



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL
DO TRÓPICO ÚMIDO**

AUDA EDILEUSA PIANI TAVARES

**SABERES TRADICIONAIS COMO PATRIMÔNIO
IMATERIAL NA AMAZÔNIA INTERCULTURAL: saberes,
fazeres, táticas e resistência dos ceramistas de Icoaraci**

Belém
2012

AUDA EDILEUSA PIANI TAVARES

**SABERES TRADICIONAIS COMO PATRIMÔNIO
IMATERIAL NA AMAZÔNIA INTERCULTURAL:** saberes,
fazeres, táticas e resistência dos ceramistas de Icoaraci

Dissertação apresentada para obtenção do título de
Mestre em Planejamento do Desenvolvimento, Núcleo
de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do
Pará. Orientador: Prof. Dr. Silvio José de Lima
Figueiredo.

Belém
2012

Dados Internacionais de Catalogação de publicação (CIP)
(Biblioteca do NAEA/UFPA)

Tavares, Auda Edileusa Piani

Saberes tradicionais como patrimônio imaterial na Amazônia intercultural; saberes, fazeres, táticas e resistência dos ceramistas de Icoaraci / Auda Edileusa Piani Tavares; orientador Silvio Lima de Figueiredo – 2012.

165 f.; il.: 30 cm

Inclui Bibliografias

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2012.

1. Cerâmica – Icoaraci (Brasil). 2. Multiculturalismo – Icoaraci (Brasil). 3. Trabalhos em cerâmica – Icoaraci (Brasil). 4. Política cultural. I. Figueiredo, Silvio Lima de, orientador. II. Título.

CDD: 21. ed. 745.58115

AUDA EDILEUSA PIANI TAVARES

**SABERES TRADICIONAIS COMO PATRIMÔNIO
IMATERIAL NA AMAZÔNIA INTERCULTURAL: saberes,
fazeres, táticas e resistência dos ceramistas de Icoaraci**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre
em Planejamento do Desenvolvimento, Núcleo de Altos
Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará.
Orientador: Prof. Dr. Silvio Lima Figueiredo

Aprovado em: _____

Data: Banca Examinadora

Prof. Dr. Silvio José de Lima Figueiredo
Orientador - NAEA/UFPA

Profa. Dra. Rosa Elizabeth Acevedo Marin
Examinador – NAEA/UFPA

Prof. Dr. Pere Petit
Examinador – FCH/UFPA

Resultado: _____

Belém
2012

**Aos Ceramistas de Icoaraci, aos artistas
presentes na minha Vida, Werne Souza e
Vitor Hugo que me conectam com a arte e
à Sophia que desperta para o encanto das
novas descobertas.**

AGRADECIMENTOS

Aos Ceramistas de Icoaraci e seus familiares que me receberam com muita atenção para contar suas experiências, sem as quais esse trabalho não seria realizado. As histórias de vida deram condições de escrever o trabalho, tecer idéias e interpretações.

Um agradecimento especial a família Natividade que por várias vezes suscitou outras questões para a pesquisa, assim como, o grupo Candéa (que estava em formação) e me mostrou outras possibilidades de entender essa forma de produzir cerâmica.

Ao meu companheiro, Werne Souza Oliveira, que além de contribuir com o processo de produção em casa, contribuiu com sua sensibilidade de artista para a compreensão dos processos de criação dos ceramistas de Icoaraci.

Agradeço aos professores do NAEA que me instruíram durante as disciplinas do Mestrado para um entendimento mais claro sobre a relação entre cultura e ciência. Ao professor Silvio Figueiredo, meu orientador, incentivador incondicional, às professoras Edna Castro e Rosa Acevedo, que me honraram com suas presenças na banca examinadora do projeto de qualificação e, por suas observações e contribuições.

Às pessoas da biblioteca, de serviços gerais e da secretaria do NAEA, que facilitaram e criaram as condições para a concretização do mestrado. À todos os meus colegas da turma de mestrado pela troca de experiências, em especial aos que possibilitaram uma convivência inspiradora.

Aos funcionários do IPHAN, SEBRAE e DPH, por me receberem com atenção e pelo acesso aos documentos que consultei.

Um agradecimento especial ao meu pai Edmundo de Jesus Tavares (in memorian), a minha avó Haidêe Piani (in memorian), por serem grandes contadores de histórias, influenciando no interesse em narrativas e, a minha mãe, Antonia Piani Tavares, pelo estímulo ao estudo. Ao meu filho, aos meus irmãos e irmãs, amigos e amigas que ficaram na torcida para que este trabalho se realizasse.

Estou convencido de que enquanto não interpretarmos realmente o que move as pessoas a fazer e sonhar, o que fazem e sonham a cada dia, isto é, compreender e aceitar em sua plenitude as múltiplas e diversas manifestações socioculturais, é impossível estabelecer metas de direção intelectual e moral da sociedade.

(Fernando Calderón)

RESUMO

O Presente estudo parte dos saberes tradicionais dos ceramistas de Icoaraci-Belém-Pará, com o objetivo de explicitar a dinâmica da produção de cerâmica, a interação de homens e mulheres, velhos e jovens com suas habilidades, dedicação, criatividade, resistência e táticas, assim como, a interrelação com as políticas circunscritas aos saberes tradicionais e ao artesanato. O percurso metodológico buscou a revelação de práticas que estão silenciadas na ordem excludente do processo modernizador acelerado da sociedade capitalista. Esse movimento foi analisado aplicando um enfoque teórico-metodológico que trabalha com memórias e narrativas sobre o cotidiano, vislumbrando a possibilidade de (re) escrever histórias e contemplar visões sobre outras formas de trabalho e modos de vida. O resultado explicita processos de mudança, criação e reinvenção da tradição, a falta de alcance de políticas públicas, assim como, intervenções que desconsideram dinâmicas próprias do grupo, demonstrando que o tratamento designado à diversidade cultural na perspectiva de sustentabilidade deve considerar saberes tradicionais, assim como tradições que se reinventam na necessidade de vivência e no desejo de criar e recriar, considerando-se que os sujeitos portadores desses saberes, seja no fazer cerâmica em Icoaraci ou em outros fazeres, seja nas comunidades rurais ou urbanas, vivem realidades muito diferentes hoje e têm se posicionado diante daquilo que consideram importante para si.

Palavras chaves: Diversidade Cultural. Saberes tradicionais. Artesão. Cerâmica. Política Cultural.

ABSTRACT

This study is part of the traditional knowledge of the ceramists of Icoaraci-Belém-Pará, with the goal of clarifying the dynamics of ceramics production, the interaction of men and women, old and young with his abilities, dedication, creativity, strength and tactics, as well as, interrelation with circumscribed policies to traditional knowledge and crafts. The methodological path disclosure sought that practices are silenced in exclusionary order process accelerated modernizador of capitalist society. This movement was analysed by applying a methodological theoretical approach that works with memories and narratives about the daily life, Envisioning the possibility of (re) writing stories and contemplate visions omitted. The result makes processes of change, creation and reinvention of tradition, the lack of range of public policies, as well as interventions that overlook their own dynamic, demonstrating that the Group designated treatment to cultural diversity in sustainability perspective must consider traditional knowledge, as well as traditions that if reinventam in need of living and a desire to create and recreate, assuming the subject carriers of such knowledge either in pottery in Icoaraci or other influence, whether in urban or rural communities, living very different realities have positioned itself on today and what they consider important to you.

Keywords: Cultural diversity. Traditional knowledge. Craftsman. Ceramics. Cultural Policy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1 - Estado do Pará, Belém e Distrito de Icoaraci	43
Mapa 2 - Bairro do Paracuri com localização das atuais olarias e barreirenses.	46
Quadro 1 - tarefas e etapas da produção	78
Quadro 2 - instrumentos e equipamentos usados no processo produtivo	79
Quadro 3 - principais influências na política de salvaguarda	135

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Olaria dos Espanhóis em funcionamento	44
Fotografia 2 - Moradias e olarias no bairro do Paracuri	48
Fotografia 3- Travessa Soledade – principal via do bairro do Paracuri	48
Fotografia 4 - Amassador feito de camburão reutilizado	52
Fotografia 5 - Maromba construída por Henoque (artesão)	52
Fotografia 6 - Pedacos de arames com plástico ou pano velho nas pontas para limpar argila	54
Fotografia 7 - Oleiro levantando a peça com as mãos e palheta	57
Fotografia 8 - Torno de bancada ou torno de chute	58
Fotografia 9 - Piota: rodela de madeira para levantamento de peças grandes	60
Fotografia 10 - Brunidor feito de motor de máquina de lavar e escova de enceradeira	61
Fotografia 11 - Encalçando a peça	62
Fotografia 12 - Desenhista no torno de desenho	63
Fotografia 13 - Ferramentas para desenho com material reutilizado	65
Fotografia 14 - Secagem de peças em prateleiras na olaria dos espanhóis	66
Fotografia 15 - Forno caieira construído por artesãos	68
Fotografia 16 - Forno noborigama construído por Henoque	69
Fotografia 17 - Xícaras esmaltadas	73
Fotografia 18 - Panelas refratárias produzidas na olaria dos espanhóis	75
Fotografia 19 - Dona Idalina	96
Fotografia 20 - Ciro	99
Fotografia 21 - Dona Faustina	101
Fotografia 22 - Guilherme	103
Fotografia 23 - Marcelo	106
Fotografia 24 - Carlos Natividade	109
Fotografia 25 - “Seu” Sebastião	113
Fotografia 26 - Sarmento	115
Fotografia 27 - Henoque	116

LISTA DE SIGLAS

DPH - Departamento de Patrimônio Histórico do Município de Belém

DPI - Departamento de Patrimônio Histórico

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional

OEA - Organização dos Estados Americanos

ONGs - Organizações não governamentais

ONU - Organização das Nações Unidas

PAB - Programa do Artesanato Brasileiro

PNPI - Programa Nacional do patrimônio Imaterial

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SPHAN - Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 O SABER TRADICIONAL E AS DEFINIÇÕES DE CULTURA	25
2.1 INCLUSÃO E EXCLUSÃO, ERUDITO E POPULAR, DIFERENÇAS E DESIGUALDADES NA IDENTIFICAÇÃO DE SABERES E DEFINIÇÃO DE CULTURA	25
2.2 DISTINÇÃO DE SABERES NAS RELAÇÕES DE PODER	32
3 O TRABALHO DO ARTESÃO NO TEMPO E NO ESPAÇO: ARTE, INVENÇÃO, RESISTÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA	40
3.1 ICOARACI: UM LUGAR DE PRÁTICAS TRADICIONAIS	40
3.2 O ESPAÇO E A MATÉRIA PRIMA: DA RETIRADA NAS MATAS DO PARACURI AO BENEFICIAMENTO EM NOVOS PROCESSOS PRODUTIVOS	49
3.3 A DIVISÃO DO TRABALHO, DOM, HABILIDADE, ÓCIO PRODUTIVO, ASTÚCIA, BRICOLAGEM E TECNOLOGIA	55
3.3.1 O acordelamento é ancestral, mas a modelagem no torno garante a sobrevivência	56
3.3.2 Encalçar, desenhar, pintar	60
3.3.3 Processos térmicos determinam a qualidade da produção	65
3.3.4 Divisão do trabalho, associativismo, mercado	76
3.3.5 A invenção da tradição icoaraciense pela inspiração em peças arqueológica	81
4 O SABER QUE SÓ SE APRENDE FAZENDO	84
4.1 TRASMISSÃO DO SABER E O APRENDER BRINCANDO	84
4.2 AS HISTÓRIAS DAS VIDAS TRAÇADAS NA DINÂMICA DE UM OFÍCIO	93
4.2.1 Memórias, experiências e cotidiano	96
5 SABERES TRADICIONAIS: SALVAGUARDA E AGREGAÇÃO DE VALOR	118
5.1 POLÍTICAS CULTURAIS NA PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL E O SABER CERAMISTA COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL	118
5.2 INSTITUCIONALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL NO BRASIL	132
5.2.1 Mário de Andrade e a defesa da diversidade cultural e da identidade	132
5.3 “DIFERENÇA” COMO ELEMENTO DE AGREGAÇÃO DE VALOR	137
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	159

1 INTRODUÇÃO

A Produção de cerâmica em Icoaraci foi escolhida como objeto de estudo, na tentativa de realizar uma discussão de caráter introdutório em torno da questão que trata os saberes tradicionais como patrimônio imaterial. Esse vínculo pressupõe a relação entre a manutenção desse saber e políticas culturais de preservação. No entanto, antecipamos que a pesquisa despertou interesse e exigência de um levantamento mais detalhado sobre o saber dos ceramistas, que demonstraram na entrevista um universo inesgotável de informações sobre técnicas, transmissão, perspectivas mercadológicas e inovações sobre essa prática milenar, que se mantém, se reproduz, e se reinventa com características próprias nos últimos cem anos em Icoaraci.

Ao perceber a necessidade de conhecer sobre o processo produtivo do artesanato icoaraciense, inevitavelmente compreendemos também a prática etnográfica como forma de conhecimento (GEERTZ, 1989). Nesse sentido o esforço no campo propiciou a revelação de uma experiência que se reinventa a partir das necessidades e da criatividade. Com esse enfoque, a escolha teórico-metodológica moderou questões que orientaram a pesquisa desde sua proposição, ou seja, a revelação de um saber através das memórias e relatos do cotidiano, traçado na tradição que se movimenta em um determinado contexto socioeconômico, cultural e político.

A análise concentra-se em uma visão baseada no conceito de interculturalidade (CANCLINI, 2007), assim como, na análise de Certeau (1995) sobre as astúcias contidas no saber do homem comum, que fundamenta tanto a possibilidade de identificar um saber originado de forma autônoma, na relação que se estabelece entre classes, quanto a reflexão sobre o resultado da pesquisa como uma versão, a partir do que é verbalizado pelos entrevistados. As referências gramscianas estabelecem o elo necessário com as reflexões macrosociais, sob dois aspectos: a luta contra-hegemônica, que vê na cultura popular um campo potencialmente rico para a luta social, e a definição sobre as classes de intelectuais a partir das suas funções sociais (GRAMSCI, 1988).

Essas referências orientaram a concepção sobre os saberes, modos de agir e reagir numa sociedade que tenta excluir o que difere dos padrões impostos, ou o inclui conforme parâmetros estabelecidos nas instituições criadas com esse fim. Diferenças e distinções levam a reflexões e compreensões sobre o papel do artesanato numa sociedade marcada pelo modo de

produção capitalista que tenta uniformizar os diferentes, ao mesmo tempo em que dita formas desiguais de tratamento.

A vinculação de saberes tradicionais às políticas públicas específicas levantou a hipótese de que a ausência dessas políticas impossibilitava a continuidade da produção e consequentemente, o definhamento do ofício de fazer cerâmica, por não haver apoio para mantê-lo. Ao realizarmos a pesquisa, surgiu a necessidade de conhecer esse saber antes de esboçar hipóteses sobre a manutenção do mesmo por meio de intervenções externas. Assim percebemos o quanto é importante conhecer a origem e a dinâmica do saber que se configura na forma como o artesão pensa e faz; no repasse do conhecimento; nas influências internas e externas; na forma como é visto por ter esse conhecimento (reconhecido ou não); no fazer imbricado na sua vida cotidiana; no incentivo ou não das políticas públicas.

Considerando todas essas variáveis, procuramos conhecer como era a produção no passado para relacionar com os modos de produzir do presente, numa conjuntura que divulga cotidianamente a frequência com a qual saberes tradicionais, manifestados em produções e modos de vidas igualmente tradicionais extinguíram-se, foram substituídos, não repassados ou ficaram perdidos na memória dos mais velhos.

Muitos trabalhos acadêmicos abordam a produção de cerâmica em Icoaraci, destacando principalmente o uso do grafismo com inspiração arqueológica. Entre alguns trabalhos levantados na pesquisa bibliográfica, identificamos vários tipos de abordagem: a relação entre identidade amazônica e grafismo marajoara (SARAIVA, 2011); a perspectiva analógica entre as ideias de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o uso do grafismo marajoara (JESUS, 1999); o trabalho específico sobre Mestre Cardoso (DALGLISH, 1996); os aspectos sócio econômicos da produção e os aspectos geográficos e históricos de Icoaraci e do bairro do Paracuri (DIAS, 2007). Todos contribuem essencialmente para referendar essa singular produção enraizada no saber tradicional.

Na tentativa de preencher algumas lacunas existentes, procuramos traduzir sentimentos, visões, concepções e compreensões do artesão sobre como é esse fazer, por que começaram, como e por que permanecem fazendo, criando, reproduzindo e adaptando. É necessário identificar quem são os portadores desse saber e o que é mais importante, identificar essa ação de fazer que reproduz o saber, e como ela se manifesta e perdura.

As bases para estudos dessa natureza sugerem vários fundamentos como: a análise formulada por Certeau (1995) sobre o saber do homem ordinário (comum) com suas astúcias.

A aquisição de um *habitus* segundo a conceituação de Bourdieu (1989), ou ainda a vivência decorrente das relações heterogêneas de poder com estratégias específicas e lógicas próprias, como na análise de Foucault (1987). Todas essas análises especificam o tratamento outorgado a determinados segmentos sócio culturais, não identificados apenas pela diferença com que se expressam, mas pela classe e grupos em que se situam.

A cultura denominada popular e seus autores (fazedores) recebem um tratamento pautado na hierarquização quando contraposta ao erudito, a partir de concepções que se sustentam sob dois extremos: um que a romantiza e a coloca na secular concepção purista, livre de contaminação; outro que a identifica apenas como produto, deslocado dos sujeitos e dos circuitos produtivos. Esse tratamento fica explícito quando se trata do artesanato em cerâmica. A relação com a argila, os equipamentos tradicionais e as olaria são normalmente referendadas pelo bucolismo até mesmo pelos próprios artesãos, no entanto a produção, como meio de sobrevivência, suscita uma relação mais complexa.

No caso em estudo, essa complexidade é claríssima em termos da origem e do destino do artesanato, por ser simultaneamente um fenômeno econômico e estético e que, segundo Canclini (1983), apesar das características não capitalistas devido a sua confecção manual, é subordinado à lógica de mercado.

Com essas preocupações, antecipamos que a produção de cerâmica em Icoaraci mais que uma expressão da multiculturalidade amazônica, deve ser entendida por meio do conceito de interculturalidade que ajuda a explicar as interações, negociações, assimilações, adaptações e resistências num mundo regido por um sistema que se caracteriza pela disputa (CANCLINI, 2007). Essa interculturalidade está presente nas memórias dos artesãos, e se manifestam quando eles fazem a narrativa do processo produtivo, mesclando-o com as histórias de suas vidas e a relação com a modernidade.

O conhecimento empírico nos direcionou para a gênese das práticas e para a dinâmica estabelecida nas relações sociais, no caminho que cruza o artesanato e os saberes, identificando o “*modus operandi*” dos artesãos, portadores desse saber. Na pesquisa de campo e na convivência com o grupo foi possível observar tanto as relações propiciadas pela produção como meio imediato de sobrevivência, quanto o processo de criação, aprendizado e táticas estabelecidas atualmente.

Várias questões foram tratadas, tanto as anteriormente definidas quanto as que foram surgindo durante a pesquisa, tais como: a confecção de peças, os processos produtivos, a

divisão do trabalho, as relações trabalhistas, a transmissão do saber e, principalmente, a forma como o fazer cerâmica se constituiu e se reproduz como elemento da diversidade cultural amazônica, portanto representação das diferentes formas de viver e produzir que ficam silenciadas na predominância de outras formas de saber e conceber o mundo.

As teorias formuladas por alguns autores sobre a distinção de saberes orientaram o estudo para uma abrangência que envolve a comparação entre formas de conhecimento apreendido de formas diferentes (LEVI-STRAUSS, 1976); o estudo e avaliação sobre o que é considerado intelectualidade ou não, a partir da função social (GRAMSCI, 1988); a contradição do estudo de uma prática por meio de fundamentos teóricos (CERTEAU, 1994) e as narrativas como forma de desvelar saberes omitidos na ordem dominante (BENJAMIN, 1996).

As reflexões de Benjamin (1996) permitem verificar a possibilidade de as narrativas e memórias reconstruírem a experiência como um processo, em que a rememoração atribua outros significados àquilo que se tinha apenas como ruínas ou escombros. Canclini (2007) acrescenta a essa perspectiva mais um ponto importante ao lembrar que, a voz excluída, a divulgação do que foi silenciado, a exposição do diferente, mais do que modificar a ordem imperante, pode revelar algo sobre a ordem excludente. Essa concepção ressalta a necessidade de ouvir quem não foi ouvido; reconhecer significados em memórias silenciadas; reconhecer saberes e identificar o que eles têm a dizer, numa construção de possibilidades de reescrita da história em que são os sujeitos excluídos que se posicionam, buscando a fertilização de novas ideias que não sejam apenas, aquelas que representem valores, que se pretendem únicos e hegemônicos.

Ao enfatizar a heterogeneidade e dinâmica social, Benjamin (1996) propõe escrever e reescrever a história a todo o momento, já que o aqui e agora não se fundamenta no passado eterno. Esse enfoque aponta caminhos para estudos sobre memórias e tradições que devem ser trilhados, no sentido de desvendar saberes e fazeres que ainda são percebidos como algo que ficou no passado, dando outro tratamento aos mesmos que não seja o de coisa ultrapassada, valorizando as manifestações populares e seu arsenal de conhecimento que lhes tem sido frequentemente negados. Segundo Arantes (2004), essa vinculação ao passado permite que se considerem as atividades tradicionais como algo que teve vigência no passado e hoje é vista como algo curioso.

Prevalece, na presente pesquisa, o interesse de situar essa prática além das técnicas, tendo como premissa e foco, o registro do processo de criação, buscando conhecer sobre um saber que se aprende sem ninguém ensinar, como bem dizem os artesãos ao se referirem ao aprendizado e à transmissão. Só o artesão, portador e mantenedor desse saber, pode traduzir as etapas de confecção; o conhecimento sobre a matéria prima; classificação de peças; as especificidades do ofício; e ainda como eles se veem no papel de detentores e mantenedores de um saber tradicional e, como gostariam de ser vistos. É feita a narrativa dessa prática efetiva, seguindo o que é anotado por Certeau (1994. p.151), “é um dizer sobre aquilo que o outro diz de sua arte e não o dizer dessa arte”.

O Bairro do Paracuri, no Distrito de Icoaraci (Belém/PA) *lócus* da pesquisa, se configura como centro produtor de cerâmica desde a produção do material para construção civil, como telhas, tijolos e tubos (manilhas), até os dias de hoje. A pesquisa elegeu o período que se inicia a partir do uso do grafismo, para fazer o recorte temporal, ou seja, década de 1960 até os dias de hoje, visto que essa inserção ocorre em meados dos anos 60, por meio da invenção do pintor de placas Antonio Farias (Mestre Cabeludo) que reproduziu em uma vasilha (alguidar), os desenhos de uma urna funerária indígena, retirado de uma fotografia.

A escolha desse grupo para desenvolver uma pesquisa não foi aleatória. Passamos (eu e minha família) a morar em Icoaraci em 1981, possibilitando o primeiro contato com a cerâmica local. O interesse foi movido pela curiosidade, pois na época era divulgado que a cerâmica se apresentava como um produto de forte atração turística, o que estabelecia um vínculo com minha graduação (bacharelado em turismo). Esse vínculo foi intensificado na especialização em ecoturismo, quando realizei uma primeira pesquisa junto aos artesãos de Icoaraci para elaboração da monografia.

As minhas primeiras visitas ao Bairro do Paracuri não aguçaram nenhuma reflexão mais profunda, e ele só foi entendido como espaço possuidor de um legado cultural depois de várias visitas e após o início do curso de especialização em 1996. Com a realização do curso, o olhar sobre os artesãos/ceramistas ganhou um novo sentido, a partir do aprendizado sobre temas relacionados à proteção do meio ambiente, sustentabilidade, mercado verde, economia solidária, ecologia e preservação.

Essa experiência foi ímpar, pois aconteceu numa época em que o debate sobre meio ambiente no Brasil estava efervescente e já evidenciava o questionamento que originou a presente pesquisa, ou seja, o tratamento indiferente dado à cultura na relação entre essa e a

natureza. Nos debates e discussões que se sucederam no curso, em congressos e seminários, era perceptível a omissão da diversidade cultural.

Naquele momento havia um vazio nas discussões de propostas voltadas para o desenvolvimento sustentável que ainda hoje causa incômodo: a predominância da visão de natureza apartada da cultura. Vislumbrando a possibilidade de falar de sustentabilidade e ecoturismo a partir da diversidade cultural nas comunidades receptoras de turistas, conforme os princípios estabelecidos para a atividade, a primeira pesquisa junto aos artesãos de Icoaraci baseou-se na formação recebida no curso, que ao enfatizar sustentabilidade, trazia questionamentos sobre qualidade de vida de populações residentes nos chamados núcleos receptores. Nessa primeira pesquisa foi originado o objeto desta dissertação, que reflete parte da formação acadêmica e profissional, além do interesse nos debates em torno da diversidade cultural e no tratamento dado a mesma nas relações de poder.

Uma experiência decisiva nesse sentido foi a identificação dos mestres ceramistas, já que pouco se sabia sobre eles, suas memórias, seus saberes, as relações de conflito existentes e sua forma de ver o mundo. Esse contato foi aprofundado na década de 1990 sob vários aspectos: minha formação acadêmica e a pesquisa realizada para elaboração da monografia; o trabalho na assessoria de turismo e cultura no distrito de Icoaraci e a militância que se efetivou através da criação do Movimento de Vanguarda da Cultura Icoaraci (MOVA-CI) em 1998, fruto da discussão de um grupo de delegados do Distrito no I Fórum Municipal de Cultura. Como deliberação do Fórum e forma de evidenciar a memória do bairro do Paracuri e seus mestres fazedores de cerâmica, realizamos em 1999, a I Mostra Distrital de Cultura e a denominamos “Mostra Mestre Cabeludo”, com o objetivo de fazer a devida referência, ao artesão que fez a primeira inserção de grafismos indígenas na cerâmica produzida no local.

Essas participações foram imprescindíveis para reconsiderar abordagens teóricas sobre memória e tradição e também para perceber um campo infinito de possibilidades. Com a elaboração da monografia de especialização foi possível a aproximação com a história oral como metodologia de pesquisa, a qual possibilita o estudo compartilhado com o grupo de artesãos de Icoaraci aqui apresentado, evidenciando seus saberes como parte componente da memória amazônica, o que significa ver e mostrar aspectos socioculturais da região a partir das múltiplas experiências individuais e coletivas vividas.

A trilha desenhada em torno do saber ceramista constituiu-se também na execução de projetos dedicados ao registro das memórias, dos saberes e fazeres, mediados pela

incorporação dos mesmos na categoria de patrimônio cultural. Nesse sentido, o registro em livro e vídeos foi uma das contribuições que legamos à comunidade a partir do projeto “A Memória na Fala dos Mestres de Cultura de Icoaraci”, em 2004. Nos esclarecimentos sobre o tema, essa incorporação combinou o estudo sobre memória e experiências coletivas locais e, suas produções materiais ou imateriais com as discussões sobre políticas públicas, voltadas à salvaguarda e processos de patrimonialização.

Por outro lado, a execução de outro projeto: “Valorização da Arte Cerâmica e Geração de Renda” possibilitou um contato maior com os artesãos/ceramistas, o que ajudou a perceber que ainda faltava muita coisa a ser compreendida em relação ao grupo e sobre o conhecimento produzido por eles nas últimas décadas.

Essa percepção resultou na presente dissertação sobre um conhecimento de velhos, mulheres, homens e jovens, o qual se constitui em um rico legado, permeado de tensões, esperanças, decepções, lógicas mercadológicas, expectativas sobre o turismo e o uso das referências da cerâmica arqueológica. Frequentemente, a característica pelo uso do grafismo exalta a cerâmica produzida em Icoaraci apenas pela reprodução de uma memória ancestral dos povos pré-coloniais e subestima o saber contido nas técnicas na construção de instrumentos e equipamentos; no conhecimento acumulado que cria tecnologias; nas experimentações; nos exercícios de criação e nas estratégias que modela e remodela peças, enquanto molda um saber que perdura no Distrito.

