevereiro de 1990)

Os ceramistas têm noção de que muitas vezes são explorados por intermediários e pela própria Paratur, mas conhecem o valor do seu trabalho e a importância cultural deste para o Pará e para o Brasil - tal dimensão lhes é dada quando participam de feiras e exposições em outros estados do Brasil, inclusive através de experiências vividas por Cardoso no exterior. Em 1980, Cardoso representou o Brasil em Dusseldorf e em setembro de 1983, na Feira Internacional realizada em um museu de Los Angeles. Nessa ocasião além de ter recebido 1.000 dólares pela participação, pôde demonstrar sua técnica e vender tudo que produzisse durante a mostra. Segundo ele o "estrangeiro" valoriza muito a arte cerâmica. Doca que também costuma expor seu trabalho fora de Belém, fala da aceitação da arte de Icoaraci no Brasil:

É o artesanato mais querido do Brasil inteiro. Dentro do Brasil não tem: nem Bahia, nem Ceará, não tem um outro estado que faça um artesanato tão mais bem apreciado pela opinião pública. Todas as feiras que nós vamos prá São Paulo, nós ganhamos como melhor artesanato. E onde for: Santa Catarina, onde eu já pude ir, até Gramado, lá o nosso trabalho é o mais procurado. (Doca Leite - 14 fevereiro 1990)

Mesmo sabendo que seu trabalho é apreciado nas feiras de artesanato, muitos artesãos evitam participar de tais eventos temendo prejuízos, ou por insegurança quanto às

condições de alojamento em localidades distantes de sua origem. Muitos são os relatos de artesãos que foram roubados ou que não conseguiram vender seus produtos, perdendo assim a viagem. No entanto, há os que se aventuram e são bem sucedidos.

Toda conquista efetuada por um artesão é incorporada por todos como vitória do grupo. Ouvimos várias menções feitas por artesãos conceituados na comunidade a respeito de prêmios ganhos por ceramistas jovens, que passam a pertencer à arte de Icoaraci. Inversamente, os artesãos jovens se referem com orgulho à contribuição de ceramistas antigos (principalmente o "criador" Cabeludo e o "pesquisador" Cardoso).

Eu escolhi a arte marajoara porque queria dar um recado para fora, porque nós paraenses somos índios, mas que nós temos a cultura. No ano retrasado nossa cerâmica ganhou um prêmio lá no Ibirapuera com uma peça indígena, que está lá o troféu na Paratur. Uma peça nossa, daqui. Reuniram a cerâmica do Brasil e a peça premiada foi feita por um rapaz de nome Orlando. (Cabeludo - 14 de fevereiro de 1990)

A coesão existente entre os produtores de Icoaraci sofre atualmente interferências externas de caráter desagregador, apontadas por Canclini como responsáveis pela ruptura entre o indivíduo e a comunidade (1983:84). Intermediários e órgãos do governo oferecem trabalho a determinados artesãos cuja produção é julgada e selecionada segundo critérios de qualidade elitistas. Verificamos que essa forma de separar os ceramistas de seu grupo, com

promessa de vantagens financeiras em troca de exclusividade, pode estimular a concorrência entre os produtores. A exigência da assinatura nos objetos de cerâmica individualizando a produção, também constitui uma das práticas mencionadas por Canclini. No passado e ainda recentemente, tal prática era incomum em Icoaraci, observando-se o sentido coletivo do trabalho, embora na comunidade a autoria das peças fosse facilmente apontada. Até a década de 70, gravavam sob a base de alguns objetos a palavra FARA. Ainda hoje há artesãos que preferem não assinar seus trabalhos ou assinar apenas aqueles que consideram muito bons (nesse caso podem levar em conta os critérios de escolha do mercado). Os ceramistas mais conhecidos, habituaram-se a assinar as melhores peças produzidas em suas oficinas. A produção individualizada de Cardoso, por exemplo, torna-se "valorizada" fora do grupo, sendo a única paga imediatamente pela Paratur por representar "venda certa", como nos foi informado.