Essa percepção mais estrita só ocorreu com a pesquisa e com esse novo olhar, propiciado pelo curso de mestrado que, ao enfatizar a discussão sobre sustentabilidade após quatro décadas desde a Conferência de Estocolmo¹, conseguiu fornecer outros subsídios sobre as questões relacionadas ao tratamento dado à diversidade cultural. O estreitamento de vínculos com o tema estudado foi facilitado pelos trabalhos anteriores, criando condições de investigação em busca de respostas que não ficam tão evidentes quanto parecem num contato superficial.

O desafio foi aprofundar a investigação sobre um saber tradicional específico, buscando demonstrar que o lugar desses saberes não é o campo do esquecimento; que novas

¹ Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano (United Nations Conference on the Human Environment - UNCHE), realizada em Estocolmo de 5 a 16 de junho de 1972, onde foi esboçado pela primeira vez o conceito de sustentabilidade.

tecnologias não superam esses saberes; e que o mesmo não está fadado ao desaparecimento na memória de seus detentores.

Os objetivos propostos foram alcançados com o olhar mais focado no saber dos ceramistas. Os novos contatos, a princípio informais, foram iniciados no mês de junho de 2011 e serviram para conhecer pessoas que seriam entrevistadas mais tarde. Nas idas ao bairro do Paracuri, foram observados lugares e estabelecidos diálogos com as pessoas que contribuíram principalmente para sistematizar questões previamente delineadas, as quais foram aprofundadas ou abandonadas durante o estudo.

A pesquisa atual possibilita a continuidade do estudo realizado. O período definido no recorte temporal funda-se na produção de cerâmica com inspiração arqueológica, por ser um marco na mudança ocorrida na produção, ressaltando que essa característica não se apresenta na dissertação como principal referência na descrição do saber ceramista.

O primeiro passo foi reconhecer todos os artesãos (independente do tempo que atuam no ofício e a habilidade que desenvolvem), como responsáveis pela tradição local. Ressaltamos que apesar da maioria se identificar apenas como artesão, utilizamos a denominação “ceramista” pelo fato de trabalhar com uma categoria específica de artesão, ou seja, o artesão que trabalha com cerâmica que apresenta-se com características muito específicas. A seleção dos entrevistados ocorreu de forma espontânea durante as visitas ao bairro. No entanto após os primeiros contatos, consideramos as referências baseadas nas informações coletadas. Referências essas que evidenciaram questões importantes, tais como: a relação de parentesco, características individuais nos processos de produção, a formação de coletivos como o grupo Candéa e a mesclagem do tradicional com as novas técnicas.

Essas descobertas exigiram um aprofundamento e expansão dos objetivos iniciais, estabelecendo critérios que levaram em conta: o número de familiares envolvidos na produção, como a família Natividade, que foi a primeira a ser entrevistada por ser uma das maiores famílias que trabalha e se sustenta da cerâmica (são 22 membros da família que exercem o ofício de ceramista); as olarias localizadas em áreas com maior dificuldade de acesso, saindo de um circuito comumente investigado em pesquisas anteriores; a relação de pais e filhos na convivência entre o tradicional e o novo; e a ajuda mútua e as alternativas encontradas para continuidade do trabalho.

O segundo passo foi elaborar o roteiro de entrevistas, o qual foi essencial para guiar os passos em torno do problema de pesquisa, que busca no reconhecimento das diferentes

experiências trazidas pelos entrevistados e expressas em seus relatos, informações importantes a serem exploradas num trabalho sobre saberes tradicionais. As trajetórias de vida reveladas cruzaram diferentes temáticas que foram surgindo ao longo de cada narrativa, o registro de cada relato reconhece a importância do narrador e de sua narrativa como parte do processo de formação e transformação histórica da produção de cerâmica, isto é, reconhece cada entrevistado como um sujeito da história.

As questões inicialmente foram dirigidas para as práticas do ofício e o caráter cotidiano dos usos tradicionais. A partir das entrevistas foram observados aspectos do universo cultural daquele grupo que, apesar de todas as modificações culturais vividas, ainda faz uso dos instrumentos e equipamentos tradicionais sem, contudo, se isentar da articulação de seus saberes com a modernidade.

Antes de realizar as entrevistas, foram explicados a cada artesão os objetivos e intenções do estudo que estava sendo realizado. Muitos entrevistados construíram uma narrativa tão esclarecedora que interpretá-las seria apenas a nossa versão, por isso foram diretamente transcritas. Essas estratégias de pesquisa fizeram todo sentido, pois os artesãos de Icoaraci são frequentemente entrevistados, e alguns, inclusive, resistem a dar entrevistas. Não enfrentamos nenhuma resistência e procuramos contemporizar ao dar um tom de conversa, mesmo contando com o roteiro de perguntas, as narrativas foram fluindo.

No percurso desta pesquisa foi realizado o levantamento de quantas olarias existem e quantas pessoas estão envolvidas com a produção de cerâmica no bairro, combinado com visitas aos ateliês para observação e entrevistas com 30 artesãos, com duas horas de duração em média. Neste estudo é apresentada uma análise a partir das narrativas que explicitam questões relacionadas ao espaço, matéria prima, a construção de instrumentos, a transmissão sobre saberes, as novas técnicas, as habilidades individuais, as relações trabalhistas e todo o processo de feitura das peças de cerâmica.

Foi com esse propósito que os ceramistas foram ouvidos, num exercício de rememoração, para identificar significados atribuídos por aqueles produtores e produtoras aos seus saberes e fazeres. A ideia de revelar essa tradição é evidenciar também como as relações sociais impõem o saber de base científica e tecnológica aos saberes tradicionais populares, legando-os ao campo da exclusão e do esquecimento.

O interesse especial pelo grupo de ceramistas justifica-se por todas essas especificidades mencionadas e, por sua vivência, contextualizada no espaço onde eles residem

e trabalham, assim como pelas mudanças no seu modo de vida e pela experiência gerada no dia a dia dedicado a um ofício que lhes proporciona um amplo conhecimento.

Assim, nas entrevistas e vivência com o grupo, procuramos sair do círculo e das ideias que, amiúde, os coloca na condição de passivos sob dois aspectos principais: ingênuos, descontaminados das veleidades capitalistas; e acomodados por não se adequar aos preceitos do empreendedorismo.

O conhecimento acumulado anteriormente apesar de fornecer alguns dados, foi de imediato revestido de um novo olhar, iluminado pela metodologia, o que possibilitou a descoberta de especificidades que se traduzem em produções diferenciadas. Essas diferenciações baseiam-se em critérios estabelecidos principalmente: pelo nível técnico alcançado, pelas formas de organização para produzir, pelo acesso a novas tecnologias e informações, pelas interrelações estabelecidas dentro e fora do grupo.

Com isso evitamos recair sobre os artesãos(ãs) mais conhecidos, e por outro lado, foi possível estranhar as opiniões formadas na relação estabelecida anteriormente com o grupo, o que consideramos um ponto favorável, pois o acúmulo de informações sobre os ceramistas recaía no convencimento que se aproximava da pretensão, ao ponto de aludir opiniões definitivas, incorrendo no que Bachelard (1996) observa como obstáculo a ser superado na pesquisa científica.

A pesquisa permitiu reconhecer que os significados atribuídos a esse saber são muitos e estão excluídos da literatura referente ao tema, que normalmente sistematiza informações sobre o uso de grafismo arqueológico, mas não dá conta das representações construídas em torno desses saberes, pois são registros muitas vezes desvinculados das relações sociais e históricas.

A opção pelas entrevistas ajuda a compreender como a trajetória desses artesãos está articulada à experiência que só é captada pela oralidade, e esse recurso metodológico compreende a entrevista como a produção de um documento, que registra a experiência do grupo, permitindo que o trabalho com memórias e relatos do cotidiano vá além da visão de resgate ou recordação. Os relatos trazem à tona representações e imagens do passado e do presente, as quais ajudam na (re)escrita da história, no desvelamento daquilo que ainda não foi dito.

As fontes orais coadunam com a perspectiva do estudo sobre um saber tradicional, o qual se manifesta no trabalho do artesão e este se forma somente através das tradições de seu entorno, onde é possível reconhecer os fenômenos que o influenciaram.

Partindo do pressuposto de que os fenômenos classificados como culturais, econômicos ou políticos não podem ser examinados como sistemas autônomos, mas na sua interrelação no devir histórico, observa-se neste estudo como os processos manuais se desenvolvem na atividade artesanal na comunidade do Paracuri, submersa numa grande variedade de agentes e fatores, os quais possibilitaram a criação de uma tradição artesanal. Essa tradição é mediada pelo simbolismo que adquirem alguns objetos, numa determinada sociedade e, podem ser vistos como um fenômeno que aglutina caracteres diversificados que servem para identificar um determinado grupo, uma região e até mesmo um país.

Além de mostrar o “fazer ceramista” em Icoaraci, torna-se importante abordar as propostas de valorização desses saberes, a partir da formalização de políticas públicas criadas para esse fim. Sem perder de vista as anotações de Magalhães (2000, apud SARAIVA, 2006) sobre as relações de poder existentes na definição dos parâmetros para estabelecer a salvaguarda, registro e preservação das diferentes memórias individuais e coletivas, o estudo pretende demonstrar também o surgimento dessas políticas que postulam ações voltadas à preservação e valorização dessas formas de observação, criação e recriação própria, e que se configuram como um saber, submetido a séculos de esquecimento e silêncio.

A primeira parte do estudo discute alguns aspectos importantes: saber tradicional e cultura e as ideias que permeiam os conceitos de saberes tradicionais e cultura popular. Assim, a percepção parte das abordagens teóricas e dos autores que subsidiam aspectos relativos à importância das narrativas e memórias como elemento que desvenda outras visões de mundo; a distinção sobre formas de conhecimento; os conceitos de cultura e a segregação de um segmento identificado de forma hierarquizada. Os autores escolhidos não obedecem a uma cronologia e pertencem a disciplinas variadas: Antropologia, História, Sociologia, entre outras.

Na segunda parte está explicitado o objeto de pesquisa propriamente dito: a prática de fazer cerâmica na comunidade do Bairro do Paracuri, no Distrito de Icoaraci, cidade de Belém, estado do Pará. É descrito o processo de criação; confecção das peças; transmissão do saber dos ceramistas, a partir das falas dos vários artesãos/ceramistas, barreirenses e empreendedores (apenas um se autodenominou) entrevistados. Com essa descrição é

analisada a produção de cerâmica em Icoaraci, explicitando os processos de construção; processos de aprendizagem e de ensinamento; dom e habilidades, benefícios e dificuldades, bem como a visão dos ceramistas que, com raríssimas exceções, formaram-se no cotidiano das olarias sem seguir a rígida disciplina dos cânones institucionais.

Na parte final procuramos esboçar os contornos de uma problemática que é de grande profundidade: a circunscrição de políticas públicas que estão mais relacionadas com a o saber tradicional; o trato da construção das políticas de salvaguarda, formuladas e implementadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), instituição responsável pela formulação e implementação dessas políticas, e sobre a atuação do SEBRAE, o qual foi citado em algumas entrevistas como a instituição responsável por programar ações que se norteiam pela proposta de preparar o artesão para as relações de mercado e tentativa de melhoria do produto, visando ao empreendedorismo.

2 O SABER TRADICIONAL E AS DEFINIÇÕES DE CULTURA

2.1 INCLUSÃO E EXCLUSÃO, ERUDITO E POPULAR, DIFERENÇAS E DESIGUALDADES NA IDENTIFICAÇÃO DE SABERES E DEFINIÇÃO DE CULTURA:

Entre as questões que permeiam o saber tradicional e as diferenças do mesmo em relação ao saber técnico e científico, vinculam-se visões que associam esse saber tradicional ao exótico, como pertencente a outro mundo e, o tratamento que lhe é designado reflete preconceitos formados na racionalidade dominante da sociedade moderna. Essa percepção é analisada por vários autores expostos a seguir, que ratificam em suas análises a não existência de saberes ultrapassados e/ou escalonados conforme etapas evolutivas, assim como expõem os equívocos das classificações hierárquicas de expressões culturais, conforme o estrato social em que essas expressões se encontram.

Essa visão maniqueísta construída por longos anos exalta um determinado sistema e suas normas de funcionamento, enquanto relega outras formas à condição de ultrapassadas, não produtivas, inferiores. Ao tratar dos saberes de populações tradicionais amazônicas, Castro (2000) adverte sobre o preconceito com o qual o sistema técnico-econômico dominante em nossa sociedade de classes trata práticas tradicionais, considerando-as improdutivas, por meio da negação histórica a esse saber.

Os reflexos dessa visão são encontrados no grupo de ceramistas de Icoaraci, pois ele possui uma dinâmica cultural e socioeconômica com procedimentos peculiares, ao mesmo tempo que é parte componente de uma sociedade marcada por processos de globalização que ocorrem nas contradições de um capitalismo que se transnacionaliza de modo cada vez mais concentrado (CANCLINI, 2007), e portanto exige análise em modo abrangente, incluindo reflexões pertinentes aos processos discriminatórios e hierarquizados que são dados ao conhecimento tradicional.

No estudo de saberes tradicionais e artesanato, torna-se imprescindível observar o conceito de cultura utilizado, para poder ir além de um conceito convencional que contribuiu decisivamente para tornar invisível as práticas culturais cotidianas (ESCOBAR et al., 2000). Os conceitos trabalhados em Certeau (1994) e Williams (1992) transcendem a compreensão estática de cultura e a enfatiza como processo coletivo, e Geertz (1989) a compreende como produção de sentido que se dá nas sociedades humanas. Abordagens contemporâneas como as de Williams (1992), ressaltam a dificuldade de definir o que é cultura, portanto o autor busca uma formulação baseado na ideia de processo, criação e reprodução na qual uma ordem social

é necessariamente comunicada, reproduzida, experimentada e explorada. Williams apresenta análises abrangentes que contribuíram essencialmente para os estudos que envolvem saberes tradicionais, artesanato e diversidade cultural, ao definir cultura como resultado de formas precursoras de convergência com:

- a) Ênfase no espírito formador de um modo de vida global, manifesto por todo âmbito das atividades sociais, porém mais evidente em atividades “especificamente culturais” – certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual.
- b) Ênfase em uma ordem social global no seio da qual uma cultura específica, quanto a estilos de arte e tipo de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais (WILLIAMS, 1992).

Outras referências que favorecem a reflexão são encontradas em Canclini (1983), quando chama a atenção para os inconvenientes da abrangência do conceito antropológico de cultura, no que diz respeito à equivalência entre culturas e o tratamento que é dado às diferenças. Segundo ele, na medida em que a antropologia pensa todos os saberes humanos como cultura, ela não se dá conta da hierarquização e do peso distintivo que possuem dentro de uma determinada formação social.

Para Canclini (2007), apesar dos avanços alcançados pela antropologia nos estudos sobre sociedades fora do mundo ocidental, assim como, sobre os grupos subalternos dentro dele, não basta entender as crenças, costumes, conhecimentos, ideias de determinada cultura, sem explicar como as diferenças se tornaram desigualdades entre as culturas ou dentro de uma determinada formação social. Estudos antropológicos não conseguiram explicar, segundo o autor, as hierarquizações produzidas dentro das formações sociais ocidentais contemporâneas.

A produção de cerâmica de Icoaraci abrange questões que envolvem tanto um modo de vida quanto a criação artística, pois se caracteriza essencialmente pelo saber tradicional manifestado num ofício que se reproduz por milhares de anos, e é, portanto o estudo orientado pela ideia de que esse saber é entendido na sociedade como um modo de fazer e de conhecer, diferente de outro modo de fazer e de entender o mundo. Não obstante a diferença, essas formas de conhecimento vêm sendo, por muito tempo, concebidas a partir do que prevalece como dominante, ou seja, o saber erudito de base científica e técnica que se impõe sobre os saberes tradicionais populares, legando-os ao campo da exclusão e do esquecimento ou, quando lembrados, recebem o tratamento condizente com o exótico e o curioso.

Vale lembrar que o trabalho do artesão no seu fazer “intangível” é fruto de relações sociais as quais não podem ser explicadas pela ideia de determinismos mecanicistas, corolário

de ideias pós-revolução industrial. Assim são pertinentes as anotações de Ribeiro (1985) ao considerar os artefatos culturais como bens culturais, utilitários e simbólicos, pelos quais a sociedade se afirma, podendo ser entendido como expressão e representação de uma nova realidade econômica e social localizada, cuja valorização se dá pela ordem cultural, política e econômica.

Os ceramistas de Icoaraci são mantenedores de uma prática secular que se baseia nas técnicas de produção utilizadas pelas sociedades ancestrais, que é repassada de geração em geração via oralidade. O trabalho se realiza prioritariamente em grupos familiares na perspectiva de retirada do sustento. Por meio desse processo expressam uma reflexão do mundo, construída por sua sensibilidade, conhecimento das técnicas e pelas relações sociais estabelecidas na produção.

O que os identifica na concepção da multiculturalidade, como um grupo com características específicas, não respalda suficientemente sua atual condição, que para além das diferenças, vivencia a confrontação e o entrelaçamento com outras culturas fruto das relações e trocas, implicando interdependência, e que segundo Canclini (2007) mantém relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos configurando uma relação intercultural.

Essas confrontações e entrelaçamentos se ampliam quando tratadas na formalização de políticas culturais, para além da relação com outros segmentos culturais e outras políticas como as políticas implementadas na área da saúde, educação, infraestrutura, entre outras. Não obstante os avanços provocados pelos movimentos sociais ao conseguir traduzir suas agendas em políticas e expandir as fronteiras dessas mesmas políticas, evidencia-se o funcionamento da sociedade, marcada por transformações tecnológicas e inovações, fruto do mito da modernidade. Portanto, as políticas de preservação e salvaguarda ocorrem na contramão das aceleradas mudanças e, o que foi possível preservar está essencialmente ligado à cultura material.

Mas ainda que nessa imbricação de direitos, apenas os direitos culturais fossem relegados, seria possível vislumbrar outras possibilidades de reconhecimento ao trabalho do artesão e exercício da cidadania pela atenção ao próprio “lugar”² de produção, no entanto o bairro do Paracuri que é um lugar de práticas culturais, não alcança essa distinção e ainda é excluído dos direitos socioeconômicos, situando-se como área periférica da cidade, caracteriza-se pela ausência de serviço de saneamento e esgotos; vias de acesso não pavimentadas; grande dificuldade de acesso a transportes coletivos e alto índice de violência.

² Categoria do patrimônio imaterial identificada no dec. 3551/2000 como espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

O dinamismo cultural no bairro, assim como a tradição, são conexões de indivíduos e de coletivos que estão em constante movimento nesse emaranhado de contradições, resultantes das relações de poder existentes que reforçam a condição de exclusão do grupo.

O grupo se encontra numa fronteira marcada pela existência de uma “moda” e outros tipos de interação com diversos grupos que coexistem no meio urbano, provocando fluidez e reorganizações desse cenário cultural (CANCLINI, 1997). Entretanto, ainda que sua dinâmica social esteja cruzada por processos vinculados para além do seu modo de produzir cerâmica com outras atividades econômicas, há um valor intangível reconhecível nesse modo de fazer que perdura no tempo e é digno de multiplicar-se no próprio tempo com o fim de manter-se vivo (FIGUEIREDO; TAVARES, 2006).

Essa manutenção deve ocorrer na interação entre tradicional e moderno, não como representação de uma etapa de estágios civilizatórios, e deve ser reflexo de uma problemática pós moderna, desfazendo a tendência que opõe praticamente cultura e natureza, fazendo da primeira uma ocorrência universal e ainda, a que opõe cultura e sociedade, que significa o retorno a conceituações totalizantes, que vê cultura como todas as práticas sociais, diluindo uma série de atos específicos que não parecem ter muito sentido se analisados como uma concepção pragmática, sem incluir os valores de símbolo e de signo³.

Muito presente nos dias atuais, essa tendência torna-se evidente nas conceituações que Canclini (2007) chama de idealistas, ou seja, nas quais a cultura é vista apenas ligada ao campo das crenças, dos valores e das ideias, portanto a proposição de conceituação de cultura desse autor não se encaminha no sentido de identificar o cultural com o ideal, nem o material com social, assim como não vê a possibilidade de analisar esses níveis de maneira separada, porque se completam de forma interdependente:

Os processos ideais (de representação e reelaboração simbólica) remetem a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, as práticas e instituições que, por mais que se ocupem da cultura, implicam certa materialidade. E não só isso: não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais (CANCLINI, 1983, p. 29).

No caso dos ceramistas de Icoaraci o estudo é compelido a seguir essa afirmação visto que a identificação de níveis e campos de estudo é impraticável, pois além do saber estar inserido em estruturas materiais, que se traduzem também no próprio produto artesanal, essa

³ Esses valores foram especificados por Jean Baudrillard na sua Crítica da Economia Política do Signo, acrescentando ao valor de uso e valor de troca (marxista) o valor símbolo e o valor signo (BAUDRILLARD, 1999 *apud* CANCLINI, 2007).

produção insere-se em uma conjuntura social. A relação intrínseca do imaterial e do material, reelaboração simbólica e reprodução social tornam-se ainda mais complicadas no grupo de artesãos de Icoaraci porque ele não se inclui em comunidades rurais, com culturas tradicionais, locais e homogêneas (se é que isso existe). Ao contrário, eles estão inseridos em uma população urbana que como assevera Canclini (1997) convive com uma realidade calculada técnica e burocraticamente no atendimento de demandas, segundo critérios de rentabilidade e eficiência.

Por outro lado, essa produção é elaborada a partir do conhecimento tradicional, e se apresenta na forma de artesanato que para Williams (1992) é uma prática que tem controle de todas as etapas de confecção da obra e da disponibilização para a venda, mas é totalmente dependente do mercado imediato. Vale ressaltar que a venda é a etapa que sofre maior influência da interação intercultural e midiática, e isso se reflete na ideia unânime dos ceramistas que exaltam o turismo como o grande propulsor de vendas e redentor de todas as dificuldades relacionadas ao escoamento da produção.

Portanto, o saber representado materialmente pela confecção de peças, se difere por peculiaridades que envolvem: os processos produtivos, a divisão do trabalho, relações de gênero e, na forma como o fazer cerâmica se constituiu e se reproduz nas relações estabelecidas na venda do produto. O fato desse saber ter como produto o artesanato, implica em relações ambíguas, no que tange sua confecção ser fruto de um saber tradicional e o fim a que se destina depender de um mercado (WILLIAMS, 1992; CANCLINI, 1997), seja para venda local ou para outras localidades fora do estado ou fora do país.

O artesanato possibilita compreender a concepção processual da cultura, pela interseção entre o grupo que o produz e a circulação e apropriação do produto por outros grupos que lhes dão outros significados. Assim, é importante situar esse estudo em uma vertente que analisa cultura como processos representados por grupos diferentes e a relação de poder que se estabelecem entre esses grupos, assim como as conceituações feitas pelos governos, mercados e movimentos sociais. Neste sentido importa especificar o artesanato como artefato da cultura popular.

Essa especificidade está presente nos vários manuais que definem o artesanato como elemento da cultura popular, nos departamentos dos órgãos governamentais que trabalham com a cultura. O termo popular é utilizado para nominar uma produção dentro de um sistema cultural, portanto é imperativo que se retomem aspectos sobre a compreensão contemporânea

de cultura popular, e que vem historicamente se configurando a partir de estratificações que se estabelecem em processos socioeconômicos.

Fica evidente o acirramento dessas questões na definição de políticas que tratam da valorização da chamada “cultura popular” e do saber que a constitui, sobretudo quando essa cultura popular é vista como patrimônio e representação simbólica da diversidade de um povo. As questões conceituais não são menos complexas que as concepções políticas que as envolvem. É importante frisar que o uso do termo “cultura popular” vem sendo questionado em virtude da ratificação das distinções que envolvem tratamento discriminatório e hierárquico da cultura.

A concepção linear evolutiva, referendada por ideias iluministas, e a classificação a partir de estágios civilizatórios entre formas de produção de um conhecimento, escalonaram a diversidade de sociedades. Sociedades indígenas, na Amazônia são, por exemplo, classificadas em estágios inferiores. Nesse estudo, é enfatizada a necessária ruptura dessa concepção, vislumbrando chegar à compreensão referendada por Santos (1991) de que cada cultura tem sua própria verdade.

O que não pode ser ignorado na contraposição entre popular e erudito é o quanto as concepções de cultura e o próprio conteúdo da cultura estiveram sempre associados às relações entre as classes sociais. Em nossa sociedade existe uma classe dominante, cujos interesses prevalecem, portanto não é a erudição que se contrapõe à maior parte da população que domina um conhecimento não sistematizado e formatado nas instituições, são as relações estabelecidas pelos que têm acesso a essa erudição que trata o conhecimento tradicional como atrasado ou na condição de inferior.

Para caracterizar cultura popular, torna-se essencial retroceder à gênese do termo popular, ele se origina do povo, e este pode ser entendido como toda a população de um país, população mais pobre e população trabalhadora. Considerando que a população de um país reflete práticas, consumos e produções nos mais variados campos de saber, é possível perceber o estudo sobre saber tradicional e culturas populares como o estudo das expressões culturais manifestado nos processos sociais vividos pelas classes dominadas. Assim o estudo corrobora com a ideia de que na heterogeneidade é possível ver as características básicas que confirmam a produção cultural como resultado da existência comum de classes, portanto produto de uma história coletiva (SANTOS, 1991).

Ao se referir à cultura popular na idade moderna, Burke (1989), afirma que esta saiu da sua condição de livre e profusa por imposição da igreja e do estado. Isso demonstra que

esse tratamento diferenciado está enraizado nas relações de poder estabelecidas, e a destruição de um modo tradicional de ver e viver o mundo não ocorre apenas pela interação, ocorre também na relação entre desigualdades e exclusões, reforçadas por concepções que influenciaram a visão que se tem dessa cultura não ensinada em compêndios escolares.

Nessa oposição entre erudito e popular, conhecimento científico e conhecimento tradicional um dos debates importante nos dias de hoje é o debate sobre a questão da autoria. O comunitarismo evidenciado pelos irmãos Grimm⁴ acerca da criação coletiva (BURKE, 1989), faz com que no erudito o indivíduo seja identificado como autor, enquanto que no popular a autoria por muitas vezes é ignorada, visto que nessa concepção a autoria é coletiva devendo ser priorizada a tradição, e o passado da comunidade.

Burke acrescenta ainda o primitivismo e o purismo como outras concepções que se perpetuaram e influenciam de forma contundente a visão preconizada sobre cultura popular e saber tradicional. O primitivismo situa as manifestações num vago “período primitivo”, associadas à crença de que as tradições são transmitidas sem alteração ao longo do tempo. O purismo reforça a imagem vaga de povo, entendido nessa concepção como as pessoas incultas ou aqueles que vivem perto da natureza, sem as influências estrangeiras, com costumes preservados (BURKE, 1989).

Ao estudar esse movimento, Burke ressalta que essas interpretações foram reforçadas nas relações mercantilistas das viagens realizadas pelos viajantes do século XVIII, que partiam em busca das riquezas materiais, e do registro dos costumes e preferências dos mais simples e “incultos”. O interesse pelas coisas que vinham do povo, segundo Burke, também se fundamentava em outras razões: *as de ordem política* faziam com que as ideias iluministas fossem entendidas como estrangeiras a outros países, como oposição à França, berço do iluminismo, de tal forma que o gosto pela cultura popular em fins do século XVII estava intimamente associado à ascensão do nacionalismo, como resultado da oposição à razão, e evidenciando a tradição, os instintos do povo, em contraposição aos argumentos intelectuais; *razões vinculadas à intelectualidade*, que se manifestaram principalmente na literatura de inspiração em outras experiências; e *razões estéticas*, que se traduziram pelo elogio ao natural; ao selvagem, na exaltação ao antigo; ao distante e ao popular, contra o “polido”, o “artificial”.

Se em determinado momento, esse movimento trouxe à tona essa outra forma de interpretar o mundo, contribuiu também para o entendimento da cultura popular como

⁴ Jacob e Wilhelm Grimm, foram dois alemães que se dedicaram ao registro de várias fábulas infantis.

delimitada, vista como prática menor, quando analisada dentro de um sistema cultural que, muitas vezes parte de um senso comum sobre o que é erudito ou popular (FIGUEIREDO, TAVARES, 2006). Numa análise mais minuciosa e abrangente é possível observar a importância do valor imaterial da cerâmica produzida em Icoaraci como expressão e materialização da pluralidade humana, constituída de valores e saberes, tradições e experiências, sonhos e expectativas de diferentes indivíduos e coletivos que fazem parte de conexões que estão em constante movimento.