Como o número de produtores de Icoaraci cresceu muito na última década, em função da ampliação do mercado da cerâmica, recentemente formaram-se três associações de artesãos: COARTI (Cooperativa dos Artesãos de Icoaraci) a mais antiga, presidida por uma artesã: Cinéia Hozana de Souza; a AMPAI (Associação dos Micro Produtores e Artesãos de Icoaraci) e a AMAI (Associação das Mulheres Artesãs de Icoaraci). Todas procuram viabilizar alternativas para os problemas comuns, objetivando criar condições de continuidade para sua arte. As lutas empreendidas pelos artesãos podem ser vistas para além do seu aspecto material, como observa Miriam

Limoeiro, como "lutas pela autonomização ideológica que caracterizam a construção da identidade social e conseqüentemente cultural" (1985:79). Ressalta ainda a autora, a importância de tais lutas que levam à construção de identidades e diferenças, necessária à formação da consciência crítica, sem a qual não se processam as transformações sociais e culturais. Esse processo poderia ser visto na opinião de Limoeiro, como uma "busca da liberdade" quer seja subjetivamente contra a dominação ideológica, ou objetivamente opondo-se a opressão e exploração (op.cit.:161-183).

Por razões de exigüidade de tempo para pesquisa de campo e redação deste trabalho, não nos foi possível abordar em maior profundidade o universo feminino onde as condições de dominação, em função do próprio processo histórico de constituição de nossa sociedade, se fazem mais marcantes. Durante nossa estada em campo, foi possível observar que as mulheres desempenham papel relevante junto ao grupo social, seja como donas de oficina, dirigindo e supervisionando os trabalhos, ou executando apenas tarefas mais leves que conciliam com o cuidado do lar e dos filhos.

Como os depoimentos dados, sintetizam comportamentos e atitudes do grupo, o que se observa é: os artesãos de Icoaraci lutam para preservar seu estilo e a tecnologia de produção, como também a sua forma de organização familiar de trabalho. Tais características tão estreitamente ligadas à arte, representam importantes suportes da identidade do grupo. Os ceramistas sabem que necessitam organizar-se e a formação de associações para discutir e solucionar problemas

internos da comunidade é uma prova dessa tomada de consciência.

Estão cientes da exploração de que vêm sendo vítimas, há anos, que canalizou os lucros com a cerâmica de Icoaraci para os intermediários. Compreendem que a coesão é importante para que se dê, nessa geração e nas próximas, o que todos dizem desejar: a continuidade da arte de Icoaraci.

E isso que acontece com a gente aqui, nesta bela arte que nós mantemos aqui como uma relíquia. O próprio governo, ele nem fala isso. Mesmo assim continuo, sempre alegre. Tudo tem saída, não pára, e a gente vai vivendo. Para mim é importante isso. E continuar sempre, deixando para a posteridade a minha família aqui, trabalhando para continuarem. (Cabeludo - 14 de fevereiro de 1990)

Pensamos que a família a que Cabeludo se refere são seus "herdeiros", os artesãos de Icoaraci.

CONCLUSÃO

Verificamos, que os artesãos de Icoaraci, optaram por reviver o estilo cerâmico dos antigos habitantes de Marajó. Ainda que não existissem laços materiais entre os antigos ceramistas e os atuais produtores, tal lacuna espacial e temporal foi preenchida pelos artesãos de Icoaraci quando ocorreu a retração de mercado para a cerâmica tradicionalmente produzida no distrito. O mercado atuou então, como deflagrador de transformações no fazer dos artesãos. A crise vivida na década de 60, com a chegada a Belém dos objetos de uso doméstico industrializados, provenientes do sul, significou uma ameaça à própria sobrevivência dos artesãos, os quais em maioria desconheciam outras profissões.

Cabeludo fez então "renascer a arte do Pará", aplicando elementos decorativos da cerâmica arqueológica marajoara, aos objetos por ele produzidos. O novo estilo consolidou-se através das pesquisas e liderança de Raimundo Saraiva Cardoso, vindo então a generalizar-se e a constituir marca da produção de Icoaraci.

Os artesãos abandonaram gradativamente a produção de louça doméstica lisa passando a dedicar-se à execução de réplicas das urnas funerárias de cerâmica marajoara, que seriam destinados pelos consumidores a cumprir função decorativa. Os ceramistas decidiram, no entanto, retomar a produção de objetos utilitários, aos quais resolvem atribuir "função dupla: útil-decorativa". Passam a aplicar a tais peças de uso doméstico, uma decoração inspirada em desenhos

da antiga cerâmica de Marajó, porém simplificam criativamente os motivos, os quais adaptam às novas formas dos objetos. Os padrões assim obtidos são denominados pelos ceramistas: "desenho marajoara estilizado" e constituem-se de elementos gráficos selecionados pelos artesãos a partir da linguagem visual empregada na ornamentação da cerâmica arqueológica. Assim, elaboram seus motivos, movimentando de maneira harmoniosa linhas duplas e paralelas, espirais, curvas e contra-curvas. Adotam para toda a produção as técnicas de incisão e excisão, características da antiga cerâmica de Marajó, observando rigorosamente a simetria na disposição dos motivos. O preenchimento total dos espaços, que também pode ser observado nos objetos museológicos, é um procedimento que marca a produção de Icoaraci.

Verifica-se atualmente em Icoaraci a presença de uma categoria intermediária entre as réplicas e as simplificações, que em nosso trabalho convencionamos chamar: variantes. Tais objetos conciliam características da cerâmica antiga, com inovações quanto a formas, cores e tamanhos. Acreditamos que as peças incluídas nessa categoria, apresentem-se para o consumidor como alternativa às "réplicas", porque mantêm o aspecto antigo por um preço inferior. Torna-se mais fácil para o produtor, confeccionar variantes, que não obrigam à pesquisa no museu, e admitem inovar no emprego da cor e na criação de formas.

Pelas análises contidas nos Capítulos III e V, vimos que as pressões exercidas sobre as atividades dos artesãos, a partir da ampliação do mercado, poderiam possivelmente determinar empobrecimento das novas formas produzidas em

relação às anteriores, como ocorre com frequência em vários contextos do país. Tal foi a observação efetuada por Elizabeth Travassos (1989:6,7) com relação à cerâmica do município de Apiaí, São Paulo que passou a destinar-se a venda fora da comunidade. A necessidade de produzir em maior escala para comercialização e a introdução do gosto dos compradores, têm ocasionado o desaparecimento de alguns modelos tradicionais, em especial os figurativos. A pintura de motivos naturalistas e geométricos, que era executada com taguá (barro vermelho) praticamente inexistente na produção atual. Predominam agora peças lisas de manufatura mais simples e rápida.

No caso por nós analisado, afirmamos verificar-se, ao contrário, a constante preocupação dos ceramistas em criar novos padrões decorativos, inspirados nos arqueológicos, observando-se o cuidado de aumentar o elenco de formas e introduzir melhorias técnicas. Tais procedimentos contribuem para o enriquecimento estilístico e técnico do produto final. É visível também o aumento de complexidade na elaboração das formas, e elementos decorativos.

Lembre-se Fayga Ostrower quanto aos processos de criação:

Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e de controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si. Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o

homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se. Vem a se conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais. (1987:53)

O prazer que os artesãos de Icoaraci encontram em sua arte e no convívio social que tal atividade lhes proporciona, determina um envolvimento afetivo entre produtor e objeto. Tornam-se pesquisadores permanentes, a criar novas formas e a experimentar combinações renováveis de cores e padrões. Cada descoberta é compartilhada por todos e incorporada ao saber coletivo.

Assim, observa-se que a comunidade organizou-se e definiu-se enquanto grupo social, em torno do fazer cerâmico, repartindo experiências de vida e de ofício.

Adquiriram a dimensão do valor que possui seu trabalho para o grupo e fora do grupo, e dizem-se felizes por poder falar do Pará através de sua produção, que segundo explicam, indica sua "ancestralidade indígena" para além dos limites de seu estado. A esse respeito escreve Berta Ribeiro:

O encontro de uma identidade amazônica com seu substrato indígena é uma forma de resistência à homogeneização e à descaracterização, isto é, à negação de uma identidade própria. (1985:38)

Tal noção do valor enquanto grupo, explica em parte a resistência observada entre os ceramistas, aos apelos que lhes são feitos para assinarem as peças que produzem. Tal fato demonstra que não visam o reconhecimento individual, preocupação mais presente nos círculos eruditos de produção

de arte. Para a comunidade de Icoaraci, o objeto de cerâmica materializa um trabalho conjunto de vários artesãos, que executam todo o processo: da extração do barro ao acabamento. Para que seja concluída a peça, "cada um faz um pouco", como nos disse um artesão. O fazer cerâmico tem entre eles o significado mais amplo de firmar a identidade do grupo, enquanto seguidores de uma tradição que os singulariza.

A consciência da necessidade de manter a coesão para que seja possível empreender lutas e vencer suas dificuldades, mormente quanto às condições para comercialização de seu produto, revela-se em Icoaraci através da organização das cooperativas e associações.