A cultura entendida como um emaranhado de significados que dão sentido a vida do homem (GEERTZ, 1989), retira da noção de cultura a ênfase nos resultados e rompe com a perspectiva da universalidade da cultura, forjada no entendimento de que o homem natural está numa escala que se define por concepções estratigráficas, como se fossem estágios pelos quais ele passaria, da condição de selvagem à situação de civilizado. O natural está atrelado ao biológico, por isso é universal e a cultura se relaciona com o campo do particular, é específica e depende de cada grupo e de suas localizações.

A cultura é entendida como o que dá sentido, e esse significado é dado pelo próprio agente cultural. Portanto os estudos e pesquisas sobre cultura devem tentar entender seu significado para quem a produz, é interpretar o sentido que o grupo estudado dá à própria vida. Nessa direção, a interpretação sobre a cultura dos artesãos de Icoaraci se dá a partir do entendimento, racionalização, ou melhor, a tradução, a versão do que foi captado da realidade do grupo de ceramistas, que têm sua própria forma de entender e sentir o mundo, tanto individual quanto coletivamente.

2.2 DISTINÇÃO DE SABERES NAS RELAÇÕES DE PODER

Como assinalado anteriormente, é comum encontrar concepções que pensam o tradicional como uma etapa de desenvolvimento, mas nada é tão evidente e marcante quanto as análises baseadas na ortodoxia economicista. Um exemplo clássico são autores que argumentam sobre o desenvolvimento do capitalismo em etapas, entre estes Rostow (1961) que ao dividir o desenvolvimento em 05 etapas, afirma que na primeira as sociedades tradicionais estão em processos de transformação inerentes à ciência e tecnologia modernas que faltam ser aplicadas para o desenvolvimento de suas potencialidades.

Essa ênfase ao escalonamento, mais do que sua localização em um tempo ou um espaço, e o acesso à tecnologia revelam que o conhecimento fica classificado por estágios.

Nesse sentido, mais importante que situar o grupo estudado como comunidade tradicional, importa enfatizar o conhecimento que os identifica.

A comunidade de ceramistas de Icoaraci pode não possuir as características comumente utilizadas para definir comunidade tradicional, no entanto as definições que identificam populações tradicionais como agrupamentos humanos que têm um grau de dependência grande em relação ao ambiente natural e um acervo tecnológico e cultural simples e eficiente (FURTADO, 1994) serve, por analogia, para identificar o grupo de Icoaraci como tradicional. O saber milenar contido no fazer cerâmica é produzido e reproduzido cotidianamente.

Apesar das tendências globais prenunciarem a homogeneidade, encontramos pessoas de diferentes regiões, com histórias e tradições culturais únicas que, continuam de maneira significativa, condicionando suas vivências ao ambiente e as relações estabelecidas no espaço em que vivem. O conhecimento tradicional trata de diversos assuntos e prioridades que refletem experiências e interesses distintos e são classificados por meio de linguagens e estilos diferentes. É constituído por repertórios culturais desenvolvidos ao longo das gerações e, mesmo que estes sejam influenciados por outras práticas e caracterizados por certos pontos de similitude e justaposição, mantém sua especificidade. Para caracterizá-lo é fundamental não só explicitar as práticas e técnicas, mas também os aspectos culturais que não são homogêneos, e que variam de uma sociedade para outra e correspondem a uma construção social e histórica (BURKE, 1995).

Os aspectos culturais, sociais, econômicos e físicos do ambiente local contextualizam esses conhecimentos, os quais não podem ser resumidos às distinções entre civilização e cultura; cultos e incultos e outras oposições reducionistas. Essas distinções não consideram outras dimensões que também formam o conhecimento, diferente de um conjunto de conhecimentos e gostos do ocidente moderno (Europeu ou euro-norte-americano) e disseminado nas sociedades do mundo inteiro como únicos. O interesse atual pelo conhecimento tradicional tangencia as discussões em torno do desenvolvimento socioeconômico sustentável e da mitigação da pobreza. Nos países em desenvolvimento, esse tipo de conhecimento passa a ser visto como um recurso valioso e seu enfoque parte de uma nova orientação que se depreende também de razões econômicas.

As evidências e questionamentos suscitados por vários autores sobre questões relacionadas à distinção de saberes na sociedade ocidental nos últimos 50 anos continuam respaldando a identificação desses saberes e o tratamento outorgado aos mesmos. Nesse

sentido, buscamos esclarecer questões levantadas na pesquisa, à luz dessas análises. Levi-Strauss (1976) considera a humanidade desde tempos imemoriais como responsável pela fundamentação da ciência do concreto transmitida pela oralidade, e complementa que a história da ciência moderna é bastante curta quando comparada ao domínio do homem na era neolítica (cerâmica, tecelagem, agricultura) que não foi menos científica e seus resultados não foram menos reais.

Essa análise utiliza um argumento que condiz com a perspectiva de tratar o saber dos ceramistas numa categoria diversa, e não inferior ao conhecimento científico. São argumentos que vão ao encontro das informações obtidas na pesquisa e ratificam que o aprendizado das técnicas exige observação ativa e metódica, hipóteses ousadas e controladas, que podem ou não ser rejeitadas ou comprovadas, por meio de experiências incansavelmente repetidas.

À exemplo desses argumentos, o ceramista Carlos Natividade (2011) classifica o aprendizado sobre “torno” como muito difícil porque exige paciência, auto controle e persistência, isto é, só praticando se aprende, e com muita experiência a pessoa pode se tornar um profissional. Ele afirma ainda que para se fazer uma peça no torno existem dois processos, o teórico e o prático, sendo o primeiro mais fácil.

Teoricamente para se fazer uma peça no torno basta pegar um pedaço de argila aí vai misturar uma mole e uma dura, colocar no centro do torno com água, faz um furo no centro da peça e tenta levantar com uma mão por dentro e outra por fora e tenta levantar a peça, isso é uma teoria, depois vem a prática, teoricamente parece fácil mas quando vai para prática não consegue, inclusive pessoas sem prática tentaram e caíram no torno. Me tornei oleiro pela necessidade, pois um dos meus tios estava com problemas, como já tinha noção e faltava oleiro na olaria, meu tio insistiu para que eu aprendesse, aí fui tentando, para aprender, pelo incentivo acabei me tornando oleiro, se leva na faixa de 07 meses a 02 anos para aprofundar esse conhecimento, porque é difícil (Carlos Natividade, 2011).

Esse conhecimento, segundo Certeau (1994) não é fruto da epistemologia pluralista preconizada pela teoria nem da distinção funcionalista da tecnologia. Para Levi-Strauss (1976), é a ciência que ele chama de primeira e não primitiva. Para o autor os dois tipos de conhecimentos são científicos, distintos por suas especificidades. Dessa forma, encontramos nas definições de *bricoleur* uma semelhança verossímil ao ceramista de Icoaraci tanto no que se refere à execução de um grande número de tarefas, os arranjos a partir dos seus meios limites, criação do instrumental e utensílio de trabalho, quanto no resultado, contingente de ocasiões que se apresentam e exigem renovação, construções, destruições.

Nós usamos palhetas, fita, esteque, tudo isso é montado, não é material que a gente compra, aliás vende em São Paulo, esse tipo de material, tem industrializado, mas é que nós mesmos fabricamos nossos utensílios, como muitos fabricam, mas se procurar em São Paulo, tem Palheta, espátula, pó pra textura, material pra textura, tudo tem. Aqui nós criamos nosso material porque a mistura que a gente quiser fazer a gente faz. Se você pegar ferramenta x você vai fazer x textura [...] a gente faz com as próprias ferramentas, por exemplo se você observar tem várias texturas, isso a gente vai adquirindo com equipamento que a gente produz (Henoque, 2011).

Esse relato demonstra que apesar do conhecimento do ceramista ser negligenciado pela sociedade moderna, a qual ignora quase todo o conhecimento contido em ofícios tradicionais, o fazer cerâmica inclui processos previamente calculados e testados. Ao tratar da distinção de saberes, Levi-Strauss (1976) faz a seguinte reflexão:

[...]é como se as relações necessárias, objetivo de toda ciência, seja ela neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito perto da intuição e sensibilidade e o outro mais afastado, no entanto, a ciência moderna por ser considerada mais rica em conceito, desconsidera formas distintas de pensamento científico.(LEVI-STRAUSS, 1976)

O laboratório de criação que especifica o uso de instrumentos pelos ceramistas, conforme suas necessidades, não está dissociado de processos de criação que demandam sensibilidade, habilidade e exercício intelectual. Para responder aos desafios postos pelas condições locais em permanente mudança, os artesãos do bairro do Paracuri em Icoaraci, tiveram que ser criativos e desenvolver grande capacidade adaptativa numa elaboração dinâmica em constante modificação, para satisfazer suas necessidades, condições e prioridades.

Outra análise importante é a definição de intelectualidade, que segundo a interpretação gramsciana deve ser entendida nas relações estabelecidas na sociedade, ou seja, a desqualificação do trabalho ocorre em função das relações dualistas, que tratam de forma excludentes elaborações que deveriam se complementar, pois o exercício intelectual está presente em qualquer trabalho físico, mesmo o mais mecânico e degradado. Nessa concepção, os membros de uma sociedade estão mergulhados não só num mundo objetivo e natural, mas também num mundo cultural de significações reflexivas, e deste modo, o agir não é conduzido a partir de elaborações precedidas de teorização (GRAMSCI,1988).

A construção de equipamentos e instrumentos de trabalho, confeccionados pelos próprios artesãos para o exercício do ofício exigem esforços que envolvem cálculos complexos. Apesar disso, toda essa criação e qualificação técnica é ignorada e tratada como

não intelectual por sua condição na relação social. Ressalvamos que essas condições estabelecidas pelas relações socioeconômicas e culturais são de certa forma internalizadas pelos próprios sujeitos excluídos, provavelmente como resultado das frustrações e exigências impostas pela sociedade capitalista. Portanto, os parâmetros utilizados para desqualificar o saber tradicional se reproduzem na sociedade e são incorporados como verdades absolutas. Os artesãos de Icoaraci colocam-se comumente nessa situação, que se revela quando apreendem o ofício de ceramista como um fazer contingente, que adveio da falta de oportunidades, inclusive pela falta de oportunidade para estudar.

Eu não tive muito estudo então no que eu me adaptei foi nisso (Seu Sebastião, 2011).

Quando você estuda sai desse ambiente de trabalho você vê outras coisa procura outra coisa para evoluir. Está em falta o oleiro, quem não tiver o seu oleiro é difícil achar, que está se perdendo por que as pessoas pensam que não tem futuro, agora existe mais possibilidade de estudo. Hoje para mim é mais importante me profissionalizar na cerâmica para ganhar dinheiro e ajudar meu filho a estudar, meu filho está estudando faculdade e trabalha como subgerente em uma farmácia mas entende do ofício de cerâmica (Carlos Natividade, 2011).

A complexidade do saber fazer cerâmica pode ser traduzida na fala do artesão Henoque que afirma que o mesmo não pode ser transcrito nem em mil cadernos porque “*o saber tudo não existe*”, sempre vai aparecer uma coisa nova que se altera ou se complementa no exercício individual ou coletivo, na troca de experiência. Ao mesmo tempo ratifica que a transmissão desse conhecimento ocorre pela observação, prática, força de vontade e habilidade, sem os quais, não é possível criar um método específico, por mais que se descreva a forma de levantar (fazer) a peça no torno, é difícil prever o tempo e forma de aprendizado, por isso mesmo, quando convidados para ministrar cursos, sentem dificuldade de estabelecer a duração, mas afirmam que não se formam artesãos em cursos programados em calendários.

É difícil a gente ensinar as pessoas, a gente passa algumas orientações para a pessoa e vai do desempenho daquela pessoa e força de vontade, porque eu vou lhe dizer um fato que aconteceu com um parente meu de Manaus, ele nunca tinha trabalhado com cerâmica com mais de 40 anos, veio pra cá, gostou. Tem uma peça(talha) que poucas pessoas sabem fazer, ele gostava tanto dessa peça que com dois meses tava fazendo uma [...]. Tem que ter dom, por que não adianta eu tentar fazer uma coisa e não levar jeito. Uma senhora de Marabá queria que eu ficasse 30 dias lá para ensinar, eu disse que não dava. Se eu for calcular desde quando eu comecei a trabalhar até agora, eu não aprendi tudo, eu não sei quase nada, sei algumas coisas (Henoque, 2011).

As interpretações sobre ensino escolar como o único que pode dar futuro são frutos da consagração do saber letrado e da origem da criação das escolas que, como bem assinala Gramsci (1988), foram instituídas para explicar de forma complexificada as atividades práticas, contribuindo para o conhecimento individual de diferentes níveis dentro desse sistema.

As memórias dos ceramistas de Icoaraci e os relatos da vida cotidiana no processo produtivo recente tornam possível a reconstrução de suas experiências, para, a partir delas, refletir sobre seus significados. Essas reflexões suscitam questões que conduzem ao estudo sobre grupos sociais portadores de saberes e práticas, os quais coexistem com outros grupos sociais com saberes e práticas diferentes que tornam-se desiguais na dinâmica de um sistema socioeconômico e suas vicissitudes.

Associar as reflexões de Canclini (2007) sobre interculturalidade às reflexões de Michel de Certeau, foi o caminho encontrado para dar conta do material que se apresentou ao longo da pesquisa. É a (re)escrita da história pela fala do sujeito, imbricada pelas mudanças inseridas na problemática da diferença e da desigualdade na pós-modernidade que acrescenta na análise questões mais recentes, como os processos de exclusão pela falta de acesso às tecnologias de informação, redes virtuais, conexões e desconexões, demonstrando a necessidade de suplantarmos as análises baseadas apenas em termos de distinções antropológicas, segundo identidades étnicas ou nacionais. Certeau (1994) possibilita um novo olhar sobre os sujeitos que se constituem na existência de uma cultura dominante e respondem a essa condição de dominados, nas práticas comuns e maneiras de fazer, utilizando-se de táticas, não necessariamente com condutas passivas ou dóceis.

Essa visão remete o estudo a uma visão que ultrapassa os parâmetros pré-estabelecidos antes da convivência com o grupo. As táticas nas relações sociais adiciona um novo elemento ao estudo sobre o grupo de ceramistas de Icoaraci, visto que, segundo o autor, o exercício dessa tática surge pela falta da fronteira, que não deixa o outro totalmente visível, assegurando uma independência circunstancial e fragmentária, enquanto que as estratégias postulam “um lugar capaz de ser circunscrito como próprio, capaz de servir de base a uma gestão (*dominante*) de suas relações com uma exterioridade distinta” (Certeau, 1994).

Um grupo de dominados tem que jogar com os acontecimentos para transformar em ocasiões suas práticas cotidianas. São táticas que apresentam continuidades e permanências que se realizam em um determinado contexto. Esse movimento, que se concretiza nessas

relações de estratégias e táticas, refletem as variadas formas como os homens se organizam em sociedade, não especificadas apenas pela interação cotidiana, como corriqueiramente é divulgado em visões positivistas que fortalecem preconceitos, discriminações e assertivas que induzem a culpabilidade de determinados grupos por sua condição de excluídos. Nesse sentido, as anotações de Appadurai (1996, apud CANCLINI, 2007) avançam no entendimento de cultura, menos como essência, propriedade de indivíduos e grupos e mais como: “[...] o subconjunto de diferenças que foram selecionadas e mobilizadas com o objetivo de articular as fronteiras da diferença”.

Por outro lado nessa dimensão referente a “diferença, contrastes e comparações”; nesse movimento que exige táticas de convivência, indivíduos e grupos se apropriam de elementos que têm valores materiais e imateriais, os quais, possibilitam a afirmação de atributos culturais, permitindo uma possível identidade para o grupo. Essa “identidade” se estabelece através do elo que se cria entre o agente “apropriador” e o elemento “apropriado”, no qual o segundo já traz embutido em si seus próprios atributos e propriedades que o justificam e o identificam como testemunha de uma determinada matriz social, terminando por funcionar como reforço das relações sociais das quais deriva (MENEZES, 1976).

Assim, os elementos que funcionam como produtores e vetores das relações sociais para entender tais processos no Bairro do Paracuri são principalmente todos os fenômenos e elementos que envolvem o processo produtivo da cerâmica. Quanto aos aspectos relacionados à tradição, é essencial perceber a importância do fenômeno de autorreprodução como tradição inventada, conforme concebe Hobsbawm (1984):

As ‘tradições’ [...] incluem tanto as realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgem de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisas de poucos anos apenas, se estabelecem com enorme rapidez [...] (HOBBSAWM, 1984).

Com essas observações, é possível detectar a tradição ceramista em Icoaraci, como uma tradição inventada que favorece a criação de uma identidade, por meio da sua movimentação no tempo e no espaço socialmente construído, mesmo que tenha sido através de uma continuidade natural, ou forçada por fatores alheios, favoreceu um determinado tipo de coesão social que deve ser entendida como um conjunto de práticas distintas e reconhecidas. No caso do artesanato de Icoaraci, identificamos a princípio que na década de 60 havia um “clima propício” para se ampliar e modificar a produção conforme fatores pré-

existentes. Transformações amplas e rápidas ocorreram, propiciando a expressão cultural que se apresenta no fazer cerâmica atualmente.

É imperativo retomar o debate sobre as concepções que desqualificam o trabalho manual ou instrumental, baseado nas questões explicitadas, fazendo percursos que ampliem percepções que não apenas suplantem as ideias consolidadas historicamente, mas igualmente, incorpore as controvérsias de novos discursos.

Entre esses novos discursos existem as armadilhas, sutilmente dissimuladas, o que pode ser identificado nas formas de multiculturalismo⁵, incluído como estratégia nas políticas culturais, vem ocorrendo com várias posturas contraproducentes, que vão desde a insistência na assimilação da diferença às tradições e costumes da maioria, até o multiculturalismo liberal que procura integrar os diferentes grupos culturais, tanto quanto possível na cultura dominante (*mainstream*), constituída por um conceito de cidadania individual e universal que tolera determinadas práticas culturais específicas, somente no espaço privado (HALL, 2000).

Grandes conflitos sociais baseiam-se na forma como modos de vida distintos são tratados, ainda que se tenha avançado nas agendas políticas, e se consagre a multiculturalidade nas constituições vigentes, evidenciam-se, estatísticas, mídias, testemunhos que demonstram o agravamento de conflitos socioculturais, incluindo disparidade de classes e interesses socioeconômicos. Apesar das notícias e informes, principalmente da UNESCO, mostrarem que as indústrias culturais e a informática ajudam a divulgar e inserir práticas culturais diferentes, Canclini (2007) apresenta estudos recentes mostrando que na América Latina as políticas culturais continuam restritas aos campos clássicos.

⁵ Estratégias e políticas usadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade em sociedades multiculturais (HALL, 2000).

3 O TRABALHO DO ARTESÃO NO TEMPO E NO ESPAÇO: ARTE, INVENÇÃO, RESISTÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA

3.1 ICOARACI: UM LUGAR DE PRÁTICAS TRADICIONAIS

A vila de Icoaraci está localizada a 17 km do centro de Belém/PA, em uma faixa do ângulo formado pela margem direita da baía de Guajará e a margem direita do Rio Maguari. O acesso é feito pelas rodovias Artur Bernardes e Augusto Montenegro por meio de linhas interurbanas de ônibus e carros particulares. Até recentemente, Icoaraci possuía características de lugar de veraneio para os moradores de Belém, no entanto, nos últimos anos observamos duas formas de ocupação que estão alterando significativamente essa realidade. Por um lado, grandes investimentos do mercado imobiliário concretizados em condomínios e edifícios que replicam as formas de ocupação das classes A e B de Belém, no processo de expansão da cidade. Por outro lado, nas áreas menos privilegiadas, a ocupação por pessoas de baixa renda. O Bairro do Paracuri, área de concentração de produção de cerâmica, se enquadra na segunda forma de ocupação.

A passagem de um contexto rural para urbano trouxe uma reconfiguração na qual a naturalidade das antigas relações substituem-se as novas relações, mediadas pela divisão social do trabalho. Como afirma Dias (2006): “o viver na cidade é submeter-se às normas, disciplinas, códigos e comportamentos”. A relação com o mundo natural se modifica e aparecem necessidades que precisam ser atendidas e depois novas necessidades dentro do contexto social e territorial em que se situam. Na medida em que a cidade cresce, começam a aparecer os problemas no ambiente da cidade refletidos em diferentes formas de uso e apropriação do espaço.

Icoaraci, pela proximidade com Belém, está estreitamente vinculada às estruturas dos núcleos coloniais que desempenharam papel fundamental no processo de urbanização nas cidades da Amazônia, dentro da estratégia geopolítica da coroa portuguesa. Portanto, entender a história de Icoaraci requer condicioná-la à análise de um processo mais amplo relacionado à compreensão da Amazônia como uma região que esteve sempre subjugada a dinâmicas externas desde o início no século XVI, com a chegada do colonizador português. A ocupação da Ponta do Mel (Atual Pontão do Cruzeiro), por exemplo, pode ser analisada dentro da estratégia de ocupação das desembocaduras dos rios amazônicos.

A Ponta do Mel foi visualizada em 1656 pelo primeiro governador do Maranhão e Grão Pará, André Vidal de Negreiros, quando navegava em direção à Ilha Grande de Joanes no Marajó, mas só em 1705 foi outorgada pelo rei de Portugal, Dom Pedro II a Sebastião Gomes de Souza a carta de sesmaria das terras que margeiam a baía do Guajará, compreendidas entre o Igarapé do Paracuri e a Ponta do Mel, entrando uma légua pela margem do rio Maguari, constituindo-se assim a Fazenda Pinheiro (VALENTE, 1989 apud DIAS, 2006). Ao longo desse processo histórico, Icoaraci, incluindo-se o Bairro do Paracuri, veio a refletir em toda a sua configuração modelos e estruturas resultantes da dinâmica das relações dos habitantes do local.

A ocorrência da produção de cerâmica no bairro do Paracuri está registrada na história do local, na qual consta a doação da fazenda Pinheiro em 1762 ao Convento de Nossa Senhora do Carmo, pelo então proprietário, Antonio Gomes do Amaral, bem como a junção desta com a Fazenda do Livramento nas margens do Igarapé Paracuri, que já pertencia aos padres da Ordem dos Carmelitas Calçados que produziam materiais usados na construção de casas.

Os processos que condicionaram a ocupação humana na Amazônia e a origem do local não podem estar dissociados de análises que refletem a dinâmica do desenvolvimento da sociedade e dos processos de produção e reprodução do capital em diferentes épocas, incluindo o processo de urbanização. As transformações que ocorreram no contexto regional repercutiram nas cidades em função do papel que estas desempenharam no curso de seu desenvolvimento. A proximidade com o centro dos acontecimentos influenciou no processo de estruturação do espaço de Icoaraci o que, segundo Dias (2007), revela quatro fases distintas e interligadas.

A primeira fase tem início no século XVIII e é fruto das estratégias de ocupação em locais onde a posição geográfica favorecesse a fundação de povoados que servissem de base para apropriação e dominação da coroa portuguesa. Sebastião Gomes de Souza instalou-se na Ponta do Mel às margens da baía do Guajará. Essa fase vai do primeiro sesmeiro à constituição e venda das fazendas Pinheiro e Livramento e sua transformação em lazareto no século XIX, que deu origem ao povoado.

A segunda fase se estende da segunda metade do século XIX quando é elevada à categoria de vila, até a transformação em distrito do município de Belém. Esse período se caracterizou por um processo de migração de uma micro região a outra, em busca de trabalho. A terceira e a quarta fases são interligadas, com a integração do distrito à metrópole na

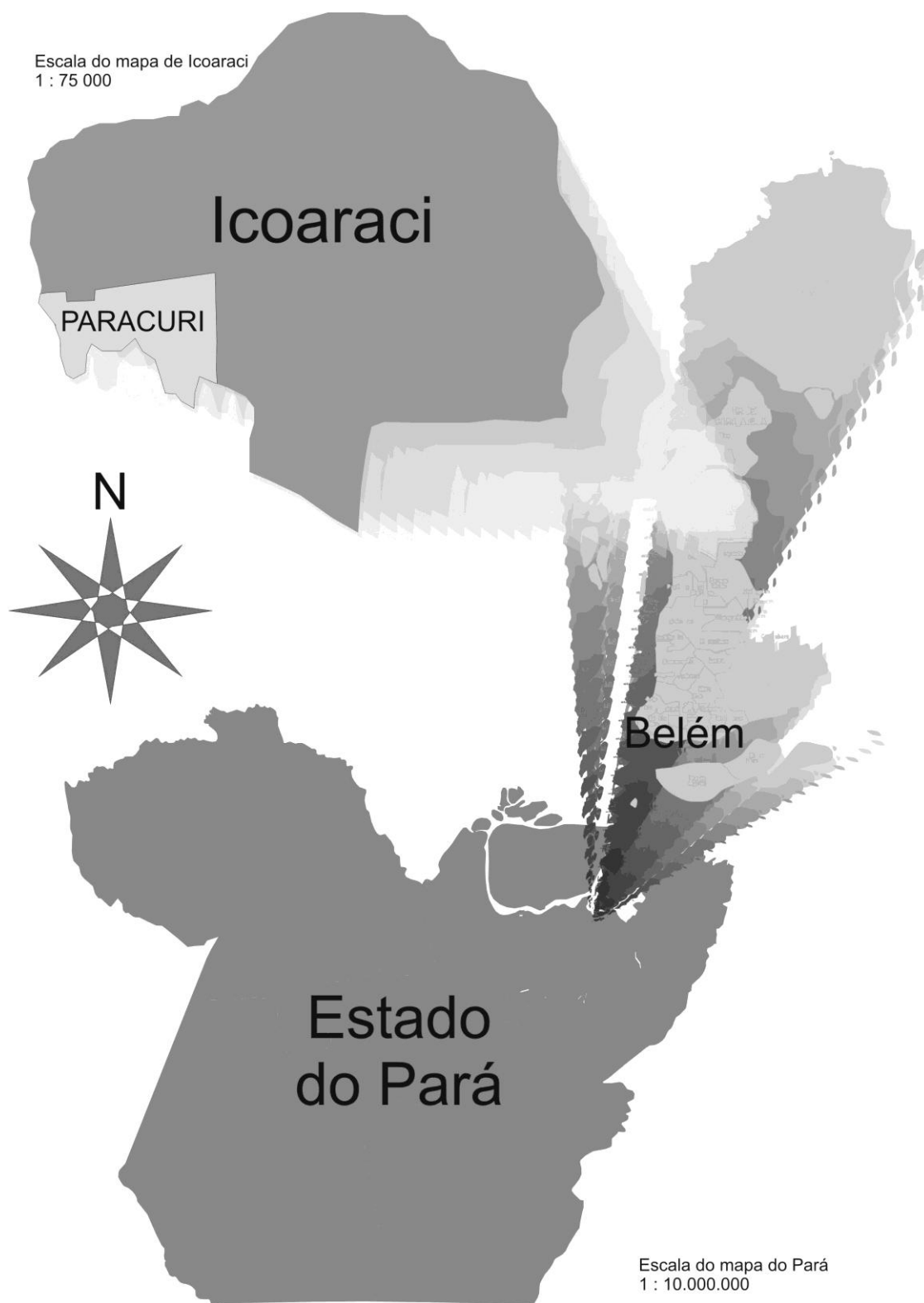
expansão do núcleo urbano. Apesar de comportar atividades voltadas mais ao beneficiamento de matérias primas num primeiro momento, o distrito também sofreu das consequências provocadas pela forte intervenção do Estado a partir da década de 60, através de programas instalados no espaço regional e seu desdobramento no processo de produção do espaço regional urbano.

Os problemas vivenciados na cidade resultantes do processo de industrialização acumulam-se e o poder local não consegue amenizar os inúmeros problemas que atingem os moradores das áreas periféricas. No caso de Icoaraci, a morfologia é determinante, pois o distrito foi assentado em uma planície entrecortada por rios e igarapés e, com a expansão do processo de urbanização, várias áreas foram ocupadas e a população mais pobre alojou-se nas palafitas sobre várzeas e baixadas (DIAS, 2007). O Bairro do Paracuri, centro produtor da cerâmica, pertence a essa configuração de espaço urbano e se apresenta como um local de práticas tradicionais, diferenciado dos circuitos entendidos como tradicionais, no norte do Brasil que, aliás, relacionam tradição e espaços rurais.