Sentimos no Paracuri, que a presença constante de crianças junto aos pais nas oficinas, e o empenho dos artesãos em transmitir os conhecimentos ligados a sua arte, pode possivelmente garantir a permanência de Icoaraci entre os polos brasileiros produtores de cerâmica. Isto não quer dizer, porém, que o futuro da arte de Icoaraci dependa apenas dos esforços e lutas empreendidas pelos artesãos. Depende também do relacionamento da comunidade de Icoaraci com o conjunto da sociedade, como observa Canclini:

Necessitamos que os artesãos participem, critiquem e se organizem, que redefinam a sua produção e o seu modo de relacionar-se com o mercado e com os consumidores; mas também precisamos que se forme um novo público, um novo turismo, um outro modo de exercer o gosto e de pensar a cultura. Necessitamos de uma modificação sistemática dos meios de produção, circulação e consumo cultural. (1983:144)

Concordamos com o autor. É preciso que os objetos produzidos em Icoaraci não sejam vistos apenas como meros *souvenirs* locais vazios de significado, ou produtos de um folclore estático. Eles são a expressão da realidade viva do homem e da arte de Icoaraci.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Lília. O que vem do barro. Revista Amazônia Hoje, no. 4, março 1989. 32-37.
- ALVIM, Rosilene Maria Barbosa. A arte do ouro - Um estudo sobre os ourives de Juazeiro do Norte, dissertação de mestrado do programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1972, 141 p.
- Artesanato, tradição e mudança social - um estudo a partir da arte do ouro de Juazeiro do Norte. In: O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Berta G. Ribeiro e outros. Rio de Janeiro: FUNARTE - INF, 1983, 49-100, 253 p.
- ANDRADE LIMA, Tânia. Cerâmica indígena brasileira. In: Suma Etnológica Brasileira, Vol. II. Coord. Berta G. Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 1986, 173-230, 448 p.
- ARTESAOs de Icoaraci exportam peças de artesanato para o Japão. A Província do Pará, Belém, 29 maio 1987, 10. caderno, p. 11.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad.: Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974, 176 p.
- BAETA NEVES, Luís Felipe. A noção de "arte popular". Revista Artefato. Rio de Janeiro, FEMURJ, ano 1. No. 1. Jan 1978, 17-19, 26 p.
- BAPTISTA, Marcelo O. Galvão. Artesãos de Icoaraci: relação de sua personalidade com o trabalho. In: Cadernos CEPAS. Belém, no. 1. Jul/dez 1981, 32-37.
- BARDI, Pietro Maria. Origens e encontros. In: História da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1975, 9-22, 228 p.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. Trad. Zulmira Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973, 230 p. Tradução de Le système des objects.
- BELIK, Helio. Vida e arte dos antigos povos da Amazônia. Icaro. Varig, São Paulo, ano VII, no. 71, 1990, 54-62.
- BELTRAO, Maria da Conceição. Culturas pré-históricas a problemática na escolha de uma classificação. Artefato. Rio de Janeiro, ano 1, no. 4, 1978, 6-8, 26 p.
- BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. A arte no período pré-colonial. In: História Geral de Arte no Brasil, Vol. I. Org.: Walter Zanini. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 19-44, 490 p.

- BOAS, Franz. Arte primitiva. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: A economia das trocas simbólicas. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1987, 99-181, 361 p.
- Modos de produção e modos de percepção artísticas. In: A economia das trocas simbólicas. Trad. Sergio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 1987, 269-294, 361 p.
- CANCLINI, Néstor García. As culturas populares no capitalismo. Trad.: Claudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983, 149 p. Tradução de Las culturas populares en el capitalismo.
- A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte. Trad. Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, 118 p. Tradução de La producción simbólica: teoría e metodología en sociología del arte.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Identidade, etnia e estrutura social. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.
- CASTRO FARIA, L. de. A figura humana na arte dos índios Karajá. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1959, 33 p.
- CASTRO FILHO, João e outros. Integração viária do leste paraense. Belém: Governo do Estado do Pará, 1987, 96 p.
- CERAMICA marajoara começa a conquistar o mercado japonês. O Liberal, Belém, 29 maio 1987, Coluna local, p. 27.
- CERAMISTAS paraenses preocupados com o mercado nacional. Diário do Pará, Belém, 1 jun 1989, p. 04.
- CHMYZ, Igor. Terminologia arqueológica brasileira para cerâmica. In: Manuais de Arqueologia no. 1. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1966, 32 p.
- COELHO FROTA, Lélia. A cultura material do índio brasileiro: um objeto de conhecimento. In: Coleção Museus Brasileiros Museu Paraense Emílio Goeldi. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, 23-60, 205 p.
- COELHO NETO, J. Teixeira. Semiótica, informação e comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1983, 222 p.
- DORFLES, Gillo. The world of bad taste. London: Studio Vista, 1975.
- DUVIGNAUD, Jean. A prática da sociologia da arte. In: Sociologia da Arte. Trad. Antonio Teles. Rio de Janeiro: Forense, 1970, 25-52, 131 p. Tradução de Sociologie de l'art.