Incrustado entre rios e igarapés, o bairro do Paracuri sofre das mazelas da urbanização, com ocupação desordenada, falta de esgoto sanitário, igarapés assoreados, pontes quebradas, moradias humildes, ruas sem asfalto e esburacadas, ao mesmo tempo que convive com uma exposição a céu aberto, mesclada com cores, texturas, formas e desenhos da cerâmica produzida no bairro, tornando-o diferente no cenário peculiar das periferias de Belém. As pequenas casas coladas uma às outras, principalmente na travessa Soledade e na travessa Espírito Santo, se constituem em espaço de venda, moradia e produção nas pequenas olarias⁶ normalmente conjugadas nos fundos da casa. Por vezes essa conjugação espacial exclui a olaria, que funciona em outro local. Esses aspectos demonstram a precariedade em que se encontra o grupo, o qual desenvolve suas atividades num ambiente de trabalho insalubre combinado com o cenário de total falta de infraestrutura urbana (TAVARES, 1997).

⁶ Espaço que funciona como oficinas de produção, com poucos equipamentos que inclui necessariamente um torno rústico mecânico, forno à lenha, bancadas para amaciar a argila e limpeza final, prateleiras para secagem, tornos e banquetas de desenho, além de instrumentos construídos pelos próprios artesãos para desenho, limpeza, pintura e polimento.

Mapa 1 – Estado do Pará, Belém e Distrito de Icoaraci



Fonte: CODEM adaptado por Marly Araújo (2012)

Neste trabalho damos especial atenção ao desenho revelado pela memória dos moradores e mestres ceramistas, que traduzem o bairro como um espaço para morar e trabalhar na cerâmica. Wilson, que trabalhou muitos anos como ceramista, diz que foi aprendiz na década de 60, frequentando as olarias e lembra que a primeira olaria do bairro que permanece até hoje é a dos espanhóis.

Os espanhóis (família Croelhas) chegaram no Paracuri em 1905, nessa época os moradores do bairro faziam peças de barro para uso próprio (panelas, fogão, alguidar) e queimavam na coivara⁷. Os “espanhóis” introduziram o torno de bancada e o forno caieira (construído com tijolos) e produziam a cerâmica utilitária para venda. Outro fato que influenciou na herança ceramista, foram as fábricas de produção de tijolos, telhas e manilhas (tubos feitos de barro que serviam para encanamento), muitos artesãos foram aprendizes ou trabalhadores na fábrica Guará.

Nas entrevistas, outros artesãos delineiam outros caminhos, os quais demonstram que a atividade não se restringia ao bairro do Paracuri. A exemplo disso, podemos citar a família Pereira que iniciou a produção na década de 1960, na olaria situada na rua Siqueira Mendes (na orla de Icoaraci) e a família Cardoso que reside e trabalha no Bairro da Agulha.

Fotografia 1 – Olaria dos Espanhóis em funcionamento



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

⁷ Queima feita diretamente em fogueira arrumada na forma de cone que envolve as peças.

Os moradores falam dos caminhos de terra ou alagados com estivas de tronco de açaizeiro, circundados por matas e entrecortados por várzeas e igarapés que serviam tanto para o lazer como trajeto para o transporte de cerâmica para o Ver-o-Peso (FIGUEIREDO e TAVARES, 2007). Nesses relatos orais, terra, mata, saberes, igarapés, mitos e histórias do cotidiano dão contorno a esse local que modela bilhas, moringas, potes, panelas, vasos, máscaras e um modo de vida.

O ambiente físico acomoda uma identidade e revela por meio das histórias e memórias dos seus moradores as histórias e memórias do lugar fortemente caracterizadas pelas experiências de uma produção tradicional na sua íntima relação com o espaço. Dessa forma, revelam-se historicidades representadas por um conhecimento sobre o local que se traduz como patrimônio resultante de histórias de vida marcadas por desejos, vontades, emoções, conflitos e outros significados refletidos na atividade artesanal.

As trilhas traçadas pelas lembranças revelam tempos e lugares em que a tradição do saber local se desenvolveu na história da ocupação de uma região marcada por muitas fronteiras, isto é, por processos e projetos de ocupação diferenciados. É nesse contexto que as narrativas são produzidas sobre seus fazeres, na relação estabelecida com o meio em que vivem e com o mundo. Assim, seguindo a concepção de cultura como teias de significados produzidas pelo homem (GEERTZ, 1989), o registro das experiências de homens e mulheres do Paracuri é analisado neste trabalho num contexto cultural em interação.

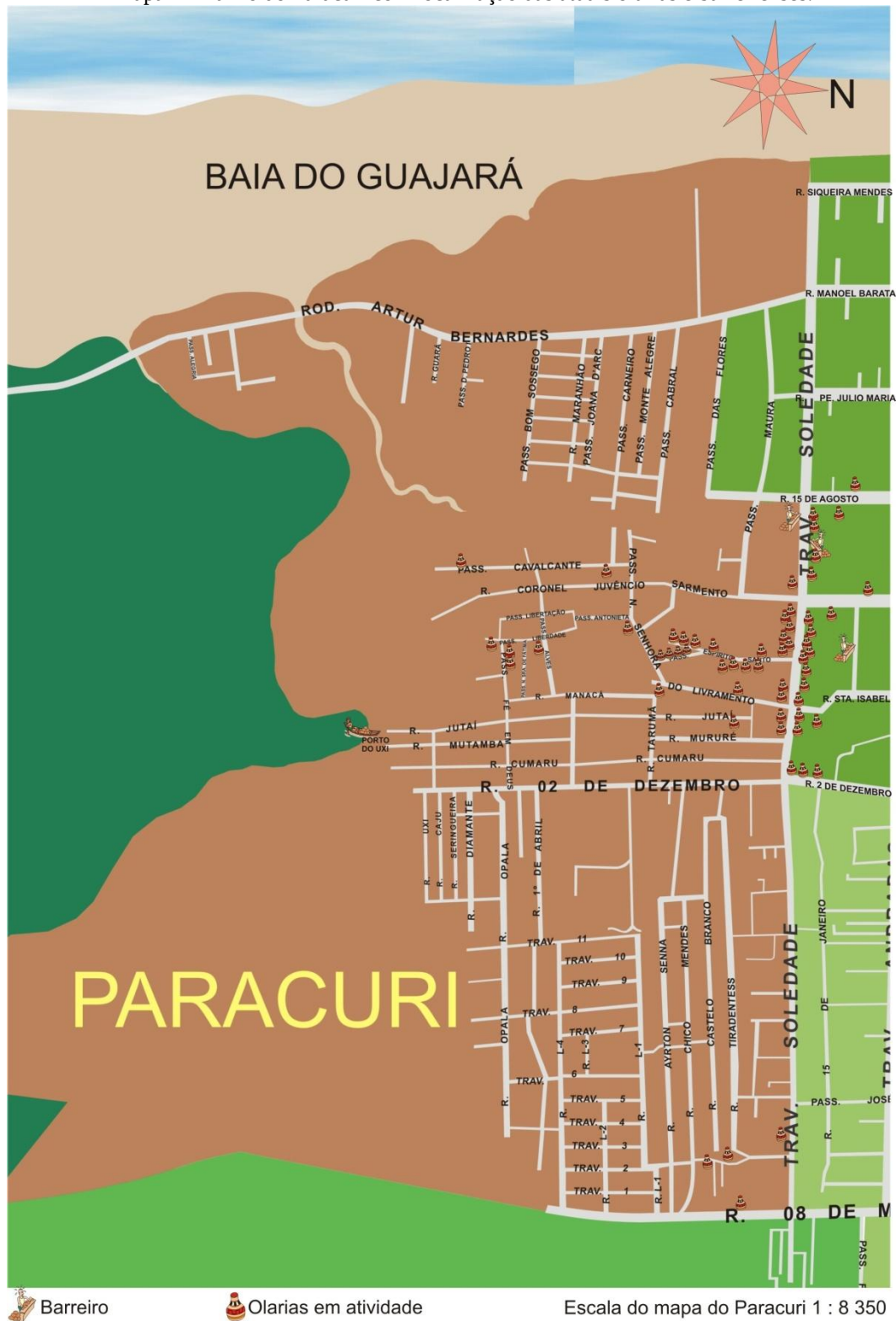
Na condução do entendimento sobre essa ocupação, recortes da história são trazidos para fazer uma apresentação desses tempos e lugares, sem, contudo, obedecer a uma linearidade temporal. Essa opção sustenta-se nos próprios relatos, que entrecruzam tempos e contextos sócio-históricos, revelando como a produção foi-se transformando e sendo transformada.

As primeiras ruas do bairro não obedecem ao traçado inicial de quarteirões regulares do modelo de urbanização vigente no século XIX. Até onde alcança a memória dos entrevistados, as primeiras vias foram abertas pelos próprios moradores e os igarapés do Uxi, Livramento e Paracuri serviam de vias por onde trafegavam os batelões cheios de peças para vender em Belém, no Mercado do Ver-o-Peso.

Esse desenho surgiu nas entrevistas e estimulou para que houvesse um desdobramento da pesquisa, que incluiu um levantamento de todas as olarias, lojas e associação de barreirenses que funcionam no bairro do Paracuri atualmente. Esse levantamento associado às entrevistas com os artesãos/moradores puderam traçar características do território e

facilitaram a construção de um mapa pictórico do bairro, indicando um roteiro das instalações de cerâmicas.

Mapa 2 - Bairro do Paracuri com localização das atuais olarias e barreirenses.



Fonte: CODEM adaptado por Marly Araújo (2012)

O Bairro do Paracuri não só abriga uma produção, ele é também o espaço de uma tradição erigida pela construção, pela exploração, pela adequação ao ambiente. Não podemos resumir a história do local e o vínculo com a produção somente a partir da abundância de matéria prima e da proliferação das olarias de produção de tijolos, telhas e louças de cerâmica que prosperaram nas várzeas dos rios e igarapés que recortavam Icoaraci, associadas ao incentivo e desenvolvimento da construção civil no próprio núcleo, e em toda a cidade de Belém (DIAS, 2006).

Os vínculos estabelecidos com o lugar criaram ritos, festas, relações de vizinhança e parentesco densamente ligados à tradição ceramista. Os entrelaçamentos nas relações pessoais colocam famílias (Paiva, Natividade, Alfaia, Sena, Freitas, Pereira, Cardoso etc...) como pontos de uma teia traçada por laços sanguíneos e de afinidade. Isso demonstra que as construções socioculturais forjadas no ofício de ceramista não se resumem à herança dos carmelitas ou abundância de matéria prima. As narrativas expõem um saber cultivado cotidianamente na experiência social e histórica no local. O quadro que resultou do levantamento feito em 18 ruas do bairro apresenta uma cartografia que inclui 52 olarias e 600 pessoas trabalhando com cerâmica.

As principais vias no bairro, onde se localiza a maioria das olarias são as Ruas Soledade, dos Andradas, Santa Isabel (6ª rua), Coronel Juvêncio Sarmento (5ª rua), 02 de dezembro (7ª rua) e outras pequenas vias como Montepio, Mururé, Antonieta, Mutamba entre outras, que não se enquadram no modelo original dos núcleos coloniais composto de quarteirões regulares, ruas e travessas largas repletas de mangueiras, criadas a partir da execução da lei provincial nº 598, de 8 de outubro de 1869 (TAVARES; FIGUEIREDO, 2005). A primeira demarcação de rua já abrangia as 5ª, 6ª e 7ª ruas, mas só até a altura da Travessa Souza Franco, portanto, essa expansão que formou o bairro encontra-se no espaço que é identificado como as fronteiras do mundo urbano contemporâneo na cidade de Belém do Pará (SILVEIRA; SOARES, 2008).

Fotografia 2 - Moradias e olarias no bairro do Paracuri



Fonte: foto de Werne Souza (2011)

Fotografia 3 – Travessa Soledade – principal via do bairro do paracuri



Fonte: foto de Werne Souza (2011)

3.2 O ESPAÇO E A MATÉRIA PRIMA: DA RETIRADA NAS MATAS DO PARACURI AO BENEFICIAMENTO EM NOVOS PROCESSOS PRODUTIVOS

No caso do Paracuri, é contundente a estreita relação entre o topológico e o simbólico. Registros históricos demonstram a abundância de argila nas margens dos igarapés que entrecortam o bairro, no entanto, essa paisagem é corriqueira na região amazônica, assim como a feitura de louças de barro para serem usadas como utensílio doméstico é recorrente. O que fez a produção da cerâmica perdurar no bairro do Paracuri reflete percepções e representações construídas ao longo de sua história, da forma como o espaço foi produzido e simbolicamente dotado de sentido. Isso vem ratificar análises da subordinação da ocupação do espaço pelo homem a fatores políticos, econômicos e sociais. Essa subordinação interfere nos modos de interagir no meio ambiente e pode exercer maior ou menor influência sobre o aprofundamento das relações. Esse vínculo causal e de dependência é fundamental na definição das características que assume a sociedade (OLIVEIRA, 1990, apud DIAS, 2006).

Passamos agora a refletir sobre a relação da abundância ou falta de matéria prima e a vocação ceramista do local. O que nos apontou a pesquisa desenvolvida no âmbito deste trabalho é que o acesso à matéria prima em Icoaraci ainda é satisfatório, porém, há uma queixa uníssona sobre a ocupação de áreas de grandes jazidas de argila por moradias. Foi possível verificar que existe retirada de argila em áreas próximas ao bairro do Paracuri, mas as dificuldades são muito grandes, provocando visões pessimistas em alguns artesãos que chegam a prever para breve o fim dessa extração no bairro, devido à grande área que vem sendo ocupada nas últimas décadas.

A tarefa do barreirense, responsável pela extração da argila desde tempos pretéritos tem se tornado mais difícil sob vários aspectos, os quais vão desde a distância, pois se extrai argila em locais mais afastados, o que exige mais esforço físico, mais tempo, mais custo de transporte, até a exigência de beneficiamento mais técnico. A ocupação do espaço com moradias inviabiliza o acesso dos barreirenses à argila, ficando eles sujeitos à falta de área para trabalhar no local, o que é visto como uma grande dificuldade futura, ao mesmo tempo em que já induz mudanças nos modos de produção.

Antigamente a gente pegava argila lá dentro da mata, cada um tinha seu barco e ia pegar a sua, mas agora com a invasão eles não deixam mais entrar o pessoal vai lá na mata e faz as barras e a gente compra as barras (Seu Sebastião, 2011).

Muitos artesãos já estão retirando argila em outras localidades em virtude da dificuldade que estão encontrando em Icoaraci. Segundo alguns relatos, muitos têm recorrido à argila do município de São Miguel do Guamá, outros a estão buscando mais perto, no município de Marituba. A abundância dessa matéria prima nesses municípios contribuiu para a existência de um grande número de fábricas de telhas e tijolos que existiam nessas localidades fazendo com que os proprietários armazenassem argila, e, com o fim de muitas fábricas, formou-se uma espécie de “jazida abandonada”, inclusive em terrenos particulares.

Fica evidente a falta de interesse dos artesãos em discutir a questão relacionada à extração da matéria prima no bairro, preferindo a busca de alternativas. Esse desinteresse é causado por situações que, segundo nossa análise, incluem a falta de orientação sobre manejo e o ceticismo a respeito das instituições que poderiam intervir, e a ideia de que essa intervenção poderia implicar proibições, fiscalizações, limitações e outras questões de ordem burocrática. Existe hoje um movimento inicial nesse sentido, que desencadeou a criação da associação dos barreirenses e um acordo que delimitou uma área para uso.

Independente de planejamento, existe uma forma de retirada que, para alguns, é entendida como manejo e pode ser observada nas anotações de Pereira (2011) que, ao se referir à extração do barro na comunidade de Itamatatua no Maranhão, informa sobre o processo de retirada em camadas e o descanso do local de retirada por um período de tempo para recuperação, como uma forma de manejo calculada pelas artesãs do local, na perspectiva de preservação de sua fonte de matéria prima. Em Icoaraci, o processo é idêntico, mas não fica evidente tratar-se de uma técnica de preservação e sim de escolha da melhor argila para produção. Importa ressaltar que é corrente verificar no conhecimento tradicional uma deferência aos limites da natureza, baseado em conhecimento tácito, evitando o esgotamento dos recursos naturais utilizados.

Quando investigamos sobre a qualidade do barro e as soluções encontradas, chegamos a uma série de técnicas e cuidados desde a retirada, implicando misturas, formas de limpeza até identificações e composições químicas.

A qualidade da argila inviabiliza o processo de beneficiamento, tem que se fazer o teste, no sul existe os químicos, aqui os próprios artesãos testam, não tem aquela técnica testada cientificamente mas esse conhecimento está cada vez mais raro por que hoje tem a técnica (química) para descobrir se um material compõe com o outro pra fazer a peça (Carlos Natividade, 2011).

São dois pontos que a gente leva muito em consideração a questão do início e do fim, ou seja, o beneficiamento da matéria prima até a queima, o grande diferencial desse nosso produto são esses dois fatores, então o resto do

processo não tem dificuldade nenhuma porque nós temos aqui pessoas que dominam o processo muito bem. O beneficiamento da argila, não tem ainda quem domine muito bem, mas nós já estamos conseguindo aqui no grupo Candéa, já avançamos bastante. Nós já sabemos o caminho, tivemos algumas dificuldades no início, agora a gente já sabe a nossa dificuldade e já não está sendo um problema pra gente (Guilherme, 2011).

A palavra cerâmica vem do grego e significa argila. Os três testemunhos se complementam enfatizando que cerâmica é argila e, no processo de produção atual, o tratamento e uso adequado da mesma, na produção, definem a qualidade do produto. Apesar de o processo ser milenar, o tratamento não é comum a todos, isto é, artesãos mais antigos continuam usando o mesmo processo de limpeza tradicional, de forma bem simples, que se constitui de uma limpeza para tirar os elementos naturais mais frequentes como pedras ou raízes, utilizando-se do amassador que, em si já se configura como avanço, visto que antes do amassador, a argila era trazida da jazida, colocada numa mesa e sovada com uma barra de ferro. Por horas batia-se na argila numa mesa de madeira bem forte com a barra de ferro; as narrativas informam que o primeiro avanço foi o uso da tração animal que movimentava o amassador.

Nessa época não tinha maromba, não tinha nem tração animal aqui em Icoaraci. O primeiro processo que eu conheço era no final da década de 50, eu via isso muito na olaria do cabeludo, um senhor que chamavam petróleo, já morreu faz muitos anos, ele fazia a preparação dessa argila e colocava em cima de uma mesa assim e ficava horas ali batendo com uma barra de ferro até ela se misturar, depois veio à tração animal quando foi feito os grandes amassadores, puxados por bois e depois veio o amassador de tração mecânica, que são amassadores, não são marombas. A maromba não é uma realidade da nossa comunidade, a maromba mesmo, que eles falam são aquelas que eles usam hoje, que é antiga, que repassa barro, que é um camburão, só que o pessoal chama de maromba para aquelas que faz tijolo. O único lugar aqui da comunidade que tem maromba é no Liceu, no Henoque, no Levi, no nosso processamento e no Anísio, eu tinha uma, mas tava muito tempo parada. A maneira mais simples de explicar o funcionamento da maromba é imaginar a argila numa grande máquina de moer carne (Guilherme, 2011).

Para os membros do grupo Candéa, o amassador é um instrumento arcaico, mas é a realidade da maioria, propiciando, na verdade, um semibeneficiamento, porque esse processo permite uma limpeza básica, necessitando da limpeza manual que inclui o uso de um instrumento confeccionado com arame e pano ou plástico nas pontas, essa etapa é feita pelo

boleiro, função inserida nessa etapa da produção responsável pela limpeza final e preparação das bolas para o levantamento das peças.

Fotografia 4 – Amassador feito de camburão reutilizado



Fonte: foto de Werne Souza

Fotografia 5 – maromba construída por Henoque (artesão)



Foto Werne Souza (2012)

A construção de instrumentos ocorre por duas razões precípuas: a falta da venda do equipamento industrializado em Belém e, mais importante, as especificações exatas da ferramenta, para execução de determinada tarefa. Como foi dito antes, para se alcançar

determinadas formas e texturas, é necessário construir os instrumentos na medida da necessidade e do processo criativo. Levi-Strauss (1976) associa essa construção ao termo bricolagem, ou seja, os arranjos a partir dos seus meios limites, criação do instrumental e utensílio de trabalho com o que tem disponível.

Alguns artesãos criam sua própria maromba, mas o que se observa são as adaptações impostas pelos limites e alcances, por vezes as formas, modelos, estruturas, são bem diferentes, mesmo que o mecanismo de funcionamento seja igual. Outras vezes utiliza-se um equipamento industrializado, o qual foi projetado para atender uma função e é adaptado para atender as necessidades dos ceramistas, como por exemplo, a forrageira, cuja finalidade real é triturar o milho, mas é utilizada na cerâmica para fazer o chamote⁸. Outros processos têm sido incluídos para o beneficiamento da argila, o que exige muita atenção e cuidado, e o uso de outros equipamentos além da maromba ou amassador, tais como, liquidificador, peneiras, formas de gesso para sugar a água, na busca de uma matéria prima de melhor qualidade.

Hoje eu faço a preparação da argila aqui no grupo, inclusive nós deixamos lá na casa do Levi, está sendo processada lá a argila, pra limpar, colocar pra decantar, fazer umas misturas. Também nós já temos algumas pesquisas, o barro já foi levado pra algum processamento técnico pra ver quais são as qualidades de queima, que grau de temperatura vai. Essa pesquisa, o Levi fez, ele tem respaldo técnico da universidade, do curso de Geologia por isso ele prepara a argila lá, depois desce a argila preparada com todo esse processo, com uma intervenção mais técnica (Guilherme, 2011).

Quando tratamos das habilidades e funções desenvolvidas dentro da cerâmica, identificamos, no que tange ao preparo da argila, a existência do barreirense e do boleiro, mas fica evidente que os artesãos que buscam uma melhor qualidade da matéria prima se responsabilizam por grande parte do processo e alertam para a necessidade de melhor preparo dos barreirenses, por meio de incentivo. O conhecimento por parte do barreirense, dessas outras etapas, facilitaria a produção, ou seja, em vez de o ceramista assumir mais essa tarefa, o próprio barreirense faria o processo de refinamento da argila e a venderia processada aos que precisam.

No presente momento, para recolher a argila os barreirenses seguem de canoa pelos igarapés, que contornam e entremeiam o bairro do Paracuri. Tiram o barro com a ajuda de uma talhadeira e de uma pá. Na retirada já formam barras de argila, as quais acomodam em um carro de mão para levá-las até a canoa. Chegando ao espaço de armazenamento,

⁸ Pó de restos de cerâmica queimada e triturada, utilizado na mistura com a argila natural, para melhorar a consistência da peça.

organizam as barras e as vão colocando no amassador para retirar a sujeira mais pesada, como raízes e pedras. Em seguida, disponibilizam essas barras para venda.

No processo de limpeza tradicional, após chegar à olaria, a argila é espalhada na bancada para fazer a segunda limpeza com o arame e para ser amaciada. Após esse processo, são preparadas bolas de argila, para ir ao torno de bancada (ou de chute) onde são modeladas as peças, esse beneficiamento é feito pelo boleiro que, para alguns é indispensável e tem de ficar o tempo todo junto ao oleiro, mas existem situações em que a bola é feita pelo próprio oleiro.

Fotografia 6 - Pedacos de arames com plástico ou pano velho nas pontas para limpar argila



Fonte: foto de Werne souza (2011)

Para alguns artesãos, não é necessário adicionar nada à argila natural que é de excelente qualidade. Para outros, no entanto, a argila deve passar por vários processos, refletindo uma queixa em relação ao trabalho dos barreirenses que, segundo um grupo mais exigente, não tem ainda condição de vender a argila preparada.

Se quero uma argila de qualidade eu tenho que preparar minha argila, porque não vende argila tratada, a gente ainda está muito aquém em relação a São Paulo que não tem essas famílias que trabalham como temos aqui, se a gente quer um material diferente de cerâmica tem que mandar buscar em São Paulo (Henoque, 2011).

3.3 A DIVISÃO DO TRABALHO, DOM, HABILIDADE, ÓCIO PRODUTIVO, ASTÚCIA, BRICOLAGEM E TECNOLOGIA

Não obstante a tradição milenar, o detalhamento do fazer requer uma composição de visões sobre saberes, não necessariamente contraditórias, mas a partir de diferentes compreensões sobre o ofício, acesso, interesse e concepção de mundo.

Você conta nos dedos as pessoas que fazem todo o processo aqui em Icoaraci, tem o Carlos Natividade que faz todo o processo, o seu Justo, mas é muito pouco, muito raro. Inclusive porque você não tem produção se você faz todo o processo, pra sobreviver com cerâmica tem que ter produção e quem trabalha sozinho não consegue sobreviver (Anísio, 2011).

Sou oleiro e escultor mas não desenho, sei fazer alguns desenhos mas é em coisa miúda, somos aprendiz, por que tem os profissionais, por isso fazemos a peça e chamo outra pessoa pra desenhar e pintar. Toda peça que a gente faz é com gosto a gente sente um pouco de alegria por que a gente criou. Já houve mudança no jeito de fazer, quando põe o motorzinho no torno, mas eu não coloquei porque tive medo de não me adaptar e sem o motor eu faço exercício com as pernas nem preciso fazer exercício na rua porque já faço aqui, uso as duas pernas. Estou com essa idade, mas se for preciso trabalho o dia todo, agora trabalho só pela parte da tarde, trabalho praticamente só, as vezes que a moça ajuda (Sebastião, 2011).

As formas de beneficiamento da argila determinam outra sequência: a primeira forma resulta do trabalho do barreiro, na primeira limpeza, e do boleiro, que envolve o espalhamento na bancada para amaciar e formar bolas. Como observamos antes, os barreirenses costumam usar apenas o amassador, enquanto que outros usam em suas olarias a maromba, que, além da limpeza, ajuda na mistura.

É possível misturar três, quatro tipos de argila, para alcançar uma argila melhor, porque uma pode fortalecer a outra, em relação a usar uma ou duas, se botar três, quatro, claro que você vai ter uma diferença final, que é justamente na melhora, um pouco, ou uma porcentagem de cada em relação a qual a mais fraca, qual a mais forte. tem uma diferença de uma argila pra outra, de coloração, então isso é bom pra gente. A mistura é mais pela consistência, a argila clara, a mais fina, ela é rica em sílica, temos a amarela que é rica em óxido de ferro, que também é boa pra gente e nós temos a mais arenosa que é justamente a granulada, que a gente até chama de chamote, que é justamente pra ficar mais poroso, também é boa pra gente, e outras também que a gente pode misturar. Nós temos a argila vermelha, que é aquele barro de tabatinga, que chamam que é argila rica em óxido de ferro (Henoque, 2011).

As palavras acima demonstram o conhecimento que se acumula não apenas nos afazeres cotidianos, mas pela observação, pelo aprendizado com outras pessoas, com estudo e leitura, sendo a prática ratificada por esses especialistas o tempo todo quando afirmam que, só colocando em prática a técnica, ao fazer-se o teste, pode-se verificar onde está o erro, onde é o ponto ideal, o que está faltando. É a experimentação que se traduz em um saber e não uma lei científica, pois há uma preocupação com a dinâmica de produção. É comum ouvirmos os artesãos ceramistas dizerem que apenas a leitura não trará o resultado, tem que fazer e alterar quantas vezes for necessário.

Na sabedoria dos ceramistas fica evidente que, para se alcançar o objetivo desejado é necessário fazer o teste sobre o tempo de confecção, a espessura de uma peça, o controle na perda de volume, o encaixe, as medidas exatas. Todos esses pormenores exigem que os artesãos busquem e encontrem alternativas para administrar novas situações e superação dos problemas que surgem, como por exemplo, a quebra de peças no forno em função do tipo de argila, da limpeza ou mistura inadequada. Por isso é fundamental a experiência com misturas de argila para perceber os vários tipos de composição, incluindo a mistura do chamote.

O processo mais simples de beneficiamento da argila descrito ainda é o mais utilizado, mas outros meios são criados, aperfeiçoados ou implementados para que a produção seja de maior qualidade. A argila é decantada em vasilha para retirada da água, depois é passada em peneiras, por vezes é liquidificada, outras vezes apenas passada nas peneiras para fazer peças com espessura mais fina. Depois de coada a argila é colocada em formas de gesso para absorção da água: quanto mais fina a peneira, mais fina a argila, ela solta as raízes; algumas ficam mais pastosas e, quando senta no fundo da forma, é retirado, mais uma vez, o excesso de água, porque a forma de gesso facilita a solidificação mais rápida.

3.3.1 O acordelamento é ancestral, mas a modelagem no torno garante a sobrevivência

Uma vez que a argila esteja pronta para o levantamento, assenta-se a bola no torno e vai-se puxando usando as mãos. Faz-se um buraco no meio e passa-se a água para argila não ressecar. Com a ajuda do torno vai-se dando forma, amacia-se a argila e começa-se levantar com as mãos, tocando com o pé a roda do oleiro, no torno de chute e vai-se modelando, apertando, puxando, molhando a peça, molhando a mão e apertando com jeito.

Fotografia 7 – Oleiro levantando a peça com as mãos e palheta



Fonte: foto de Werne Souza (2011)

Tanto no torno elétrico como no torno de chute o processo é o mesmo, a única diferença, segundo os artesãos que já experimentaram os dois tornos, é a amortização do esforço físico no torno elétrico na hora de acelerar, pois no torno de chute precisa impulsionar com os pés. Alguns artesãos informam que é melhor a sincronia no torno mecânico entre o movimento de pés e mãos para modelar a peça. Note-se que quer seja elétrico ou de chute, o torno acelera a produção muito mais do que outras técnicas de levantamento como placas, rolinho ou acordelado. Segundo o ceramista Josué:

Pode parecer [a técnica do acordelado] linda e rememorar as técnicas ancestrais mais elogio não mata a fome de ninguém então temos que criar meios de fazer uma produção mais rápida e não perder as características mesmo nas grandes encomendas (Josué, 2011).

Fotografia 8 - Torno de bancada ou torno de chute



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Hoje as formas (de gesso) também estão sendo usadas, para modelar peças, em função da busca de uma padronização para atender ao mercado, mas verifica-se essa uniformidade em peças feitas por oleiros com muita experiência que conseguem fazer até mil peças com o mesmo tamanho e formato no torno. Depois do levantamento da peça no torno, segue-se a secagem em prateleiras para perder a umidade. O tempo necessário, como em outras etapas, é resultado da experiência e observação. Também depende da temperatura ambiente: pode-se demorar uma semana ou dois dias, se tiver muito sol, para se chegar ao que se chama “ponto de couro”, o ponto de manuseio sem deformar.

Noventa por cento do material usado na produção é o artesão que constrói. Apesar da inserção de instrumentos mais modernos para se obter peças com melhor acabamento, basicamente tudo que se utiliza é de forma artesanal, como as palhetas que são pequenos instrumentos usados para a modelagem no torno para evitar o que chamam de costelas. As palhetas são feitas de placas de alumínio, plástico, tubo de PVC, ou pedaços de cuia bem planos com um furo para encaixar e apoiar o dedo.

A secagem também exige minúcias que interferem no formato e durabilidade da peça, visto que a sua aceleração pelo excesso de sol pode levar à concentração de água no fundo, principalmente, em peças grandes com maior quantidade de massa, por isso a secagem na sombra coberta com plástico, é preferida pelos artesãos mais exigentes, dentre os quais Josué, que aprendeu brincando na olaria do pai, mas atualmente procura estudar, recolhe livros em sebos, faz cursos e se informa sobre novas tecnologias.

As peças maiores devem ser robustas, grossas, pesadas. Observe-se que uma peça pesada é a que tem peso distribuído em toda a sua área e não somente em seu fundo. É importante destacar a diferença entre confecção de peças grandes e pequenas. Uma peça grande (1,10 metros por exemplo) é dividida em cinco partes moldadas em cinco dias. Para emendar essas partes, só o conhecimento define a hora exata, não pode ficar mole e nem enrijecer muito, tem o momento certo para fazer as emendas. Antes de fazer a peça, tem-se que ter em mente o tamanho exato.

O vaso que tem quatro partes (1 metro) cada parte é feito com 25 cm a 30 cm. Primeiro eu faço a base, incluindo o fundo, a segunda parte eu faço só a rodela, sem o fundo. Hoje eu uso a piota (rodela de madeira), aqui no Paracuri, ninguém trabalha com esse material ele é muito mais prático. A praticidade pra você fazer um vaso com esse material, a eficiência dele em relação ao tradicional nosso é de 60%, por que eu consigo fazer uma peça mais avantajada sem estar deformando ela, ou seja, eu vou fazer no torno, quando eu for tirar, eu não vou ficar abraçando, pegando a peça, precisando de ajudante pra pegar ela e machucá-la, eu vou pegá-la na piota, é um lado prático. Eu conheci esse equipamento nas viagens que fiz, cada local tem um estilo de trabalho, no Maranhão, Centro Oeste, Rio Grande do Sul, todos têm cerâmica, mas cada um tem um estilo de produzir cerâmica (Henoque,2011).

Para armar uma peça grande, confecciona-se o fundo, as outras partes separadamente, para depois emenda-las. A peça tem de estar num ponto de couro menos rijo, não deve estar nem tenro, nem duro. Vai-se moldando e emendendo as várias partes com o barro na consistência liguenta(o mesmo barro que se acumula na mão), identificada no Paracuri como lamuje e mais conhecida como barbutina. O artesão tem que saber os pontos exatos de colagem, visto que, se a peça não estiver na consistência ideal, pode desmoronar ou, se estiver muito seca a tendência é descolar. Conhecer o ponto ideal só se alcança com a prática. A secagem das peças grandes até chegar ao ponto de forno leva no mínimo vinte dias.

Fotografia 9 - Piota: rodela de madeira para levantamento de peças grandes



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

3.3.2 Encalçar, desenhar, pintar

Quanto à pintura e ao desenho, tudo depende do tipo de trabalho que se pretende fazer. O “ponto de couro” para desenho e pintura é o ponto em que a peça pode ser manuseada sem deixar marcas, apesar de ainda possuir umidade. A pintura natural é feita com argila de várias tonalidades, já o polimento ou brunição⁹ se faz molhando e esfregando a peça com um pano enxuto e outros materiais. Alguns artesãos dizem que fazem do mesmo jeito que o pai fazia, usando o mesmo material até ficar liso. Hoje também são usadas sacolas/redes de plástico, vidro e outros. Esse polimento pode ser diretamente na peça ou após cobertura com argila vermelha, branca ou lilás, exigindo outro processo de polimento conhecido no local como encalçamento.

⁹ Polimento da peça, lustrar a peça; numa variante do verbo brunir é muito comum ser usado a palavra bornição.

Fotografia 10 – Brunidor feito de motor de máquina de lavar e escova de enceradeira



Fonte: foto de Werne Souza (2011)

Na etapa do desenho, a peça volta para secar na sombra. Mais uma vez, a secagem depende da temperatura ambiente e pode demorar de três dias a uma semana. Após a secagem da pintura, a peça vai para a queima. Esta também pode ser feita após a pintura com argila. Para acentuar o brilho após a queima pode-se utilizar cera líquida. O desenho de risco grosso é aquele risco mais rústico, mais profundo, feito diretamente no barro sem encalçar, enquanto que o risco fino é mais delicado, mais suave. O risco grosso tem de ser feito na peça mais úmida para se alcançar uma profundidade maior. Nesses casos, a incisão é mais profunda na peça e é preciso lixá-la para evitar a aspereza e deixar uma superfície mais plana mais suave. Depois da lixação vem a bornição (polimento). Quando necessário, faz-se ainda a nicação, que é a limpeza dos vãos entre os desenhos, antes que a peça enrijeça.

No risco fino, a incisão é bem mais superficial, por isso a peça tem que estar seca. Se o desenho for feito com a peça ainda um pouco úmida, antes do ponto ideal, ela poderá apresentar alguma aspereza, mas com o processo de nicação e bornição suave, a aspereza é eliminada. O encalçamento é feito somente na peça que se vai trabalhar com risco fino, é essa

técnica que fixa o engobe na peça. Na prática, passa-se a argila e aguarda-se um pouco para fazer o encalçamento que consiste em esfregar a argila colorida na peça.

Fotografia 11 - Encalçando a peça



Fonte: foto de Werne Souza (2010)

As diferentes técnicas de desenho apresentam processos em comum. A nicação é feita nos dois, tanto risco fino quanto risco grosso, a diferença ocorre na saída do forno. As peças desenhadas a risco grosso passam por um processo de pintura com tinta industrializada, porque essa é uma forma de ressaltar os grafismos. Utiliza-se tinta branca e, para dar uma tonalidade marrom, usa-se o betume. Às vezes, utiliza-se um tom vermelho também pelo meio do risco grosso. De fato, nesse processo de pintura há bastante liberdade de estilização, havendo quem use também as cores verde e azul. Em razão do encarecimento da tinta normalmente usada, os artesãos passaram a trabalhar com a tinta acrílica solvida. Nesses casos, pinta-se com a esponja, e o branco é passado primeiro em toda a peça. A seguir, passa-se o betume e faz-se uma limpeza onde se passou o branco, o que produz uma tonalidade bege que pode ser mais clara ou mais escura, dependendo da cor desejada.

Fotografia 12 - Desenhista no torno de desenho



Fonte: foto de Werne Souza (2010)

Antigamente, eram mais frequentes as pinturas que obedeciam às cores do motivo Marajoara: vermelho, preto e branco. Fazia-se o desenho e dividia-se entre as três cores, utilizava-se o nanquim ou tinta normal mesmo à base de água. Nos dias de hoje normalmente utiliza-se o colorido nos desenhos de risco fino. Para isso, num fundo colorido utiliza-se a bisnaga de cores xadrez depois da queima. Durante muito tempo, utilizou-se o extrato de nogueira que é um pigmento natural, o qual usava-se puro ou com a adição de bisnagas de tintas para alcançar a cor desejada.

Uma técnica de coloração que passou a ser usada recentemente são os corantes naturais. Mas estes não existem em Belém e precisam ser encomendados em São Paulo. As tonalidades disponíveis são o azul, o verde e o marrom. Assim como a argila, os corantes naturais podem ser usados antes da queima. Assim, ao sair do forno, a peça já está pronta e com aspecto bem natural. Observamos que as etapas se encadeiam e são interdependentes, conforme o resultado desejado, a preparação da argila interfere na modelagem, e o desenho define a técnica de pintura. Até a escolha do grafismo arqueológico deve ser pensado de

forma encadeada, as peças com elementos agregados exigem a exatidão no tempo de secagem.

O agregamento é antes de ir ao forno, logo depois que a peça sai do torno aplica-se as figuras que tem que ser agregadas. Aqueles que têm os calangos, da tapajônica aqueles que tem nos cariátis (vasilha toda decorada com figuras zoomorfas) , faz tudo antes do desenho, a peça tem que estar bem mole (Sarmiento, 2011).

Ocorreram poucas mudanças no processo tradicional de fazer cerâmica, porém muitos artesãos buscam conhecimento para melhoria da produção. Dependendo do tipo (com desenho, sem desenho, refratária, esmaltada, impermeabilização natural) e tamanho da peça, o processo se diferencia, pelo tempo de secagem, tipo de modelagem, desenho, pintura, acabamento e queima. Com relação à textura aplicada, encontra-se a textura manual e as que são feitas com ferramentas próprias para alcançar a textura desejada. Os vários tipos de texturas exigem vários tipos de ferramentas, já que a textura é feita conforme a ferramenta usada. Daí a importância de se produzir as ferramentas na medida da necessidade e criatividade. Os equipamentos produzidos para pintura e desenho, por exemplo, são palhetas, fita, esteque¹⁰, tudo montado pelo próprio artesão, mesmo que exista o industrializado, é o artesão que fabrica seu utensílio.

Em São Paulo tem palheta, espátula, pó pra textura, material pra textura, tudo tem mas aqui nós criamos nosso material, porque a mistura que a gente quiser fazer a gente faz, e se você pegar ferramenta x você vai fazer x textura, você já sabe o que vai fazer e geralmente a gente faz o que vem na mente, isso pelo lado artístico, da criação mas tem o outro lado que é o comercial e que a gente tem que pensar nele também, conforme a exigência do cliente, pode ser criado novas ferramentas para fazer a peça com os detalhes que o cliente pediu (Henoque, 2011).

¹⁰ Variante da palavra esteca, ferramenta utilizada para o desenho,

Fotografia 13 - Ferramentas para desenho com material reutilizado



Fonte: foto de Werne Souza (2011)

3.3.3 Processos térmicos determinam a qualidade da produção

O tratamento térmico é subdividido em duas etapas: secagem e queima, ambas de grande importância na produção de cerâmica, pois influenciam, determinantemente, a porcentagem de perdas, como observamos anteriormente. A etapa da secagem consta de dois processos: um natural que envolve a exposição no sol e a secagem que requer um tratamento mais artificial e mais lento, constituindo-se de proteção em involutório plástico que facilita a porosidade e resistência. O primeiro tipo é utilizado por grande maioria das olarias no Paracuri, ficando as peças expostas diretamente ao sol à frente das casas. Quando a secagem é feita à sombra, as peças ficam expostas em prateleiras de madeira dentro das olarias.

Fotografia 14 - Secagem de peças em prateleiras na olaria dos espanhóis



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Alguns estudos demonstram que a secagem rápida causa retração diferenciada, provocando trincamentos (NORTON, 1973 apud SOUTO, 2009), os artesãos ratificam a teoria com a sua experiência. Ambos concluem que a exigência do mercado induz a necessidade de acelerar o processo, intervindo no resultado final das peças.

O processo de secagem é uma operação importante na fabricação de muitos produtos cerâmicos, devido uma exigência do mercado, que deseja uma secagem mais rápida possível, por causa de tal procedimento há uma retração diferencial de tal ordem que produz trincamentos. O movimento do ar tem duas finalidades nesta fase de produção: fornecer calor à peça cerâmica como compensação para o resfriamento por evaporação e eliminar o vapor de água formado. A água evaporada de uma peça cerâmica pela secagem deve originar-se, principalmente, do interior da peça através de canais finos interconectados (NORTON, 1973 apud SOUTO, 2009).

Normalmente coloca-se no sol, principalmente grandes encomendas com pedido em tempo curto, seca mais rápido mais é perigoso porque existe a tendência de rachar no fundo, a energia solar fecha os poros rapidamente, aprendi em cursos tecnológico, prefiro secar na sombra, seca mais lentamente é melhor no plástico para ir lentamente secando para não ter ação do vento. Leva uns 3 dias quando está quente e chovendo demora até quinze dias se for uma peça grossa (Josué, ceramista, 2011).

Um aspecto importante no processo de secagem é o tamanho final da peça, visto que na medida em que um objeto de cerâmica passa pelo processo de secagem, ocorre contração do seu volume, em virtude da remoção de água. As partículas de argila molhada estão virtualmente envolvidas, separadas umas das outras por uma fina película de água. Com o processo da secagem e a consequente remoção da água, a separação entre as partículas diminui, o que interfere no tamanho do volume (SOUTO, 2009). Essa constatação, pelo artesão, torna-se essencialmente singular para o cálculo feito pelos olhos e mãos, principalmente quando se trata de encaixe de tampas que são feitas separadas da peça, mas cujas dimensões são calculadas de tal forma que a perda de volume não impeça o encaixe.

A conclusão do processo térmico é a queima. Após a remoção do líquido, a peça está apta para o processo de cozimento (queima), no qual os produtos adquirem suas propriedades finais. A eficiência dessa etapa é de fundamental importância na fabricação das peças, pois ela se refletirá nas cores, no brilho e, principalmente, na resistência. Um exemplo disso é a busca do ponto ideal para o trabalho com joias, pequenos objetos de cerâmica composta com ouro ou prata. Segundo um artesão que, neste momento dedica-se a ao estudo das joias de cerâmica, a garantia de durabilidade é uma característica essencial para esse tipo de peça e só pode ser atingida pela alta qualidade da queima. A principal limitação encontrada no Paracuri é a falta de um forno elétrico de teste. Portanto, diante das novas perspectivas desse nicho do mercado, impõe-se a mudança ou a alternância de forno.

O forno mais usado no Paracuri é o tipo caieira, que é feito de tijolo e barro, e que pode ser encontrado em vários formatos, mas todos com uma pequena abertura embaixo para a preparação do fogo e uma grande abertura em cima. O tempo de queima nesse tipo de forno tem duração de mais ou menos 10 horas e atinge em média 700 a 900°C, enquanto que o tempo de resfriamento fica em torno de dez a doze horas. O custo do material pra fazer um forno caieira é menor quando comparado ao de outros tipos, o que influencia a preferência por esse tipo de forno, apesar de não atender às novas exigências na produção, como a confecção de peças para compor as joias e a esmaltação é o forno usado em todas as olarias, inclusive na queima dos refratários. É importante lembrar que outras técnicas de impermeabilização são usadas em peças queimadas no forno caieira, como por exemplo, a técnica de impermeabilização utilizada nos refratários produzidos na olaria dos espanhóis, que consiste em defumar as peças prontas com folhas queimadas. Segundo Ciro (artesão) as folhas mais utilizadas são as folhas da ameixeira, mas ele já fez experimentos com folhas de goiabeira, cupuaçuzeiro, cacaueiro e pretende continuar fazendo outras experiências.

Fotografia 15 – Forno caieira construído por artesãos



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Ainda baseado na tecnologia milenar da queima, encontramos na oficina do artesão Henoque, um forno de origem oriental, construído segundo uma técnica chinesa de mais de 1000 anos. São fornos edificadas em aclive (rampa) aproveitando a própria inclinação do terreno. São compostos por fornalha com duas bocas e várias câmaras, cada uma num determinado nível, todas interligadas entre si na base. Após a última câmara, há uma Chaminé. Esse tipo de forno, chamado noborigama, é edificado com tijolos refratários e usa-se barro para vedar as frestas. A cobertura, também de tijolos, deve ser construída em formato de abóbada. As dimensões de cada câmara devem ser em torno de: Largura-1,20 m/ Profundidade 1,50 m/Altura 1,80 m. Não devem ser usadas peças metálicas em portas, grelhas etc., já que esses materiais não resistem à elevada temperatura atingida na queima, 1350° C. A alimentação do fogo é feita com lenha e inicia-se pela boca inferior da fornalha. O sucesso de uma boa queima em forno noborigama depende do bom gerenciamento do tempo e da temperatura de sua fornalha e câmaras. Para isso, é preciso um monitoramento adequado da alimentação do fogo com a lenha. Essa tarefa é sempre compartilhada por diversas pessoas, já que é cansativa e exige muita concentração e atenção.

Henoque conta-nos como construiu o seu forno noborigama, mostrando a diferença em comparação com o uso do forno caieira, assim como a diferença entre as características do noborigama encontrado no sul do país e suas adaptações. Entre as características alteradas

está a sua construção em terreno plano e número de câmaras, o material utilizado e o uso, que foi adequado às necessidades na produção. Segundo Henoque, esse forno, mesmo não usando toda sua potencialidade, queima melhor que o caieira.

A armação do noborigama é de concreto, já o caieira é só tijolo e barro, temos os dois fornos, um é noborigama e o outro é o caieira, comum, o nosso que é mais usado; hoje o noborigama é o mais indicado pra cerâmica em relação ao nosso comum e pra nós foi um avanço; que há mil anos esse forno já existia e aqui nunca foi feito, só que através de alguns estudos, algumas pesquisas a gente acabou encontrando esse tipo que é muito eficiente pra gente, eu mesmo construí. A minha ideia é fazer um (noborigama) duas vezes maior que o forno que eu tenho, de tijolo refratário, eu mesmo vou fazer os tijolos refratários. Este foi com tijolo caro e não apropriado. Eu tenho a máquina pra fazer o tijolo refratário, eu tenho material. Tem o tijolo de barro mesmo, ele custa 0,90 centavos a unidade e o máximo custa 1,20 (pequenos), depende da cor, o branco chega a 2,00 e 3,00 reais, é muito caro e se Você puder fazer é melhor. Agora o de massa refratária mesmo é 10,00 a unidade (Henoque, 2011).

Fotografia 16 - Forno noborigama construído por Henoque



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

De acordo com a estrutura e a utilização do forno, construído pelo referido artesão, uma queimada, dependendo do tamanho, tem duração de oito a dez horas e o tempo para abertura, diferentemente do caieira, leva até 24 horas, para que ocorra o resfriamento total. Na queima, dependendo do que se vai queimar, faz-se a forração ou lastro, mas nesse tipo de forno isso não é necessário porque o noborigama tem a chama invertida. Ele queima de cima para baixo e consegue alcançar uma temperatura muito maior que o forno caieira. A fumaça sai pela chaminé, as peças ficam em cima e o fogo embaixo. O calor é tanto que o barro poroso que veda o forno atinge coloração vermelha.

Como a dinâmica de transformação da produção de cerâmica no Paracuri se dá intrinsecamente no seio de uma ordem social estabelecida, observamos que a busca de melhorias exige criatividade e tecnologia, planejamento e expectativas, ou seja, a conjugação de esforço, estudo, experimento e poder aquisitivo reforça a perspectiva de continuidade da atividade.

Mesmo diante das forças econômicas e poderes políticos desiguais que ignoram o saber tradicional e impõem formas padronizadas de vida, fica evidente que a uniformidade e padronização não se apresentam como a previsão fatalista alardeia. Encontramos com certa frequência a articulação entre os recursos modernos e tradicionais. Isso não é frequente na maioria dos casos, em sociedades subordinadas ao conhecimento técnico científico. A necessidade de conexão entre o moderno e o tradicional, segundo Canclini (2007) estabelece estratégias de melhor viver a interculturalidade.

Em todas as etapas da produção de cerâmica no Paracuri, é possível perceber esse entrelaçamento e, por vezes, a interdependência do local com o global, mas é na venda do produto que transparece mais a necessidade de se estar incluído numa disputa desigual, exigindo alternativas nos padrões e princípios estabelecidos pela estética e utilidade, tais como: durabilidade, beleza, exotismo. Nesse sentido, é possível ver uma mudança de tendência, visto que, quando se acreditava que o grafismo arqueológico determinava a demanda, a busca era pelo aperfeiçoamento do grafismo ou das réplicas, enquanto que hoje, apesar do artesanato de Icoaraci ainda se caracterizar essencialmente pelo uso desse grafismo pré-colonial, a culminância ambicionada é a interação do *design* que usa esse grafismo como referência aliado à durabilidade, higienização (principalmente para vasilhas) e a modernidade.

A esmaltação está no vértice da produção atual, e os experimentos formaram uma sequência até chegar às peças utilitárias produzidas nos dias de hoje. Durante a nossa pesquisa, o grupo Candéa confeccionava pequenas garrafas que serão usadas como

recipientes de licor. O processo de cozedura tem similaridade com o da cerâmica usada em ateliês artísticos e com a cerâmica industrializada. Faz-se primeiramente a queima de biscoito até 800/900° C, por cerca de 8 horas. Posteriormente, esmaltam-se as peças: se a esmaltação for interna, preenche-se com esmalte a peça e entorna-se o excesso, se for externa, a peça é imersa no esmalte formando uma camada grossa. Depois disso, inicia-se uma segunda queima.

O processo de esmaltação ainda é pouco desenvolvido em Icoaraci, pois é necessário o uso do forno elétrico e algumas vezes, o forno a gás, no entanto uma opção considerada arcaica, mas que pode atingir a temperatura desejada para esse último processo da queima é o forno noborigama que, segundo depoimento de artesãos do Rio de Janeiro (CERÂMICA DE ALTA TEMPERATURA, 2011) é uma opção para a cerâmica de alta temperatura, por uma vivência mais completa, natural e sensível no processo de se fazer cerâmica. Segundo artesãos de Icoaraci, o forno elétrico é ideal porque ajuda na queima, dando uma qualidade tanto na resistência quanto na uniformidade da cor da peça, pois para o mercado, é preciso que se obtenha uma cor fiel e uniforme.

No Paracuri, Henoque procura desenvolver a prática tradicional na queima, com o uso do forno noborigama. Ao construir um forno com essas especificações, a partir de pesquisas próprias pretende usá-lo no processo de esmaltação, o que não faz no momento, porque, segundo ele, precisa aprofundar os estudos. Diz que ainda lhe faltam todas as técnicas, e que primeiro pretende aprimorar o forno que possui ou construir outro.

Outra questão importante e que dificulta a esmaltação está relacionada com a aquisição de esmaltes. Conforme dados obtidos sobre o trabalho de ceramistas em outros estados (CERAMICANORIO, 2011), observamos que os esmaltes usados são normalmente feitos pelos ceramistas com fórmulas próprias, com cinza de casca de arroz, cinza de eucalipto, óxidos, caulim, feldspato, carbonato de bório, estanho, quartzo, calcita, talco, barro, entre os mais comuns, e que pesquisam e experimentam materiais naturais que colhem do solo, utilizam cinzas recolhidas de queimas anteriores na composição de alguns deles. Essa não é a realidade dos ceramistas de Icoaraci, os quais, pela falta de técnica e matéria prima, dependem da importação dos esmaltes que são adquiridos em São Paulo, o que é facilitado pela tecnologia de rede: o grupo atualmente, formaliza seus pedidos através de sites das lojas.

É importante notar que apesar do processo de esmaltação fazer parte da finalização e acabamento, sua preparação inicia-se pelo tratamento da argila, e portanto, o fato de não existirem no bairro pessoas que vendam essa argila preparada, dificulta o processo nessa

etapa, visto que o artesão tem de acompanhar os dois processos, isto é, enquanto está finalizando uma peça precisa cuidar do processo inicial que inclui desde a decantação da argila e filtragem.

É evidente que muitos artesãos têm consciência da necessidade da esmaltação para entrada no mercado nacional. É uma tecnologia antiga, desenvolvida há muitos séculos na China, como eles mesmos informam, mas para o grupo de artesãos de Icoaraci, ainda é pouco acessível, exigindo muito esforço, muitas tentativas e a descoberta do material necessário e adequado. “Pro Levy (Cardoso) desenvolver a técnica, ele se aperfeiçoou, criou novas peças bateu muito a cabeça, perdeu peças, foi muita experiência” (Josué).

Para alguns artesãos, não há interesse no momento na produção de peça esmaltada, em virtude da clientela ser formada por revendedores do Ver-o-peso ou das lojas de artesanato, acostumados a pagar um valor aquém dos custos de uma peça esmaltada. Segundo Carlos Natividade, que trabalhou em Florianópolis, uma peça do tamanho de uma garrafa de 15 cm, pode alcançar normalmente de R\$ 100,00 a R\$ 300,00, enquanto que em Belém esse valor cairia para R\$ 10,00 a R\$ 15,00. Trata-se de uma situação relacionada ao mercado. Considerando o tempo de desenvolvimento desta tecnologia é perceptível o aperfeiçoamento na qualidade, incluindo durabilidade e beleza atingida nas técnicas da industrialização, mas é possível perceber também que existe um mercado para peças confeccionadas artesanalmente em todas as suas etapas.

No Sul do Brasil pode ser em nível industrial, a maioria das peças são feitas em forma, uma xícara é feita em forma. Quando ela é feita no torno é mais caro, ela alcança um nível mais alto, só que quando sai de lá tem uma linha de produção de esmaltação grande, são fornos grandes que uma queima deles dá pra comprar um carro, não é porque queima mil peças, é pelo valor da peça. Uma xícara esmaltada custa R\$50,00; R\$70,00 e aqui se a gente for fazer, baseado na cultura daqui, custa na faixa de R\$10,00 a R\$15,00 no máximo. Você pega um oleiro como ele (Pedro) que trabalha muito bem, é muito rápido, faz peças com acabamento perfeito, trabalha para várias olarias, mas esse trabalho não é valorizado, é muito difícil formar um oleiro e muito difícil produzir tantas peças de forma artesanal, por isso para investir na esmaltação tem que ter uma clientela que valorize mais o trabalho (Carlos Natividade, 2011).