- ECO, Humberto. A estrutura do mau gosto. Apocalípticos e integrados. Trad.: Perola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979, 69-129, 386 p. Tradução de Apocalittici e integrati.
- Introdução - Rumo a uma lógica da cultura. In: Tratado Geral de Semiótica. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1980, 1-23, 282 p. Tradução de Tratatto de semiotica generale.
- Significação e comunicação. In: Tratado Geral de Semiótica. Trad.: Antonio de P. Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1980, 25-39, 282 p.
- Como se faz uma tese. Trad.: Gilson Cesar C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985, 184 p. Tradução de Como se fa uma tesi di laurea.
- EPSTEIN, Isaac. O signo. São Paulo: Atica, 1985, 80 p.
- ESCOLAS irão valorizar o artesanato de Icoaraci. O Liberal, Belém, 03 jun 1987, Coluna local, p. 23.
- FALTA de material e desestímulo ameaçam a cerâmica de Icoaraci. O Liberal, Belém, 20 maio 1987, 2o. caderno, p. 26.
- FENELON COSTA, Maria Heloisa. A arte e o artista na sociedade Karajá. Brasília: Fundação Nacional do Índio/Divisão de Estudos e Pesquisas, 1978, 189 p.
- FENELON COSTA, Maria Heloisa & Monteiro, Maria Helena Dias. O kitsch na arte tribal. Cultura, Brasília: no. 1, 1971, 126-130.
- FIGUEIREDO, Napoleão & BRUNI, Sergio de Almeida. Museu Paraense Emilio Goeldi, 120 anos na busca da excelência científica. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, MCT/CNPq, 1987, 33 p.
- GOMES, Julia C. de S. Levantamento das potencialidades turísticas de Icoaraci. Belém, Universidade Federal do Pará, 1987, mimeo, 39 p.
- GOMES LIMA, Ricardo. Figureiros de Taubaté. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte/Instituto Nacional do Folclore, 1986, 18 p.
- Cerâmica de Apiaí: bases para a classificação e normatização terminológica da cerâmica popular no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, mimeo, 1989, 28 p.
- GONTIJO SOARES, Lélia. Encontro produção de artesanato popular e identidade cultural. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1983, 17 p.
- Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha Minas Gerais - Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984, 69 p.

- GOUVEA, Carlos Augusto. Belém, portal da Amazônia. Revista Geográfica Universal, Bloch, no. 17, fev 1976, 64-83, 124 p.
- GRABURN, Nelson H. H. Introduction: arts of the fourth world. In: Ethnic and tourist arts. Cultural Expressions From The Fourth World. Los Angeles: University of California Press, 1976, 1-32.
- GUIA turístico Pará. Belém, ano 2, no. 3, jan/fev/mar, 1990, 32 p.
- GUIA Belém. Belém, ano 2, no. 9, jan 1990, 38 p.
- HEYE, Ana Margareth. Repensando o artesanato: algumas considerações. In: O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Berta G. Ribeiro e outros. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1983, 103-129, 253 p.
- Pesquisa e cultura popular. In: As artes visuais na Amazônia. Coord. Evandro Vieira Ouriques. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985, 137-146, 188 p.
- IN the state of Pará Amazônia happens naturally. Paratur, Belém, sd., 14 p.
- KROEBER, Alfred L. Arte indígena da América do Sul. In: Suma etnológica brasileira, Vol. 3. Coord. Berta G. Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 1986, 65-118, 296 p.
- LIMDEIRO, Míriam. O conhecimento e a realidade. In: As artes visuais na Amazônia. Coord. Evandro Vieira Ouriques. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985, 101-183, 188 p.
- LOUREIRO, J. Jesus Paes. Belém. Icaro, Varig, São Paulo, ano VIII, no. 71, 1990, 42-52.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: Sociologia e Antropologia, Vol. II. Trad.: Mauro W.B. de Almeida. São Paulo: Pedagógica Univ./EDUSP, 1974, 39-184, 331 p. Tradução de Sociologie et anthropologie.
- As técnicas corporais. In: Sociologia e Antropologia, Vol. II. São Paulo: Pedagógica Universitária/EDUSP, 209-233, 331 p.
- Mc LUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. Trad.: Decio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1988, 255-267, 407 p. Tradução de Understanding media: the extensions of man.
- MICHELAT, Guy. Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em Sociologia. In: Crítica metodológica, investigação social e enquete operária. Michel Thiollent. São Paulo: Polis, 1985, 191-212, 270 p.
- MOLES, Abraham A. El kitsch - el arte de la felicidad. Buenos Aires: Paidós, 1973, 249 p.