Fotografia17 - Xícaras esmaltadas



Fonte: foto de Werne Souza (2011)

Outros artesãos estão querendo se adaptar às novas tendências, produzir e começar a montar um estilo, uma linha de produção, que possa ser planejada. Por enquanto, a maioria não planeja, trabalha com encomendas e essas estão esparsas entre os produtores mais tradicionais. Mas ainda assim é possível perceber que há um planejamento básico para dar condições à produção, envolvendo o material que será utilizado, a mão de obra necessária, e o controle no tempo de entrega.

Resguardados todos os processos e técnicas, evidenciam-se talentos, especificidades, características individuais e coletivas além das estratégias de desenvolvimento do ofício que se manifesta no incessante fazer e refazer e que convive na interculturalidade. A preponderância das desigualdades impostas pela reestrutura neoliberal dos mercados (CANCLINI, 2007) produz táticas traduzidas em astúcias e invenções que traçam trajetórias aparentemente desprovidas de sentido em trilhas heterogêneas em relação aos sistemas onde se infiltram, expressando interesses e desejos diferentes (CERTEAU, 1994).

Ainda que muitos traços do processo de produção tradicional da cerâmica no Paracuri permaneçam intactos, já se pode notar que a compreensão da necessidade de se adequar a produção à demanda, de se passar a utilizar novas tecnologias, de se optar entre o regime de trabalho tradicional ou o associativismo influenciam nas mudanças detectadas no setor. Enquanto os participantes do grupo Candéa, por exemplo, buscam especialidades que

proporcionem as adequações exigidas pelo mercado, seu Sebastião, um dos artesãos mais velhos que continua trabalhando na olaria construída pelo pai, optou por permanecer num ritmo escolhido por ele e desenvolve uma peça que, segundo ele, exige habilidade, segredo e paciência.

Na idade que to ainda faço muita coisa isso aqui (apitos de cerâmica) só eu que sei fazer, a gente chama apito, enche de água e sopra no biquinho e canta igual um canário, a gente enche de água e sopra no biquinho. A técnica do apito é no bico, às vezes perdia a paciência pensava em desistir, antigamente o senhor que fazia o apito, conhecido como “lata velha”, quando ia furar se metia no quarto pra ninguém saber, fui olhando fui olhando e aprendi, quero vender no círio. Comecei lutar, às vezes passava 20 minutos só no bico, dava vontade de quebrar os que não queriam apitar, mas eu ia separando aí a tarde ia para o sótão deitava em uma rede tentava, tentava até apitar. Hoje em dia tem gente que não conhece (Sebastião, 2011).

A técnica e o conhecimento ocorrem de variadas formas. No Paracuri há um grupo que busca se atualizar conforme explicitado e aprofundado no capítulo que especifica o aprendizado e a transmissão, mas cabe atentar para o fato de que, na dinâmica da produção, por meio da troca de experiência, o entrosamento com outros artesãos, as conversas com outras pessoas que trabalham impulsionam a criação e a inovação com a inclusão de diferentes técnicas. Esse entrosamento é tão importante que, para alguns artesãos, a produção fica estagnada em virtude da acomodação e isolamento, ou pela permanência em um estilo de trabalho, resultado do imediatismo da sobrevivência, que impede dedicação de tempo para pesquisa e experimentos.

Eu sou capaz de encontrar um rapaz e conversar com ele sobre o estilo de trabalho dele, como ele trabalha, veio trabalhando e passo o meu conhecimento pra ele, como uma troca de experiências, o que eu posso passar pra ele e o que ele pode passar pra mim é muito importante (Henoque, 2011).

É possível encontrar membros de uma mesma família que inova, empregando a experiência adquirida pela tradição, em família, associada a outras influências, incluindo a mídia. Um exemplo fiel é a família de Seu Sebastião que produz em processos diferentes, ele continua produzindo na olaria que era do pai, um filho casou com a filha de outro artesão(família paiva) e trabalha com o sogro mas tem produção própria e a filha Ivanete inovou no Paracuri com a feitura de bonecas com a referência simbólica da relação familiar, da produção em Icoaraci e a possível inspiração nas coloridas bonecas nordestinas. É importante observar que no relato de Ivanete, essa influência não é explicitada, pois a

entrevistada afirma que os desenhos são tirados de revistas de desenho, e o formato do corpo da boneca é conseguido pela prática do irmão em fazer vasos. Encontramos também outras formas de reelaboração de peças, como os refratários produzidos na olaria dos espanhóis, que por mais que permaneçam com o mesmo processo de confecção, Ciro (artesão e atual proprietário da olaria), procura formas de melhorar acabamento, a textura, a resistência, dar mais uniformidade e por vezes inovar para atender determinada clientela.

Fotografia 18 – Panelas refratárias produzidas na olaria dos espanhóis



Fonte: foto de Werne Souza(2012)

Outro fato importante é o uso reconhecido dos desenhos arqueológicos apenas como referência. As réplicas, que tinham no falecido Mestre Cardoso o seu maior produtor, já não são mais vistas como o grande identificador dos modelos atuais. Na verdade, isso já vem ocorrendo há muito tempo, mas havia um discurso que alimentava a ideia de que elas eram a grande referência do Paracuri. Esse processo de mudança pode ser explicado pela necessidade de retorno financeiro, que com as réplicas não é tão imediato, pois elas exigem uma demanda bem específica. A maioria dos artesãos do Paracuri não se vê inserida nesse mercado mais seletivo e prefere usar o grafismo, principalmente o marajoara, apenas nos detalhes ou misturando-os numa recriação que, por muito tempo, foi reproduzida e hoje começa a se diversificar.

3.3.4 Divisão do trabalho, associativismo, mercado

Os artesãos do Paracuri anseiam por mecanismos que propiciem o escoamento da sua produção. Ao turismo foi atribuída a venda de grande quantidade de peças no próprio bairro do Paracuri na década de 1980, apesar da falta de dados que comprovem a existência de um fluxo de turistas ao local de produção. Em pesquisa anterior pôde-se verificar que essa atribuição ao turismo se confunde com a visita de caminhões que saíam abarrotados de peças no período entre final da década de 1970 e meados da década de 1980, assim como com a participação de artesãos em feiras e exposições organizadas por órgãos do turismo ou ainda com a contratação de artesãos para trabalhar fora do estado. O que fica evidente é que existiu um fluxo de revendedores que compravam em grande quantidade para vender em outros estados. Posteriormente, essa demanda sofreu importante queda, para a qual concorreram vários fatores, inclusive a exportação de *know how* com a contratação de artesãos para trabalhar em outros estados (TAVARES, 1996).

Ratificamos essa afirmação com a história do Sr. Anísio, o qual se identifica como empreendedor e, conta que veio da Bahia para instalar-se em Icoaraci na década de 1980, por conta da grande demanda de compradores de cerâmica existente na época. O Sr. Anísio ainda hoje possui uma loja e uma olaria conjugadas, localizadas na travessa Soledade, principal via de concentração de lojas para venda do produto. Sua olaria possui estrutura que inclui todos os equipamentos necessários à produção, onde trabalham 08 pessoas, 08 horas por dia.

Esse empreendedor baiano foi representante comercial em Salvador e começou a trabalhar com cerâmica há 30 anos, a partir do contato com a produção de Icoaraci, através de um amigo. Primeiro comprava e levava para comercializar em Salvador. Posteriormente, com o grande sucesso da venda e o colapso entre demanda e oferta, provocada pela capacidade de produção dos artesãos, contratados por ele, resolveu se mudar para Icoaraci e montar uma cerâmica. Comprou a estrutura de produção, aprendeu a fazer cerâmica com os artesãos locais, na convivência e com treinamento, apesar de ressaltar que não domina todas as etapas em virtude da dificuldade, diz que se especializou em agregamento ou agregação.

Ele não se considera ceramista e sim empreendedor, gosta de trabalhar com cerâmica, gosta de mostrar o trabalho produzido pelo artesão, por isso ainda está na cerâmica. Hoje se queixa da queda na venda que ele atribui à falta de turistas e falta de políticas públicas para área. A trajetória do Sr. Anísio se difere de outras aludidas no decorrer do trabalho, porém,

consegue resumir várias questões que permeiam a situação e o pensamento dos ceramistas de Icoaraci:

- 1) Avaliações sobre investimento público, propostas de planejamento para o turismo que segundo o mesmo exige investimento do município e do estado em divulgação das potencialidades que levará o turista que visita Belém à Icoaraci; afirma que essa atividade é a principal alternativa para resolver o grande problema do artesão, que é a venda das peças.
- 2) A transmissão de saberes e a referência aos mestres ao falar do conhecimento adquirido, aprendido no próprio bairro do Paracuri, com as pessoas do local, inclusive com os que já morreram como o Antonio Cabeludo.
- 3) O processo produtivo e as habilidades afirmando que não se encontra com facilidade um artesão que realize todo o processo da confecção de cerâmica em Icoaraci.
- 4) Políticas públicas e atuação do SEBRAE em anos passados, que, segundo o Sr. Anísio, estão ligadas à capacitação através de cursos para administração dos negócios, que influenciam no resultado de seu trabalho hoje.
- 5) A falta de alcance das políticas de salvaguarda, quando o entrevistado afirma nunca ter ouvido falar de ações públicas voltados para salvaguarda do saber tradicional, contido no fazer cerâmica icoaracience.

As questões enfatizadas mostram claramente a coexistência entre um mundo que possibilita avaliar um fenômeno socioeconômico que é o turismo e ao mesmo tempo, conviver com um processo produtivo onde o conhecimento é transmitido na convivência. As relações estabelecidas somam-se a outras especificidades no grupo.

Em pesquisa anterior foi possível identificarmos a existência de 07 associações, e hoje permanecem apenas três, que se organizam basicamente em torno da venda (TAVARES, 1996). Na relação de trabalho há associativismos de várias formas, mas encontramos com mais frequência, a associação pelo vínculo familiar. Irmãos, pais e filhos trabalham em regime cooperativo, sem a existência de patrão, embora essa união ser por vezes só espacial ou por conta de encomendas. Existem olarias em que cada membro é dono de seu material e desenvolve um tipo de peça, com encomendas próprias. Nesses casos, os artesãos envolvidos dividem os pagamentos de água, luz e outras despesas que são repassadas para o dono da Olaria.

Apesar de as encomendas serem praticamente individuais, os serviços são divididos por habilidade. Portanto, se uma encomenda é feita ao especialista em levantamento da peça, este vai inevitavelmente, precisar das habilidades do barreirense, do boleiro, do desenhista, do

nicador, do bornidor (brunidor), no entanto percebe-se que o dono, algumas vezes o pai, ou irmão mais velho, conhece um pouco de todas as etapas. Uma situação nova na produção no bairro do Paracuri é a existência de um grupo que se especializou em serviços específicos, mas não tem vínculo com as olarias, nem familiar. Esses artesãos são chamados para trabalhar, conforme a necessidade.

Na divisão do trabalho, tem o oleiro, tem os meus dois irmãos, um trabalha como oleiro também. São dois oleiros, eu e outro irmão, o outro trabalha na fase de acabamento e o outro trabalha na fase de desenho e os outros cinco eles trabalham também no desenho e parte de acabamento, como pintura, desenho, bornição. São dois oleiros e o restante é acabamento, pintura e desenho. Nós trabalhamos em grupo (Henoque, 2011).

Na olaria cada trabalhador tem seu espaço, suas ferramentas de trabalho e se sentem responsáveis por elas e pelo trabalho, apesar de existir um horário estabelecido, também há uma flexibilidade, o importante é que dê conta da encomenda, conhecendo a capacidade dos artesãos que trabalham comigo eu posso aceitar ou não encomenda de determinada quantidade de peças.(Ciro,2012)

São muitas funções dentro da produção. Especificamos em dois quadros a divisão do trabalho conforme as etapas no processo de feitura da cerâmica: o primeiro inclui as etapas necessárias para confecção das peças, desde o cuidado com a matéria prima, da retirada até seu beneficiamento, a modelagem da peça, o desenho, a pintura e os processos térmicos que se intercalam em todo o processo entre a secagem e a queima, incluindo as habilidades relacionadas. O segundo quadro inclui o uso, a confecção de instrumentos e equipamentos para realização de cada etapa.

Quadro 1 – tarefas e etapas da produção

TAPAS DA PRODUÇÃO	TAREFAS/SERVIÇOS	ABILIDADES/FUNÇÕES
Matéria Prima	Retirada Limpeza Preparo da Argila	Barreireense Boleiro
Modelagem	Fazer (levantar) a peça no torno, em placas, e no rolinho (acordelamento).	Oleiro Torneador
Desenho	Desenhar, Nicar	Desenhista
Pintura	Brunir, Pintar, Encaliçar	Brunidor(bornidor),Pintor
Queima	Fazer forno, queimar	Forneiro

Fonte:Auda Piani Tavares (2012)

Quadro 2 – instrumentos e equipamentos do processo produtivo

ETAPAS DA PRODUÇÃO	EQUIPAMENTOS FERRAMENTAS	MATERIAIS CONSTRUÍDOS PELO ARTESÃO
Matéria Prima	Talhadeira, Pá, Transporte Amassador Maromba Arame, Peneiras, Liquidificador	- Instrumento feito com pedaços de arames com plástico ou pano velho nas pontas para limpeza; - Amassador feito com camburão velho; - Maromba construída por artesão
Modelagem	Torno de Chute Torno elétrico Palheta, Piota	- Piota: rodela de madeira para levantamento de peças grandes no torno; - Raspadores; - Torno em mesa de madeira com eixo mecânico; - Palheta
Desenho	Torno de pintura Raspador Esteque Compasso	- Esteque - feito com raios de bicicletas, raios de sombrinha, capas de canetas com cliques e grampos; - compasso de madeira
Pintura Polimento	Brunidores manuais e elétricos, Pincéis, tintas, buchas	- Escovas dentárias velhas; - Escova de enceradeira e motor de máquina de lavar
Queima	Forno Caieira Noborigama a gás, elétrico	Todos os fornos, exceto o elétrico, são construídos pelos ceramistas

Fonte: Auda Piani Tavares (2012)

Os resultados da pesquisa sugerem que a reutilização ou reaproveitamento de objetos que iriam para o lixo, como capas de canetas, escovas, rolamentos, motores de eletrodomésticos, raios de sombrinha, raios de bicicleta, incorporam-se tanto ao conceito de bricolagem, utilizado por Levi-Strauss (1976), quanto às astúcias dos consumidores, segundo Certeau (1994). Portanto, não necessariamente reflete uma preocupação com a questão ambiental na perspectiva de minimizar impactos como a redução de resíduos depositados na natureza. O uso da antropologia de Levi-Strauss, como já referimos ao tratar da distinção de saberes, descreve uma ação que não ocorre aleatoriamente, mas apresenta e exige renovação, construções e destruições, testes e experimentos que exigem esforço mental e visões de mundo não conduzidas pelo rigor científico.

O vínculo do ofício do ceramista com a condição dos consumidores, segundo a concepção de Certeau pode ser percebido na ocultação da relação existente nas práticas cotidianas do ceramista como modos de operação e sistemas de ação submetidos por uma

racionalidade que se sobrepõe de forma determinante. O saber do ceramista, concretizado no ofício, é entendido como atividade cultural no âmbito de uma sociedade constituída por outras atividades que se refletem no fazer de um grupo subjugado a uma ordem econômica dominante, porém, não passivo diante da situação em que se encontra.

Na descrição da prática dos artesãos, buscamos, no detalhamento das tarefas, identificar como são feitos a bricolagem, os procedimentos, os efeitos, as possibilidades, os interesses e regras próprias do grupo, ações que se assemelham por sua técnica milenar, mas que não são homogêneas.

Eu busco outros conhecimentos, hoje o jeito de fazer cerâmica mudou muito mas depende muito de cada pessoa. Para turista se vende coisa boa e coisa ruim, coisa feia, sem base nenhuma. Tem grupo que faz qualquer coisa e vende, não se importa com a estética, o artesão pega uma encomenda grande tem que colocar no sol, as miniaturas não tem problema mas as grandes corre o risco de rachar (Josué, 2011).

É notório que as circunstancias e situações também definem o fazer ceramista. O grupo “Candéa” experimenta, conforme as diretrizes do empreendedorismo e percebe que pode inserir-se no mercado, trabalhando com o utilitário, na confecção de pias, garrafas, xícaras, feitos artesanalmente, ou seja, o conhecimento de artesão acumulado no grupo está sendo usado de forma calculada, pensada como agregação de valor.

Nessa mesma linha encontramos outras vertentes como o uso de miniaturas de cerâmica em embalagens. Um exemplo são os estudos de Josué para aliar tradição e estética na confecção de joias que se traduzem na confecção de pingentes de argila, ouro e prata com desenhos arqueológicos e envolvem testes com relação à durabilidade, garantia e esforço intelectual sob vários aspectos.

Foi um desafio, ninguém ainda tinha feito algumas peças de cerâmica como joia e nem faz, eu fiz um teste com algumas peças, mas houve certa discriminação porque é cerâmica, quem compra uma joia cara quer usar porque é bonita mas também tem que ter durabilidade, muita gente disse que não dava certo, porque a cerâmica quebra, todos que viram acharam lindo, mas a joia requer certo cuidado. Até vendi mais resolvi parar eu tinha que dar garantia, continuo fazendo vários estudos agora estou fazendo um trabalho com uma pessoa que participou da expo joia só com os desenhos das serpentes do grafismo marajoaras em prata, o projeto é dela, a gente negociou coisas, porque quem começou fui eu com esse *design* das joias aqui no Paracuri, tenho que resgatar essa vertente, que é uma coisa muito contemporânea e é nossa daqui, é cultural. A vertente é fazer joias com desenhos arqueológicos. Ficou muito legal, estamos estudando sobre a limpeza da joia, a quebra, vamos conseguir, estou lutando pra isso, já

conseguimos com peças menores revestida de prata, se cair no chão não quebra. Ela (sócia) planejou a parte teórica da arqueologia, mas a parte da resistência eu falei pra ela que precisamos de um forno de teste. A resistência depende da queima, uma joia queimada a 1100 graus em forno elétrico não quebra (Josué, 2011).

3.3.5 A invenção da tradição icoaraciense pela inspiração em peças arqueológica

As implicações que permeiam o uso de referências ancestrais na cerâmica paraense produzida em Icoaraci determinaram o desenvolvimento de técnicas de pintura e de desenho em particular. Portanto a definição das etapas na confecção de peças está diretamente vinculada à inserção desses grafismos pré-coloniais. Ao mesmo tempo, as novas elaborações de peças utilitárias associam a referência ao grafismo como um diferencial na produção, assim como acrescentam ao tema elementos que exigem uma compreensão sob vários aspectos, desde os reflexos de determinada forma de produção de artefatos na reafirmação de uma identidade, até a definição de critérios que os identifiquem como raros ou exóticos na classificação do artesanato como produto de venda.

O recorte histórico que compreende a década de 1960 até os dias atuais é o período em que a forma de produzir cerâmica em Icoaraci se altera, incluindo entre as técnicas apreendidas na produção de peças utilitárias, o desenho e a pintura inspirados nos desenhos e pinturas arqueológicos. Essa peculiaridade na produção contemporânea em Icoaraci-Belém e Ponta de Pedras-Marajó é resultado da iniciativa de dois homens. No Marajó, o padre italiano Ângelo Rivato, em Icoaraci, o Mestre Cabeludo. Nas duas localidades já havia produção de fogões de barro, painéis, penicos e alguidares, com a diferença que, enquanto em Ponta de Pedras as peças eram feitas apenas para uso doméstico, em Icoaraci já existia uma produção voltada para venda, haja vista a produção que incluía material de construção e as utilitárias confeccionadas pelos espanhóis.

Foi exatamente na busca de diversificação de atividades lucrativas para os munícipes que o padre Ângelo Rivato trouxe uma escultora da Itália, Madre Ovídia Dias, para ensinar as técnicas de uso da argila na confecção da cerâmica. Esse aprendizado foi acompanhado pelo acesso a cacos e peças inteiras de cerâmica que afloravam na superfície das terras marajoaras. A entrada do torno em Ponta de Pedras, segundo informações dos artesãos do local, foi na década de 1970, quando foi convidado um artesão Icoaraciense para ensinar o uso do torno. Sem informações precisas, é sugerido que o padre Rivato foi o incentivador do uso do grafismo marajoara nas novas peças produzidas.

Quanto a Icoaraci, é evidente o papel de Mestre Cabeludo na mudança da produção de cerâmica utilitária para cerâmica decorativa em 1964. Foi a inspiração no desenho de uma peça impressa no livro “Na Planície Amazônica”, editado em 1926, de autoria de Raimundo Moraes e a sua reprodução em um alguidar, o marco fundador de um processo produtivo que inclui até hoje a criação de várias peças com inspiração em grafismos arqueológicos. Com essas criações e na tentativa de replicar os modelos ancestrais, o artesão passou a trabalhar na olaria do fundo do quintal com a ajuda de seus familiares, copiando traços diversos tanto da cerâmica marajoara, quanto tapajônica e maracá (TAVARES, 1997).

É corrente na fala de outros Mestres Ceramistas, o legado de Antonio Cabeludo, pois sua invenção foi repassada aos outros artesãos que observavam essa nova forma de fazer cerâmica e passaram a produzir na mesma linha, peças de decoração com traços de uma cultura milenar, da qual nunca tinham ouvido falar (FIGUEIREDO; TAVARES, 2006). Conforme registro historiográfico, descrito anteriormente, foram vários os fatores que favoreceram a concentração de oleiros no bairro do Paracuri. Para os artesãos, aquela produção incluía-se na categoria de utilitário (telhas, tijolos, panelas, potes e alguidares), e a cerâmica com grafismo indígena foi identificada como decorativa, possui outra finalidade, hoje o utilitário (para uso doméstico) está sendo produzido de forma mais elaborada, como as louças esmaltadas (xícaras, copos, garrafas) e os refratários (panelas e travessas).

É recorrente associar o modo de fazer cerâmica em Icoaraci com a produção da fase marajoara pré-colonial com suas figuras mitológicas e, a confecção de vasilhas, vinculando aos mesmos motivos ritualísticos, mas as observações feitas por Schann (2006) sintetizam as implicações do uso do termo “Marajoara” para identificar três situações em tempo e espaço diferentes:

A Cultura Marajoara pré-colonial, descoberta e estudada por arqueólogos; o originário do Marajó incluindo a cultura do caboclo e do vaqueiro residentes no local; o estilo estético de inspiração arqueológica apresentada na cerâmica produzida em Icoaraci e *Ponta de Pedras* (SCHANN, 2006, grifo nosso).

Essa síntese facilita identificar a produção do grupo de artesãos de Icoaraci, mas é prudente lembrar que essas situações se entrelaçam e se confundem em virtude do uso do grafismo com inspiração na fase marajoara pré-colonial também por artesãos originários do Marajó. Os primeiros dados da pesquisa sugerem que este entrelaçamento aconteceu pela coincidência de ações semelhantes, relacionadas à produção de cerâmica que incluiu a

temática arqueológica no mesmo período, nas peças produzidas tanto em Icoaraci quanto em Ponta de Pedras.

Embora os artesãos, sejam de Icoaraci ou Ponta de Pedras, utilizem símbolos encontrados nas peças arqueológicas, os desenhos não traduzem as mesmas referências e compreensão de mundo da produção pré-colonial, com suas funções específicas como as urnas destinadas aos rituais funerários, estatuetas com suas representações divinas e os grafismos com formas simbólicas em objetos domésticos. O que se observa é uma tendência originada pelo turismo e acatada pelo turista, em relacionar os desenhos atuais aos mesmos significados que arqueólogos interpretam através de suas pesquisas, como por exemplo: uma caneca com o grafismo da cobra, muito presente no grafismo marajoara pode ser vendida como objeto que simbolize a fertilidade.

A reprodução desses desenhos não se configura como continuidade dessas mesmas visões, no entanto contribui para uma identidade com referência a essa ancestralidade indígena, notando-se que essa contribuição é espontânea e livre dos usos que se tentou dar a ela em outras relações que estabeleçam o grafismo marajoara como fator de identidade da região amazônica, conforme análises recentes encontradas em SARAIVA (2011). Se a cerâmica confeccionada em Icoaraci é Icoaraciense, a confeccionada atualmente no Marajó pode ser identificada como marajoara, ambas com referências a grupos ancestrais que segundo registro arqueológicos, predominaram na área do Marajó(PA) a partir do século V em assentamentos no centro da ilha, a oeste do lago Arari, expandindo-se cultural e demograficamente para o norte e leste da ilha e seu desaparecimento antecede a conquista europeia (BARRETO, 2010).

Ressaltar a habilidade do pintor de cartazes e placas Antonio Farias Vieira, Mestre Cabeludo, é de certa forma patentear um estilo e uma forma de produção que se multiplicou entre os artesãos que se aperfeiçoam na produção de réplicas principalmente tapajônicas e marajoaras, com destaque ao Mestre Cardoso, reconhecido pela pesquisa sobre essas formas ancestrais e esmero na confecção das réplicas, assim como à proliferação no bairro do Paracuri de composições ou inserções de traços indígenas misturados a traços que remetem a elementos peculiares da paisagem regional, contextualizados na realidade local.

4 O SABER QUE SÓ SE APRENDE FAZENDO

4.1 TRASMISSÃO DO SABER E O APRENDER BRINCANDO

As narrativas sobre transmissão de saberes que inevitavelmente aparecem nas histórias de vida dos ceramistas são agora analisadas, em aspectos como a atuação ou não em uma escola formal de artesãos, as novas modalidades de aprendizado subordinadas a novas situações localizadas na comunidade estudada, as inovações tecnológicas associadas ao saber tradicional e os parâmetros estabelecidos atualmente sobre a frequência de crianças e adolescentes dentro dos espaços de trabalho (Olarias).

O estreitamento das relações pessoais, fruto dos laços familiares, de vizinhança e de amizade, facilitou a reprodução social do saber, de pai ou mãe para filhos e filhas, irmãos mais velhos para irmãos mais novos e os vizinhos que vão se agregando, principalmente quando há grandes encomendas. Muitos começam só fazendo a parte de acabamento, principalmente mulheres e crianças, tarefas mais simples como o polimento ou a nicação. Depois passam para uma etapa da pintura que consiste em aplicar a primeira tinta ou engobe e findam por se especializar. Alguns com mais habilidades tornam-se exímios pintores ou desenhistas.

A pesquisa realizada demonstrou que, por necessidade imediata, ocorre um aprendizado que difere do processo do aprendizado dos meninos e meninas que brincavam por dentro das olarias e iam conhecendo e exercitando na brincadeira todas as etapas até se formarem artesãos. Hoje muitos adultos aprendem uma etapa do ofício e trabalham na mesma ocupação (pintor, desenhista, oleiro) em várias olarias, em troca do pagamento por peça produzida ou por hora de trabalho. Estes, com exceção dos oleiros, vivem do artesanato de forma imediata e temporária sempre na expectativa de arranjar uma colocação no mercado formal de trabalho. A especialidade no torno se apresenta como a mais difícil e mais rara, mas também se inclui na categoria da mão de obra terceirizada¹¹. Apesar de que a maioria das famílias tradicionais possuem pelo menos um oleiro entre seus membros, hoje a falta de aprendizes de oleiros é algo que preocupa a continuidade da produção.

Essa constatação é analisada no contraponto com outras iniciativas como a Escola Municipal Liceu Mestre Raimundo Cardoso, fundada há 15 anos, que traz nas suas diretrizes

¹¹ Modalidade de trabalho realizado por pessoas que normalmente não tem vínculo com a família, são chamados para trabalhar em funções específicas, principalmente nas grandes encomendas, são pagos pelo nº de peças ou horas trabalhadas.

o fortalecimento da tradição ceramista do Paracuri por meio da formação no núcleo de oficinas, com instrutores experientes e habilidosos. O Liceu, que apresenta uma estrutura composta de instrumentos e equipamentos que favorecem a produção, proporciona uma nova ocupação para os artesãos, no papel de instrutores na escola e tenta contribuir para transmissão do saber a alunos matriculados, sendo ou não filhos de artesãos. No entanto, não apresenta dados visíveis que demonstrem a formação de artesãos e ou continuidade do ofício. Dona Inês Cardoso, artesã e coordenadora do núcleo de oficinas da escola na época da pesquisa, detalha a metodologia e suas conclusões reforçam o que foi identificado pela pesquisa.

Ensinamos cerâmica a partir de seis anos, ensinamos a manusear com a argila fazendo rolinho, letras, o nome delas, depois tem a oficina só de argila, a turma de 4ª, 5ª a 8ª série aprende a conhecer a argila, tirar as impurezas, como se faz a retirada a argila, ensinamos a trabalhar com a maromba na limpeza, a usar os corantes para misturar na argila. Depois no torno ensinamos como manusear a argila no torno, fazer a peça, levantar a peça. Temos 04 partes de cerâmica, trabalhar com plaqueira, orientar sobre a parte da geologia, a parte das esculturas, depois a parte da pintura e desenho. Algumas crianças que se formaram foram para algumas cerâmicas, quando criança, mas cresceram e fizeram outras coisas, nenhuma abriu uma cerâmica, porque teve uma caída muito grande. Eu acredito que se os governantes tiverem interesse é possível que a cerâmica volte a ter destaque e gerar renda (Inês Cardoso, 2011)

Não identificamos, com a pesquisa, nenhum jovem artesão formado na escola, assim como não conseguimos identificar artesãos experientes com menos de 30 anos, ressaltando que nos relatos de história de vida dos artesãos entrevistados, a maioria que se formou por dentro das olarias na década de 1960, 1970, 1980 se tornou profissional antes dos 20 anos. A pesquisa demonstra essa lógica própria das relações sociais e da organização interna do grupo com sistemas próprios e complexos que aparecem nas afirmações de artesãos com mais de 30 anos de profissão sobre o aprendizado como algo infinitamente contínuo e consideram que só sabem uma parte porque no exercício do ofício se aprende sucessivamente.

Essa complexidade de entendimento para quem está de fora exige um esforço que implica romper com preconceitos ou formulações previamente elaboradas visto que o processo de aprendizado básico na cerâmica segue as mesmas fases desde a era neolítica, como afirma Levi-Strauss (1976). O que singulariza o grupo é exatamente esse aprendizado artesanal em pleno século XXI, em um espaço entranhado nas teias urbanas, o que provoca a reprodução dos métodos de aprendizagem principalmente caracterizado pela observação e exercício mas se traduzem por novas exigências e necessidades: Os artesãos experientes se

aperfeiçoam para atender o mercado e conviver com as novas realidades; os terceirizados são moradores do bairro com disponibilidade do tempo (adultos desempregados) e necessidade imediata de garantir renda formam um grupo contemporâneo de artesãos que conhecem o processo, mas aprendem o suficiente para ajudar no sustento; Os alunos de uma escola municipal que inclui a formação de artesãos.

Um dado importante refere-se aos artesãos que começaram crianças, brincando por dentro das olarias da família ou da vizinhança, ou seja, aprenderam por dentro das olarias em décadas passadas, permanecem no ofício e estão se aperfeiçoando, buscando também novas tecnologias. Esses artesãos informam-se, atualizam-se sobre os avanços na produção que ocorrem há muitos anos na Europa e no Sul do Brasil. A partir disso, começam a adentrar timidamente num processo de produção que requer a busca de conhecimento em livros, o experimento, a criatividade e o uso de novos equipamentos que, por vezes, são adquiridos ou inventados.

Entre esses, encontramos, mais uma vez, Josué e seus experimentos na criação de joias; Guilherme, que sugere a criação de uma nova tecnologia social resultado da composição de um saber ancestral, incluindo na confecção de peça com desenhos arqueológicos novas tecnologias como o beneficiamento da argila, que se reflete no acabamento final da peça; Sarmiento, que conhece e trabalha em todas as etapas do ofício e, depois de trabalhar muito tempo como artesão, cursou bacharelado em Turismo e pretende fazer curso de marketing por acreditar na essencialidade futura de um profissional daquela área na produção de cerâmica; Marcelo, que, contrariando a tradição, veio para cerâmica depois da formação de nível superior, possui um ateliê com estrutura inovadora e diz que é um privilégio aprender de maneira bem artesanal. Os três últimos fazem parte do grupo Candéa junto com Levy Cardoso filho do Mestre Cardoso, uma das maiores referências em Icoaraci.

Outro ponto importante é a compreensão que muitos artesãos têm sobre o repasse do conhecimento através de cursos, como já assinalamos anteriormente. É complicado estabelecer carga horária para se formar um artesão, mas, para alguns dos contratados como instrutores do Liceu do Paracuri, essa função indica vários aspectos importantes para o artesão, tais como a possibilidade de contribuir para o repasse do conhecimento, o reconhecimento do seu próprio saber e uma remuneração a mais.

Quando a professora (*Secretária de educação*) e o Hélio (*Prefeito-1993/1996*) abarcou esse projeto eu fui chamada, o projeto vai além de fazer

só uma escola, hoje é visitada por grupos internacionais para ver a escola que tem a finalidade de repassar esses conhecimentos milenares e técnicos (Dinaura, 2011).

Observa-se que é difícil estabelecer um método na formação de artesãos por meio de cursos e oficinas, mas sim, experimentar uma metodologia que proporcione ao aluno ter noções sobre o ofício. Por outro lado, artesãos com experiência nessas propostas de transmissão formal alegam dificuldades que implicam o tempo destinado ao curso, a estrutura necessária e retorno financeiro:

Ainda é um privilégio. É interessante repassar conhecimento e até louvável a oportunidade, mas em termos financeiros, as propostas que tem pra repassar ficam aquém. Não só financeiro, mas até mesmo em estrutura física. Aí nisso aí a pessoa perde a vontade de ministrar aula, eu pelo menos eu perdi minha vontade de ministrar aula (Marcelo, 2011).

Sobre torno, por exemplo, eu ministrei aula no projeto (*Geração Cerâmica*) só que é difícil você dá esse tipo de profissão pra alguém aprender, porque não é tão fácil, você tem que ter paciência. Aí o instrutor, se não sabe passar, ensinar aquele aluno, o aluno nem pode estar prestando atenção, você pode se estressar, mas você tem que ter um autocontrole. Isso é muito complicado, pra pessoa aprender. No meu caso, eu aprendi torno, porque eu gostava de torno, pela persistência, Também teve aquele lance do meu tio, que precisava, como eu tinha uma iniciação, o que aconteceu? Eu tive que praticar. Praticando eu fui aprendendo mais, nesse caso, adquirir experiência dentro do nosso ramo, você tem que ter muita experiência pra ser profissional, com pouca experiência, você não tem profissionalismo até pra você analisar mesmo a parte teórica. Às vezes você falando, dando uma teoria, a pessoa vai achar que aquilo ali é fácil. Aconteceu uma vez com uma freira que veio no Paracuri, na teoria ela achava que era fácil, na hora que ela foi para a prática ela caiu do torno e se bateu (Carlos Natividade, 2011).

Constatamos a facilidade com que eles descrevem as tarefas e, para os desavisados, as explicações singelas, no que diz respeito ao alto ou baixo relevo no desenho, por exemplo, podem simplificar uma tarefa bem complexa.

Eu faço isso aqui (*desenhando*), eu estou fazendo uma incisão e o que ele está fazendo é uma excisão, ele está tirando. Eu vou cortar (incisão) mas não vou tirar nada e a excisão eu vou tirar pedaços. Como ele está fazendo ali, ele está tirando pedaços, por isso que fica pedaços de barros no chão (Carlos Natividade, 2011).

As controvérsias sobre as dificuldades de ensinar o ofício envolvem outros pormenores como o desempenho, força de vontade e dom, ou seja, algo que já nasce com a pessoa, além de treinamento e muita prática, é necessário que a pessoa “*leve jeito pra coisa*”.

Uma senhora de Marabá queria que eu ficasse trinta dias lá, ela viu, começou a bater foto, fez uma relação de material pra levar aí ela disse: se você ficar um mês, tem condições de formar algum profissional? Eu disse não. Se eu for calcular, desde quando eu comecei a trabalhar até agora, eu não aprendi tudo, eu não sei quase nada, sei algumas coisas. O saber tudo não existe. Tem uma pessoa que é boa, que é habilidoso. Mas não tem o melhor de todos. Aqui no Paracuri, tem muitos oleiros bons. Inclusive pessoas que estão se aposentando, como o Massu, que está cego. Uma pessoa que é um mestre. Foi um mestre, já não trabalha mais. Tudo exige a técnica, é uma pessoa ser técnica no que faz. Eu tenho um irmão, ele trabalha na parte do desenho pra mim, sem querer ser pretensioso, mas é uma pessoa que é boa de desenho, mas não só ele, têm muitas pessoas boas também (Henoque, 2011).

O autodidatismo é enfatizado quando se aprende sem ensino sistematizado: idas e vindas às olarias pelo prazer, o fascínio pela modelagem na argila como expressão artística através das formas, a princípio os brinquedos (bonecos, panelinhas), a herança familiar, como enfatiza Ciro: "Se não brincar, não aprende a gostar do ofício". O exercício pela prática que proporciona a assimilação do processo e o aprimoramento técnico e artístico por meio de estudos e pesquisas individuais. Essa foi a trajetória de todos os artesãos entrevistados (com relação a estudos e pesquisas individuais), mais frequente num grupo de artesãos na faixa etária entre 35 e 50 anos. Foi possível constatar que os artesãos mais novos contribuem também para mudanças na produção dos mais velhos, apesar da resistência de alguns.

Na década de 70 que me entendi, meu pai já trabalhava com meu avô que também era artesão e músico, que era autodidata. O papai herdou do meu avô o lado artístico, fazer peça no torno como outras coisas como pescar, trabalhar com embarcação, papai tinha o trabalho na olaria do meu avô na 1ª Rua entre Berredos e Andradas e o barracão ainda está lá o barraco tem forno, mas está abandonado, eu sempre gostei de manipular argila por que a argila é fascinante quando começa a modelar por que você começa a descobrir a arte e ia pra olaria todo dia porque gostava, ia pegando peça sem pressão, conforme a prática ia assimilando, via o processo, fui assimilando, fui aprendendo fui praticando e fui me identificando com o trabalho e depois comecei a fazer a nicação, que é o acabamento do desenho, depois de gravar vem o outro e faz a limpeza, no risco grosso e no risco fino é diferente tem que ser um esteque de risco fino, ponta aguda e tem que ser um esteque de grampo de cabelo. Eu fazia minha produção, eu brincava, fazia bicho, fazia boneco, fazia muita coisa o papai me deixava à vontade. Ao todo somos seis irmãos, eu sou o segundo, nem todos trabalham com cerâmica, a minha irmã pinta as peças em miniatura, ela ajuda muito o papai, nessa parte do desenho (Josué, 2011).

Quando buscamos referências teóricas entre pesquisadores do tema, encontramos certo consenso que coincide com as observações dos portadores do saber fazer cerâmica, ou seja, de

que os conhecimentos tradicionais são adquiridos em consequência de engajamento prático e diário. É no dia-a-dia, e ao longo de muitas gerações, que os conhecimentos são repetidos, reforçados, modificados e até mesmo abandonados em decorrência das mudanças de condições de sua produção e/ou aplicação e transmissão. Os portadores do saber tradicional pensam sobre ele e elaboram categorias próprias com as quais nomeiam, classificam, ordenam e experimentam a sua eficácia nos planos prático, simbólico e espiritual (DIEGUES; ARRUDA, 2001).

A transmissão do saber de pai e mãe para filho ou filha, irmão(ã) para irmão(ã) tende ao associativismo, mas ocorrem também desmembramentos nos casos em que cada um cuida da própria produção ou concilia ajuda mútua nas grandes encomendas com trabalho individual que pode ser determinado pela especificidade. É possível perceber ainda que ter especialistas no grupo, seja familiar ou não, é imprescindível, visto que a terceirização envolve questões de ordem financeira e de disponibilidade.

O papai não tinha desenhistas, ele fazia as peças no torno e chamava outras pessoas para trabalhar, terceirizava o trabalho de gravação, sempre teve essa dificuldade, porque as pessoas tinham o hábito de acabar o desenho e querer logo o dinheiro então quando ia atrás o pessoal estava ocupado ou não estava aí eu aprendi desenhar para superar essa dificuldade da família e a partir daí comecei a me dedicar no desenho e desenhar toda a produção que ele fazia, me especializei mais no risco fino, comecei a desenhar toda a produção que ele fazia. O desenho foi autodidata, a gente olha presta atenção, mas quando vai fazer a peça é tu e a peça, mesmo que copie de outro desenho tem que ter habilidade, firmeza na mão (Josué, 2011).

Identificamos, portanto, duas categorias: uma delas, a referida acima, trata de artesãos com domínio de todas as etapas, com trajetórias que se constituem na tradição familiar. A outra categoria é de pessoas que aprenderam o necessário para executar uma etapa do serviço, esses não estão essencialmente ligados por laços familiares e são identificados por vezes como mão de obra terceirizada e sem vínculo com a produção.

Na busca de aperfeiçoamento, os membros de ambas as categorias afirmam haver troca de informações, discutem constantemente uns com os outros ceramistas, conversam com os mais antigos (mestres), apesar de, muitas vezes, imporem-se barreiras entre os que dominam todo o processo. Por isso, algumas vezes, quando os mais novos tentam intercalar novos processos nas formas tradicionais, não são bem recebidos, pois, segundo os mais antigos, a demora para se obter a argila atrapalha. O imediatismo prevalece, portanto, em relação às formas que envolvem novas tecnologias. O aperfeiçoamento vem se dando

individualmente e os mais antigos têm muita dificuldade para aceitar, conseqüentemente, aprender e utilizar as inovações.

A formação ofertada pela Escola Liceu do Paracuri propicia um anseio e uma crença entre os instrutores das oficinas de cerâmica numa perspectiva inversa de transmissão, ou seja, os filhos de artesãos devem orientar os pais sobre mudanças que possibilitem melhoria na produção, alterando práticas como a secagem ao sol, o uso de forno de cúpula fechada, o tratamento da argila, entre outras, além de despertar o pertencimento desse patrimônio nos mais jovens e a valorização do saber dos mais velhos.

Fica evidente que o aprendizado dos exímios artesãos que hoje dominam o ofício de ceramistas se deu por influências de familiares, dentro das olarias. Na vivência veio o despertar do interesse e a necessidade de buscar mais conhecimento a partir da base que receberam. Os mais novos (a média geral é de 35 a 50 anos) que tomamos por referência em vários momentos deste estudo, são pessoas abertas aos novos processos produtivos, planejam a produção conforme o objetivo, e fazem levantamento de custos, que inclui desde o processo da aquisição da argila até a embalagem. Isso tudo aprenderam sozinhos e, por vezes, com a ajuda de alguns cursos ofertados pelo SEBRAE. Para Sarmento, ceramista e turismólogo, existem muitas dificuldades, mas viver desse ofício significa ter o livre arbítrio na criação, e isso é uma das partes mais realizadoras, apesar de a criação estar subordinada ao mercado que exige padrões, mas também, mudanças e a busca de novos conhecimentos.

Identificamos no Paracuri várias formas de aprendizado. O aprender sozinho condiciona-se por fatores que incluem vivência no local de trabalho, observação e prática, exigência do mercado, experimentos a partir da criação e o exercício como instrutor/mestre, pois apesar das queixas, a maioria gosta de ensinar em cursos e oficinas programados porque também aprendem, apesar da ressalva em relação ao resultado, observando que só a experiência forma um artesão, e o que repassam é um complemento para quem já possui habilidade e tem muita força de vontade.

Eu não posso passar o que não aconteceu, eu fiz aqui, tá tudo escrito mas se eu não sei qual foi o resultado. Então pra mim o resultado é colocar em prática. É justamente o que acontece comigo, não só a parte teórica como a prática, pra mim é fundamental. Eu vou ministrar umas horas, um curso pra 20 alunos, eu vou ver realmente o que eles querem, não adianta eu passar o que o pessoal (*artesão experiente*) faz, eu tenho que fazer algo diferente. Vejo o que ele gosta de fazer, se é desenho, escultura, sempre explorando o que as pessoas querem fazer. Eu não posso dizer: você só vai levantar daí quando terminar este vaso, eu não posso fazer isso (Henoque, 2011).

Outro ponto importante é gostar do que faz para superar as dificuldades. Entre as etapas de superação, elenca-se a busca do conhecimento que, segundo os entrevistados, facilita muito, e essa busca ocorre de forma quase espontânea, pois o exercício da atividade ainda ocorre prazerosamente, tanto que é perceptível a referência ao ofício também como terapia. Não obstante as regras ditadas pelo mercado, a exigência de novos *designs*, o contato com outros profissionais, criar pensando no uso e funcionalidade demanda mais conhecimento.

No trabalho na cerâmica [...] a gente começa a ver uma peça não como um objeto ali qualquer que tu faz da tua cabeça. Então quando eu vou criar uma peça, eu penso muito na questão da funcionalidade, na forma, na utilidade dela, no que é que ela vai ser utilizada, a gente tem que buscar, criar uma necessidade para aquele produto que esta fazendo. Por exemplo, agora estamos fazendo pequenas garrafas pra colocar licor de cupuaçu, açaí (Guilherme, 2011).

Independente do processo produtivo em que se encontram, tradicional ou com acesso a novas tecnologias todos referendam o saber tradicional como a base de tudo. O aprendizado ainda ocorre pela observação dentro das olarias, ditado por outras situações que não incluem crianças brincando, mas sim adultos com disponibilidade de tempo, interesse em aprender e necessidade de renda. Os filhos de artesãos não têm interesse em aprender, e os pais não têm interesse em repassar o conhecimento para os filhos por duas razões principais: falta de retorno financeiro e reconhecimento, na avaliação da maioria o ofício não oferece garantia para o futuro.

Tenho um filho de cinco de 05 anos, eu repassaria esse conhecimento, mas não para ele ter na vida dele como atividade principal porque é uma atividade até aqui que eu espero que mude esse quadro, que é muito incerto, os ganhos são muito inconstantes, eu particularmente fiz vendas muito boas, mas infelizmente não teve continuidade, então na época em que eu fiz essas vendas boas, eu tive um padrão bom de vida e houve uma quebra, porque não teve continuidade, enfim deixa um tanto quanto frustrado por não dar continuidade ao padrão que eu havia adquirido, mas ainda assim acho interessante repassar o conhecimento, já dei cursos e exalto a profissão, principalmente com essa nova concepção de trabalho. Dessa nova cerâmica que a gente ta querendo implantar (Sarmiento, 2011).

Não repasso o conhecimento para nenhum filho. É bom pra mim, no meu caso, eu não terminei meus estudos, o que eu quero pra eles é isso, ir mais além, depois que eles estiverem com seus 18, 19 anos, se estiverem fazendo faculdade e quiserem aprender alguma coisa sobre cerâmica, eu posso ensinar, porque eles já vão saber o que querem, eles vão fazer por gostar. Eu

não posso dizer assim: não! Tu é filho de ceramista, tu vai ser ceramista, amarrar ele aqui, não. Nenhum sabe fazer. Sempre no local que eu vou eu passo os meus conhecimentos e é muito difícil você passar em um mês, dois meses pras pessoas que estão iniciando e que querem aprender, tem pessoas que tem força de vontade. Quem dera eu poder ter condições financeiras e de poder dizer, hoje eu vou trabalhar com a pessoa x, ensinar eles, mas eu preciso ter uma garantia de sobreviver da cerâmica, mas se eu tivesse essa garantia eu faria isso, porque na cerâmica existe muita coisa pra ser feita ainda (Henoque, 2011).

Diante das experiências relatadas, do levantamento bibliográfico e das análises elaboradas, destacamos vários aspectos como importantes nesse processo de transmissão. O conhecimento dos ceramistas tem como vias principais a oralidade e o exercício prático. Podemos, portanto, extrair do conteúdo das citações dos ceramistas, alguns atributos do saber tradicional, tais como: uma dinâmica e organização específica do grupo no qual é originado, praticado e transmitido, a oralidade como forma de transmissão, a credibilidade na capacidade de chegar ao resultado desejado, a exigência intelectual para saber fazer, as singularidades do processo de produção desse tipo de conhecimento.

Além da prática diária e o prazer de conhecer instigarem a produção do conhecimento tradicional, existem outras vias pelas quais esse conhecimento é produzido, e estas são tão importantes quanto o empirismo. Os artesãos falam a respeito desse conhecimento como algo que é *dom*. A literatura faz menção a outras formas de obtenção do conhecimento tradicional envolvendo a conexão com o mundo espiritual, no entanto entendemos que, pela especificidade do grupo estudado e a inserção na cidade não foram referendados esses aspectos na pesquisa. Qualquer que seja a forma de produção ou aquisição (revelações, visões, engajamento prático cotidiano), é preciso reconhecer que o conhecimento tradicional é fruto de uma lógica complexa, que envolve processos sofisticados de construção, impensáveis sem uma atividade intelectual consciente.

Os canais ou mecanismos de transmissão/aquisição são diversos, e nem sempre se pode associar um determinado conhecimento a um único canal. São exemplos de canais de transmissão/aquisição: a troca, a compra, a conquista por meio de disputas, a aliança matrimonial. Até aqui foram exploradas algumas características do conhecimento tradicional. Vimos que é um conhecimento empírico, fruto de trabalho intelectual, transmitido oralmente de geração em geração, e aprendido no engajamento prático em que se insere e, ao mesmo tempo, é reflexo do social. Pode-se depreender também da fala de alguns ceramistas que o conhecimento sobre esse modo de fazer cerâmica é local.

As habilidades para identificar o tempo exato da secagem para o desenho, a medida exata para encaixe de tampas, a secagem exata para emendas das grandes peças podem ser chamadas de habilidade cognitiva dos artesãos, resultado do processo de aprendizado, intrinsecamente ligado às atividades, percepções e atitudes adquiridas pela socialização. Nesse sentido, a mestria e o conhecimento da arte cerâmica surgem e se desenvolvem num espaço físico e de práticas culturais que moldam uma visão de mundo e um modo de vida. As instruções verbais sistematizadas nessa forma de transmissão são raras, por isso a transmissão do aprendizado não é percebida pelos aprendizes que não se dão conta do processo, daí ser muito comum ouvir como resposta “aprendi sozinho”, quando perguntado sobre quem ensinou.

Para alguns ceramistas, a importância de mudança em algumas etapas torna-se urgente e essa mudança requer formação, principalmente no que se refere à matéria prima. Como exemplo, podemos destacar o conhecimento dos processos químicos no que tange a composição da argila. Nesse aspecto, a formação deve atingir um público específico que são os barreirenses.

O menino ou menina da família que, na infância foi aprendendo pela brincadeira e, aos poucos, ia fazendo a flor para agregar no pote, nicando para limpar os desenhos é infrequente, pelos fatores já assinalados acrescidos da recente preocupação sobre a presença de crianças em espaço de trabalho e os aspectos da legislação vigente. É comum ouvir que a falta de transmissão de ofícios tradicionais pode ser decorrente da falta do aprendiz. Porém, importa ressaltar questões que envolvem as relações trabalhistas estabelecidas, portanto antecipamos a necessidade de ponderação em relação à presença de crianças em olarias. Questões relacionadas ao trabalho infantil devem considerar a forma como ocorre a transmissão no contexto cultural específico.

4.2 AS HISTÓRIAS DAS VIDAS TRAÇADAS NA DINÂMICA DE UM OFÍCIO

As narrativas foram divididas no corpo do trabalho de acordo com os enfoques. No entanto como antecipamos na introdução a pesquisa exigiu a transcrição de algumas entrevistas na expectativa de revelar as falas que se traduzem como fonte capaz de ilustrar a dinâmica, os sonhos, as buscas, as condições de aprendizado, as realizações, a família, as táticas para se manter e viver do ofício, além das técnicas usadas na fabricação das peças, o acesso à matéria prima, o beneficiamento da argila, a construção dos equipamentos e

instrumentos de trabalho de modelagem, desenho, pintura e queima, o processo de criação que inclui muita prática, algum estudo, observação, imagens mentais, ócio produtivo e planejamento para atender a clientela.

As experiências relatadas por pessoas que vivem de um ofício tradicional dentro de um espaço urbano imprimiram marcas e formularam e reformularam o saber contido no fazer cerâmica. Suas memórias e relatos do cotidiano rompem silêncios e expõem os sujeitos de uma história que se constrói no exercício de um ofício. Hoje se anunciam políticas públicas que proclamam o fim do silêncio sobre esses saberes por meio de inventário e registro a fim de que sejam preservados. Embora seja possível reconhecer avanços dessas iniciativas nas políticas públicas de que trataremos adiante, elas trabalham com prioridades, seja pela urgência e o risco de desaparecimento de determinados patrimônios, seja pela falta de estrutura dos órgãos responsáveis ou ainda por algum tipo de hierarquização de saberes; como se alguns saberes devessem receber o tratamento ditado pela política, ou como se alguns sujeitos pudessem ser ignorados e outros não.

Durante a pesquisa, ouvimos por várias vezes que a cerâmica produzida é esteticamente feia, que o estudo não era importante e que o lugar era muito feio. Talvez essa última afirmação de uma antropóloga amazonense se referisse ao abandono do bairro com relação à infraestrutura urbana a que são relegadas as periferias de Belém e não obedece a estética turística. Muitos se referiram ainda como estudo de pouca importância, num sinal deliberado de que o que essas pessoas pensam, sentem e refletem não é tão importante assim. Essas considerações trazem novamente Benjamin (1987) ao chamar a atenção para a “faculdade de intercambiar experiências” que está sendo perdida, diante da modernidade capitalista que legou aos homens uma “nova barbárie”: na pobreza de experiências, desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes. Segundo Benjamin, contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são conservadas (BENJAMIN, 1987, p. 205).

A prática da pesquisa revelou muitos saberes e experiências presentes no ofício de ceramistas no bairro do Paracuri, portanto evocar a experiência dessas pessoas e refletir sobre essa experiência impulsionou a busca, por meio dos relatos dos mais velhos e dos mais novos. Não num desejo saudoso de que velhas práticas e valores pudessem ser retomados, mas no sentido de vê-las saltar de lugares recônditos. O desafio colocado foi desvendar silêncios que permeiam a história, a memória daqueles homens e mulheres diante de discursos que afirmam que a tradição pertence ao campo do esquecimento.

No encontro com os ceramistas do Paracuri, observou-se como aqueles homens e mulheres, em suas práticas cotidianas, interagem significados carregados de sentidos históricos e culturais tecidos na sua experiência. Ignorar essas práticas significa ignorar experiências humanas e sua interação todo o tempo com as coisas do mundo.

[...] há algo na disposição espacial que torna inteligível nossa posição no mundo, nossa relação com outros seres, o valor do nosso trabalho, nossa ligação com a natureza. Esse relacionamento cria vínculos que as mudanças abalam, mas que persistem em nós como uma carência” (BOSI, apud SARAIVA, 2006).

Estudar a experiência dos artesãos de Icoaraci é reconhecer nessas experiências, nos seus saberes, na sua tradição, que há significados ainda não explorados. Não basta somente reconhecer que são tradições e remetê-las a um passado esquecido, silenciado. Benjamin reconhece nas experiências, nas narrativas, a possibilidade de interpretação dos processos históricos. Essa perspectiva interpretativa traz para o campo dos estudos culturais, experiências humanas concretas de homens e mulheres, como sujeitos que, com seus olhares e percepções, contribuem para que visões hegemônicas sejam revistas.

Assim, importa compreender, como observa Magalhães (1996), que as experiências estão sempre situadas em contextos, e é neles que as tramas de significados são elaboradas. Os significados ocorrem aleatoriamente, são produzidos por pessoas concretas e não por categorias abstratas. A cultura é entendida, nessa visão teórica, como dimensão significante de todas as esferas da vida social, como expressão simbólica de diferentes experiências/narrativas, como “tramas de significados” produzidos em um contexto cultural. Trata-se também da concepção de cultura a partir da visão geertziana de que é no contexto, no local, nos lugares específicos onde pessoas se relacionam/interagem como sujeitos sociais e sujeitos de significação que ela é elaborada (GEERTZ, 1989). E é neste contexto que ela tem que ser investigada para que essa trama seja interpretada.

É possível reconhecer na experiência, nas narrativas, o elemento capaz de permitir a compreensão do processo ativo de construção dos significados sociais que envolvem a produção de cerâmica em Icoaraci. Reconstruir narrativas significa, para Benjamin, que as “interpretações sociais”, “interpretações do mundo” não estão fundadas em visões essenciais, mas em “múltiplas interpretações”, dos vários sujeitos da história, construídas a partir da sua experiência *na* e *com* a cultura. Para ele, a experiência de homens e mulheres, de carne e osso é que interessa para a sua visão de história. Considerar essas experiências significa não se

conformar com os conteúdos e possibilidades cristalizados, fixos em determinadas visões, em determinados projetos identitários.