- NO barro ressurgem os traços de uma civilização extinta. Interior, mar/abr 1981, 40-43.
- OFICINA comunitária atende micro produtores de Icoaraci. O Liberal, Belém, 3 out 1989. Coluna cidades, p. 5.
- OS horizontes cerâmicos. Petrobrás, jan 1979, 41-44.
- OSTROWER, Fayga. Materialidade e imaginação criativa. In: Criatividade e Processos de Criação. Petrópolis: Vozes, 1987, 31-51, 200 p.
- PARA. Embratur/Paratur, Belém, abr 1988, 14 p.
- FIGNATARI, Décio. Informação, linguagem, comunicação. São Paulo: Cultrix, 1976, 118 p.
- PINHEIRO JUNIOR, Osmar. A visualidade amazônica. In: As artes visuais na Amazônia. Coord. Evandro V. Ouriques. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985, 89-101, 188 p.
- PLANOS diretores para áreas urbanas da RMB, Belém: Geotécnica/CODEN/SEPLAN, sd., 105-152.
- PORTO, Severiano Maria. Arquitetura de morar na Amazônia. In: As artes visuais na Amazônia. Coord. Evandro V. Ouriques. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985, 81-88, 188 p.
- READ, Herbert. O sentido da arte. Trad.: E. Jacy Monteiro. São Paulo: Ibrasa, 1987, 166 p. Tradução de The meaning of art.
- REDFIELD, Robert. Civilização e Cultura de Folk. São Paulo: Martins, 1949, 429 p.
- RIBEIRO, Berta G. Artesanato indígena, por que e para quem? In: As artes visuais na Amazônia. Coord. Evandro V. Ouriques. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985, 23-40, 188 p.
- Dicionário do artesanato indígena. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, 343 p.
- Trópico-húmido - o homem. In: Amazônia urgente: 5 séculos de história e ecologia. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990, 69-136, 271 p.
- RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: Suma Etnológica Brasileira, Vol. 3. Coord. Berta G. Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 1986, 29-64, 300 p.
- SEABRA, Maria do Prado. O campo da Estética. Rio de Janeiro: UFRJ, sd., mimeo, 14 p.
- SICARD, Emile. Traces, persistences et resurgences de la tradition dans les sociétés "en voie de développement". In: Sociologie des mutations. Dir. Georges Balandier. Paris: Anthropos, 1970, 387-407.

- SIMÕES, Mario F. Fases arqueológicas brasileiras. In: Museu Paraense Emílio Goeldi. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, 61-67, 205 p.
- SIQUEIRA RODRIGUES, Maria do Carmo A. Valorizar os traços culturais do próprio povo é fazer civismo. Belém: IDESP, 1971, 37 p.
- SOUZA, Maurício Coelho de. A arte nativa do Pará. A província do Pará, Belém, 13 abr 1987, 10. caderno, p. 13.
- THIOLLENT, Michel. Definições das técnicas de pesquisa. In: Crítica metodológica, investigação social e enquete operária. São Paulo: Polis, 1985, 31-40, 268 p.
- TRAVASSOS, Elizabeth. A luta do barro. Folclore. Rio de Janeiro: INF, no. 003, dez 1989, 6-7.
- VELHO, Gilberto & CASTRO, E. B. Viveiros de. O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas: uma perspectiva antropológica. Artefato. Rio de Janeiro: ano 1, no. 1, jan 1978, 4-9, 26 p.
- VEL ZOLADZ, Rosza. Veios do lúdico. Por uma etnografia da mulher idosa. Rio de Janeiro: Universidade Sta. Ursula, 1986, 82 p.
- VIVES, Vera de. A beleza do cotidiano. In: O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Berta Ribeiro e outros. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1983, 133-163, 253 p.
- Em busca de uma identidade cultural. Artefato. Rio de Janeiro: 1978, ano 1, no. 4, 14-18, 26 p.
- WILLEY, Gordon R. Cerâmica. In: Suma etnológica brasileira, Vol. 2. Coord. Berta G. Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 1986, 231-282, 448 p.