Incorporar visões, experiências, memórias dos excluídos significa construir uma alternativa para irromper silêncios. Memória não no sentido de se fazer um resgate do passado, ou ainda para fazer uma descrição desse passado, tal qual ele ocorreu de fato, mas para fazer emergir esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente. A aproximação com essa visão de história revelou-se como caminho possível para tentar (re)construir significados em relação àqueles saberes e fazeres tradicionais traduzido no processo produtivo e nas histórias de vida.

4.2.1 Memórias, experiências e cotidiano.

DONA IDALINA

Dona Idalina, 74 anos, é uma das ceramistas mais velhas que permanecem no ofício, apesar das dificuldades causadas pela perda parcial da visão. Herdou o saber dos pais, deu continuidade em parceria com seu marido que também é artesão, com o qual tem uma prole de 10 filhos, três filhos trabalham com a cerâmica, dois são desenhistas e uma moça trabalha com acabamento.

Fotografia 19 – Dona Idalina



Fonte: foto de Werne Souza (2011)

Dona Idalina - Eu já venho com essa herança de ceramista desde o meu pai, da minha família, meu pai trabalhava com cerâmica e daí eu já vim me tornando ser ceramista. É! Quando eu ia para olaria, naquele tempo era chamado de olaria! ficávamos brincando lá com barro, fazendo aquelas panelinha, aquelas besteirinhas, aí eu já foi aprendendo lá com meu pai depois a minha mãe morreu aí eu tive de sair um pouco, aí nos fomos espalhados, os meninos, as crianças né? porque num pode ficar um pai com os filhos, porque tem que ter quem faça as coisas né? Então um vai pra li outro vai pra colá, quer dizer que a minha meninice num foi tão assim, com muito carinho. Eu tive que me afastar do meu pai, aí foi me criando distante do material de trabalho de cerâmica. É! pra estudar eu já morava com a minha Irmã, aí depois eu vim morar com uma outra irmã casada, aí eu comecei de novo a ir pra olaria já junto com a minha vizinha, eles trabalhavam também com cerâmica e eu gostava também do negocio de cerâmica, eu comecei a gostar do filho deles e nos casamos. Aí eles já eram da cerâmica, eu também já tinha a minha parte de cerâmica, aí encaixou tudo numa vez com a cerâmica. É! agora juntou os barros, juntou os barros todinho. Aí pronto, desde esse tempo aí, a gente começamos a trabalhar junto, trabalhava eu, meu marido, meu sogro, minha sogra, juntou tudo, porque meu pai já tava com uma idade já não queria mais trabalhar nesse trabalho de negócio de cerâmica, já foi abandonando né? Ai já ficou eu pondo pra frente com o negocio da cerâmica, junto já com o meu marido, minha sogra, meu sogro, e foi assim que começou, e aí nosso trabalho naquele tempo vocês sabem que era só algar, num tinha essas peças de vasos como tem agora, vaso era só de planta, tinha o grande, médio e pequeno; as bacias que amassava açaí, tinha as grandes, tinha as médias e as pequenas, era assim sabe? Bacias de 12, de 15, de 16, era os tamanhos das bacias né? Porque tinha uma que amassava o açaí e a outra que era só pra coar o açaí. Agora fora disso, tinha a muringa, tinha o pote, tinha os piniquinhos. Eu só me lembro que naquele tempo num tinha esses bacios (de plástico), tipo uns como tem agora né? tinha pras crianças e até pras pessoas grandes. Foi assim que começamos e até hoje eu ainda tô aí. Eu já tô com 74 anos e gosto muito do trabalho de cerâmica, quando eu tô lá! pra mim! é minha vida. Então aqui já meus filhos num tão abraçando; tem essa aqui (a filha ao lado) que me ajuda, ela também já faz umas pecinhas junto lá comigo, e tem dois que ainda também grava (desenha as gravuras na cerâmica), faz a gravação, mais os outros procuraram outras coisas pra fazer. Um desenha paisagem o outro desenha as linhas marajoaras, essas outras linhas né? É assim que tá continuando a nossa vida na cerâmica, é a minha história.

Lá na cerâmica pra ajudar (o marido), com um bando de menino que tinha pra tomar conta, uma meninada que eu tinha! a gente queimava lá pra dentro do Paracurí, lá pra dentro, que chamam o porto do Uxi. Olha! eu tava com os meninos ainda pequeno, isso, quando começamos, aí eu levava um no colo e ele (marido) levava o outro num carrinho de mão lá pra dentro, aí a gente levava rede, lençol, essas coisas. A gente chegava lá na olaria toda aberta né, uma mata enorme, e a gente armava as redes dos moleques, aí ficava ali e ele ia dormi um pouquinho e eu ficava na boca do forno, esquentando, enquanto ele dormia um pouco, que ele tinha que pegar o resto da noite até amanhecer o dia pra queimar, aí eu e a cunhada ficava, aí ela ficava na boca de lá e eu ficava na boca de cá, aí a gente tinha medo, que diziam que tinha Matinta Perera, naquele tempo, mas mana! parece que era até uma coisa; eu nunca vi, mas quando a gente ouvia o assobio, aí eu dizia pra minha cunhada, vai pra boca de lá! aí ela dizia: não! vamos nós duas porque eu to com medo desses assobios. já pensou? a gente passando lenha ali, aí a gente dava aquele cochilo, tanto o meu marido, como meu sogro ficavam até de manhã queimando. Naquele tempo, num era assim como é agora. Tinha aquele breu, a gente pegava dois pau e botava o breu dentro da peça quente, num era quente, quente, quente, era um pouco, que dava pra derreter o breu, sabe? era só passado assim, como faz agora, que diz que tem o verniz né? como naquele tempo num tinha, era esse breu, era tudo breiado, mas era só pelo lado de dentro, do lado de fora num tinha nada. Aquilo derretia, e não podia nem ser muito quente, se fosse muito quente ficava preto! num prestava. Dá um ponto pra ficar igualzinho o verniz, era um trabalho muito grande, a gente num podia pegar na peça, a gente pegava com os dois pau, de lá e daqui, era o maior sacrifício, agora tá bom a cerâmica mana! tá muito ótima. Queima de dia e depois vai pintar, passar o verniz. No meu tempo foi horrível e ainda com dez filhos na costa.

CIRO

Ciro dos Santos Croelhas, 47 anos, hoje é o responsável pela olaria que foi construída pelo avô espanhol, João Croelhas, aprendeu brincando por dentro da olaria e a partir dos 12 anos conciliava a escola com pequenas tarefas na olaria, entre essas, tocar o animal (égua) que movimentava o amassador. Atualmente além de administrar a olaria, presta serviço para o SEBRAE como instrutor de cerâmica em várias localidades do Pará, essa experiência lhe credencia para afirmar que é possível formar um artesão através de cursos de longa duração, disponibilidade e força de vontade do aluno e apoio de instituições governamentais; no

entanto ainda não vislumbra a formação de novos artesãos no bairro do Paracuri, por se tratar de uma realidade diferente da realidade encontrada nas localidades que ministrou cursos. Gosta muito de trabalhar como ceramista, não consegue se ver em outra profissão, apesar de uma tentativa, acha o emprego formal estressante. Seu trabalho e o ambiente em que trabalha lhe proporcionam paz de espírito, a concentração no fazer cerâmica faz esquecer-se das preocupações e quando vê o resultado sente alegria e orgulho do próprio trabalho e do trabalho dos outros artesãos que produzem junto com ele.

Fotografia 20 - Ciro



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Ciro – “Eu sou a terceira geração, a olaria tem 107 anos, foi fundada pelo meu avo espanhol, João Croelhas que veio morar no Paracuri, onde ficou conhecido como João Espanhol, montou a olaria, casou com a paraense Maria, tiveram 08 filhos (04 homens e 04 mulheres), todos os filhos trabalharam na olaria, as mulheres trabalhavam enfeitando os potes e bilhas com flores de cerâmicas que eram agregadas nas peças, mas os filhos que deram sequência ao trabalho foi meu tio jango que tinha negócio próprio (parte da olaria doada pelo meu avô) e meu pai que foi braço direito dentro da olaria. Meu pai ficou trabalhando até 1996 quando não pode mais trabalhar e a partir de então eu assumi a olaria, mas antes eu já tomava conta da

loja na frente da olaria desde 1985. Estou responsável pela olaria até o dia de hoje e o trabalho é produzir uma cerâmica utilitária de qualidade, junto com as pessoas que trabalhavam com meu pai, as novas que chegaram, os agregados e, fazer com que juntos possamos continuar executando esse trabalho que passa pelas gerações. A minha história começa bem antes quando eu tinha 9 a 10 anos eu já comecei ficar presente na olaria brincando e o meu pai foi me ensinando já que era ele quem tomava conta da olaria, eu fui aprendendo desde criança, fazendo pequenas tarefas, fora do horário da escola. Quando em assumi, eu já estava formado para executar o trabalho que meu pai fazia por décadas. Meu pai José Croelhas e minha mãe Maria Miralice tiveram 09 filhos, dos nove filhos apenas três trabalhavam com cerâmica, um já morreu e o outro desistiu, sobrou eu e agora meu sobrinho que é filho do meu irmão falecido que tomou conta da herança que foi do meu irmão mais velho e nós estamos trabalhando nessa faixa de mais de cem anos . Eu comecei como a maioria de artesãos do bairro, brincando na olaria, participando das atividades brincando de fazer peças, miniaturas e tal, até chegar no momento que você precisa se profissionalizar de verdade precisa ganhar dinheiro com o seu trabalho isso aconteceu depois que eu já tinha aproximadamente uns 16, 18 anos eu comecei a ganhar algum dinheiro.Quando começou a olaria meu avo trouxe tecnologia da Espanha, ele trouxe toda essa tecnologia, isso é o que ele produzia com meu bisavô na Espanha, ou seja, cerâmica utilitária, ainda é o que produzimos hoje quando ele chegou aqui por volta de 1903/1904 existiam algumas poucas olarias que fabricavam utensílios pra consumo próprio, com a chegada do meu avo ele trouxe a tecnologia do forno e do torno já tinha outras olarias que trabalhavam com o utilitário só para uso próprio, com a tecnologia trazida foi possível trabalhar em escala, fazer quantidade e aí foi necessário agregar pessoa, juntar trabalhadores pra produção. Já existiam algumas olarias que eram familiares, quando meu instalou a olaria em 1905”.

DONA FAUSTINA

Dona Maria Faustina Monteiro da Costa, 46 anos, ministrou aula de cerâmica na Escola Municipal de Ensino Fundamental Mestre Raimundo Cardoso, mais conhecida como “Liceu do Paracuri”, foi transferida para o Ecomuseu da Amazônia que funciona na Fundação Centro de Referência em Educação Ambiental Escola Bosque Prof. Eidorfe Moreira, onde continua ministrando aula de cerâmica, é moradora do bairro do Paracuri. Demonstra muita satisfação com a função de instrutora.

Fotografia 21 – Dona Faustina



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Dona Faustina - Faço Forno, torno, peça com rolinho, pintura, desenho, faço um pouco de cada. Eu comecei porque eu vi a minha mãe (Francisca Monteiro) fazendo aqueles bichinhos de cerâmica. Ela tinha uma olaria que era um pedacinho só, lá na quarta rua e o meu pai não era ceramista. Ela trabalhava muito com aqueles bonecos, tartarugas, cara de índio, aí fui vendo. Quando eu comecei a me entender minha mãe já trabalhava, eu não sei dizer quando ela começou. Minha mãe tinha um pedacinho de olaria que ela mesma construiu pra ela, onde ela fazia tartaruga na mão, jacaré, cara de índio, eu me lembro bem, depois que nós fomos crescendo, ela foi abandonando, porque nós já tinha o dom dela. Eu aprendi só eu mesma, olhando pra ela. Meu irmão (Anselmo Monteiro da Costa) trabalhava em olaria, aqui no seu finado Rosi, aí depois ele disse: vamos fazer um pedaço aqui pra nós, aí ele foi, ele já sabia, fazia peças, aí eu disse: eras! eu tenho que aprender a fazer também louça, aí eu fui olhando pra ele, ele é oleiro; ninguém me ensinou, eu mesma fui pegando a prática mesmo, eu tinha uns 38 anos, eu comecei a fazer no torno, antes eu já trabalhava. Eu comecei a fazer

mesmo, fazendo acabamento desde os 13 anos. Trabalhando nas peças que minha mãe fazia, depois nas que meu irmão fazia, eu mesma desenhava, fazia acabamento e saía pra venda. Meu irmão tem quatro filhos homens, só um que pegou a profissão dele, os outros fizeram curso, estão trabalhando com companhia, empresa, eles não quiseram cerâmica. Só um filho que trabalha com ele na cerâmica. Meu outro irmão (Raimundo Nonato Monteiro da Costa) trabalha com queima, desenho, pintura, só que ele não entende de torno, nunca pegou torno, mas é do forno, desenho, pintura. A olaria fica na quinta rua, entre Soledade e Andradas. A gente trabalhou muito com essas peças de cerâmica marajoara, aí depois, um tempo desses, porque a gente mora lá pra dentro, não ia freguês pra lá, aí ele já se dedicou a taças, aquelas taças de aparelhagem, Rubi, Pop Som, Tupinambá, aí começou ir lá, os donos de som ia atrás dele, aí ele via que esse ramo que dava pra ele, porque se a gente trabalha com cerâmica marajoara, pra sair uma peça! misericórdia! Graças a Deus ele teve sorte com os donos de aparelhagem. Eu não trabalho mais com cerâmica, só me dedico aqui ao Liceu. Eu larguei, porque eu trabalho seis horas, o meu filho estuda, eu já vou cozinhar, eu não faço mais nada, Foi a profª. Terezinha Gueiros e profª. Laíza, que deu maior valor em nós, reconheceu o nosso trabalho, eu agradeço muito à eles (inclui o prefeito Hélio Gueiros), agradeço muito a Deus, por ter enviado eles pro nosso meio. Que ela deu um valor pra nós, foi visitar a nossa cerâmica e que nós sabia o dom que nós tinha, o fazer, e até hoje nas estamos aqui, nós vamos fazer 16 anos aqui. Mas eu não esqueci de nada, na hora que eu quiser fazer eu faço. Eu gostava de trabalhar com cerâmica, nas oficinas (da escola Liceu) a gente ensina aquilo que a gente sabe pra eles. Muita gente sabe que eles não vão querer essa profissão porque muitos alunos, a gente sabe que eles dizem que entendem, mas eles querem estudar pra fazer isso, fazer aquilo, mas eles vão sair aqui sabendo do fazer. É bom trabalhar com cerâmica, eu gosto de trabalhar mesmo.

GUILHERME

Guilherme da Silva Santana, 49 anos, faz parte de uma família de ceramistas, aprendeu fazer cerâmica brincando e trabalhando pelas olarias do bairro mas busca desenvolver um trabalho que associa esse aprendizado com estudos, experimentos e tecnologia, prima pela estética em suas peças, participou da criação do grupo Candéa.

Fotografia 22 – Guilherme



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Guilherme - Eu comecei a trabalhar com cerâmica em 1974 por influência apenas do espaço físico que eu frequentava, no caso eu morava no Paracuri, e passava os dias todos, brincando por dentro das olarias, acabou que eu me empolguei no trabalho assim, na olaria do cabeludo, eu comecei a trabalhar lá. Fui aprendendo devagar. Com o passar do tempo eu já domino todas as etapas de produção, eu posso pegar um pedaço de argila crua, beneficiar, fazer a peça, fazer todo o processo até a peça ficar pronta, até chegar na queima. Limpar a argila, levantar a peça, desenhar, pintar, queimar, todos os processos a gente domina. Das etapas de confecção da peça, eu sou muito ligado ao desenho, eu gosto muito do desenho, não o desenho dentro do contexto da cerâmica tradicional, eu nem faço mais a cerâmica tradicional do Paracuri. Gosto do grafismo arqueológico Marajoara, não gosto do grafismo das peças que foram criadas em Icoaraci, fazemos pesquisa sobre o grafismo. Não se pode simplesmente colocar um grafismo numa peça sem saber a procedência dele se é Tapajônica, se é Marajoara, se é Maracá, se é Cunani, tem que saber, porque isso tem que constar no produto que a gente vai vender, quando entrega o produto tem que ir todas as especificações do produto, inclusive a procedência do grafismo. Aqui no grupo, a gente predominantemente

usa grafismo de sociedade extinta, principalmente a marajoara, a gente ainda não começou a usar outro tipo de grafismo, porque a medida que os produtos foram sendo criados a gente vai pesquisando o grafismo e usando, não numa peça só, mas numa família de peças. Eu já participei de um outro grupo chamado caripé, Então nós fomos e infelizmente paramos o projeto, não deu certo, mas surtiu um efeito muito bom nisso aí, nós conseguimos mudar um pouco aquela visão que se tinha da cerâmica, até mesmo em termo de cores, de forma, nós conseguimos dar um salto, não ganhamos dinheiro, eu acredito que outros ganharam, nós iniciamos e nós não ganhamos dinheiro. Por que nós fazíamos o processo correto, colocamos um bom material para venda mas teve gente que pegou um material similar, colocou com o preço muito mais baixo, entendeu?. Quando nós vendemos nossas peças, nós conseguimos vender nossas peças a bons preços, vamos supor, há doze anos atrás nós conseguimos vender uma peça de 20 cm a R\$ 20,00 (vinte reais), R\$ 25,00 (vinte e cinco reais), essa peça há doze anos a trás, hoje o pessoal ainda tem dificuldade em vender a R\$ 25,00 (vinte e cinco reais) uma peça da mesma dimensão. Então nós conseguimos dar uma outra visão pra cerâmica mas não tivemos cacife e nem mesmo apoio para dar continuidade na época. O grupo Candéa discute sobre a produção e planeja. Agora está interessante, antes esporadicamente, quando encontrava um ou outro artesão a gente comentava o que tava acontecendo, mas hoje está interessante, porque você pega uma pessoa que tem uma outra visão assim técnica, que foge da sua, e a gente vai unindo isso aí e melhorando a qualidade, tem outro resultado, por exemplo, essa plaqueira ela tava com problema, o João tem o conhecimento técnico dele e é interessante que ele não só tem o conhecimento da parte da cerâmica mas tem o conhecimento mecânico, aí isso já facilita mais pra gente, se não a gente já ia ter que pagar uma pessoa pra ver. O grupo surgiu em junho de 2011. A gente ta conversando desde maio. O nome do grupo quer dizer estiloso, delicado, é um nome indígena, é tupi guarani. A gente tem uma reunião por semana, fazemos avaliações. Temos um plano, a nossa ideia primeira foi atacarmos o forno, o coração, forno e argila. Então é isso aí, paralelo à produção, tem pessoas trabalhando lá na argila e concomitante com o forno. O material pra esmaltação tem que comprar tudo fora, esse é um dos maiores entraves, se torna caro o processo, porque tem que mandar buscar em São Paulo. O grupo considera que trabalhamos com inovação tecnológica. Em termo de esmaltação, isso aí é milenar, o que acontece e que pra cá pra comunidade, eu chamo de inovação tecnológica no sentido de trazer a parte técnica em si unindo a cultura com tecnologia, por exemplo se você for pesquisar no Brasil a união dessa tecnologia com cultura não é tão presente, por exemplo, no salão de turismo, nós chegamos, pesquisei cerâmica lá e

tinha cerâmica que resolveram a qualidade técnica mas em termos de estética, aquele apelo cultural você não vê, então eu acredito que seria uma inovação tecnológica nossa aqui, fazer justamente esse gancho, unindo os dois. É um salto, não necessariamente bater no peito e dizer que é uma ideia nossa, mas que isso é o que se esperava há muito tempo daqui e eu desconheço de ter sido feito, eu conheço algumas tentativas que não deram certo. Partir mesmo, colocar e levar a frente, eu acho que talvez seja a primeira vez que isso esteja acontecendo. Quanto a mercado, está muito bom, às vezes se desliga até o celular pra não atender ligação de fora, pessoas vêm procurando. Assim como nós falamos, se você for unir o conhecimento de todo mundo aqui, de contato, é muito grande, se você unir, pegar dez pessoas e multiplicar os contatos. Então quando nós colocamos, mandamos email, as pessoas souberam que tava acontecendo isso aqui, todo mundo tá apostando é uma estrada sem volta, não tem como dizer que não dá mais, temos que entrar. Lá em casa eu tenho toda uma estrutura montada pra trabalhar, mas tudo que nós tínhamos já conquistado a gente trouxe pra dentro do grupo, não tinha sentido eu fazer e deixar pra trás, a gente trouxe tudo pra dentro, além do nosso conhecimento. A produção mudou muito, porque antigamente se usava essas técnicas rudimentares. Eu vejo isso muito no processo de beneficiamento da argila, esse novo processo apesar de ser demorado compensa, quando você pensa que você vai ter uma argila, se não 100% limpa, mas 95% dessa argila provavelmente vai estar limpa, só isso aí já faz um diferencial muito grande. Dentro da produção a utilização de corantes minerais também enriquece e valoriza mais a peça, claro que sem perder a característica do grafismo marajoara, que é o principal símbolo da região, a gente usa o grafismo marajoara dentro de um novo conceito, com novas formas, o grafismo mais enxuto, não ocupando toda a peça. O grafismo, hoje funciona como referência do grupo. O cara olha e diz, essa peça aqui, o grafismo é marajoara, embora essa peça seja moderna, mas esse grafismo é marajoara. Outra diferença é a possibilidade de fazer em ‘forma’, antigamente não visualizava muito isso, pelo menos na minha maneira de ver. vejo muito mais impactante a questão do beneficiamento. Eu busquei conhecimento através do estudo, troca de conhecimento com amigos, mas a base do conhecimento partiu do meu interesse em querer conhecer mais, principalmente com a vivência. O primeiro grupo que participei era quase que a mesma proposta desse, mas infelizmente não foi pra frente, era o nosso grupo lá na SOAMI, começamos com 40 pessoas, fazia parte, membros da COARTI e da SOAMI mas depois o grupo foi diminuindo, ficamos em oito, aí nós tínhamos adquirido forno a gás que não conseguimos colocar pra funcionar, que se encontra na SOAMI. Conseguimos trabalhar esse novo processo de beneficiamento.

Eu não tenho o reconhecimento que eu gostaria, mas eu tenho o respeito das pessoas pelo meu trabalho, eu consegui me fazer respeitar como ceramista, como artesão. Tudo que eu consegui na vida foi através do artesanato, da cerâmica então de uma maneira geral eu me sinto sim respeitado, a muito custo, a gente tem que ralar mesmo.

MARCELO

Marcelo Gil Machado Torres, 43 anos, tem curso superior é formado em educação artística e deu aula par turma de *design* na Universidade estadual do Pará – UEPA. Quando se interessou por cerâmica já possuía formação, mas além de delegar o aprendizado do fazer cerâmica aos artesãos de Icoaraci, referenda os saberes de sua mãe como costureira e seu pai como fotógrafo em Cachoeira do Arari no Marajó como fator de influência no seu interesse pela arte. Possui um ateliê com uma estrutura que se diferencia da maioria das olarias, organizado individualmente e reforçado pela aquisição de outros equipamentos para atender as necessidades na sua produção.

Fotografia 23 – Marcelo



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Marcelo - Aprendi com os artesãos de Icoaraci. Agora, o que diferencia, o que diferenciou, foi justamente essa visão mais técnica, entendeu? Eu já tinha essa base técnica da arte, então o que foi que eu fiz, eu peguei essa base estética da arte e trouxe pra dentro da cerâmica. Mais estética do que técnica. Quando eu entrei no Caripé (Grupo de produção já extinto), uma das perspectivas, era justamente fazer embalagem, eu não entrei pra trabalhar a cerâmica necessariamente, até porque já tinham pessoas que trabalhavam e muito bem, tinham o domínio da cerâmica. Mas quando eu fui fazer embalagem, eu percebi que existia um problema muito grande, porque pra você chegar na embalagem primeiramente você tinha que melhorar a qualidade do produto, entendeu? Então é comum se reclamar que não se tem embalagem, entendeu? Que a embalagem da cerâmica é inexistente, então o que acontece, é um conjunto, não adianta você ter uma boa embalagem e um péssimo produto sendo embalado, às vezes dizem que a embalagem vende o produto, vende um produto de boa qualidade, porque você engana uma vez a segunda, acabou, o problema era muito sério, não conseguimos resolver, nós tentamos na época nos montamos um grupo, mas aí volta aquela questão, por ser muito caro o investimento e falta de apoio, nós tivemos que parar. Eu penso que o saber do artesão é importantíssimo muito importante, não é o suficiente pra você alavancar uma ideia de empreendedorismo, porque quando passa pro empreendedorismo, para o lado empresarial mesmo, você vai precisar de muito suporte técnico, aí às vezes existe a limitação. O conhecimento do artesão ainda é muito importante. Eu acredito que os saberes tradicionais não estão fadados ao fim por que sempre vai existir espaço pra esse saber empírico, mas em se tratando da pessoa querer levar isso aí, até mesmo pra ele viver disso aí, tem que levar pro lado empreendedor. Se ele não levar pro lado do empreendedor ele vai sentir muita dificuldade, aí eu acredito que o artesão, ele vai ficar um artesão, não necessariamente um artista, mas uma média entre artesão e artista, pra ele sobreviver. Agora se você pensar num projeto de cerâmica em que envolva as culturas locais, se você não trazer artesão, você vai encontrar muita dificuldade, até mesmo por exemplo, você encontra artesão que tem toda questão humana do fazer, aí você vai começar a trabalhar, a lapidar, entra a questão estética também, você vai fazer uma junção dos conhecimentos pra tentar levar a frente. É interessante hoje em Cachoeira, a arte lá, eu fui o ano passado em junho, eu estava conversando com um rapaz, ele fala na rádio, ele estava reclamando sobre cultura e eu disse: se está ruim, está menos pior do que no passado em função de ter vindo alguém aqui e implantado isso aí, porque quando eu estava lá ninguém tinha noção de arte, claro eu conhecia arte em termo de costura da mamãe e fotografia do papai, mas não existia esse consenso, eu

não lembro de alguém que fazia música em cachoeira, de alguém que tocava carimbó, não tinha. Hoje existe um grupo de carimbó, existem pessoas que já lançaram um livro com poesia, Dalcídio Jurandir está sendo rememorado. Por exemplo, o Geovani Galo, depois que ele foi pra lá ele começou a movimentar o museu do Marajó e outros estão dando continuidade. Ir para o curso de arte tem influência do meu pai e da minha mãe com certeza, por exemplo, quando eu entrei e fui fazer arte não é comum acontecer, as pessoas que vinham do Marajó vem pra estudar e quando ficam adultos tem que trabalhar, aí o estudo já fica em segundo plano, então eu voltei a estudar já com 27 anos e com 30, 31 eu consegui me formar. Mas essa veia artística já é da mamãe e do papai. Eu sei fazer crochê, eu fazia por exemplo a bainha das roupas que a mamãe costurava, me influencia muito e hoje tudo que eu faço, que eu desenho, desenvolvo, por exemplo, parte desse conhecimento de hoje, de ontem, o que eu faço, se eu desenho troféu, desenvolvo alguns produtos, quase sempre eles têm alguma coisa desse passado, desse caboclo, do interiorano, de viagem, eu trago tudo pra cá. Isso é muito importante pra manutenção da cultura, porque eu vejo as vezes um problema e você pode entrar numa faculdade, aprender uma parte técnica e utilizar o grafismo apenas como uma decoração e isso aí eu vejo um problema muito sério, principalmente na área do *design*, em que se valoriza a forma e tal. Eu acho interessante você conhecer isso aí mas ter suas próprias ideias, buscar esse regional. Por exemplo, no Fórum Social Mundial, tivemos pessoas que visitaram aqui, conversando lá na universidade eu disse, aqui o Pará é um dos maiores estados onde se pisa, se come, se veste cultura, se fala e as vezes pessoas daqui mesmo acham que não é legal, é preferível você ter aquela ideia sulista, isso é uma preocupação que eu tenho, que eu tinha até como professor acadêmico, das pessoas pegarem isso aí, pegarem a ferramenta do *design*, mas se utilizarem da cultura daqui, eu acho perigoso.

CARLOS NATIVIDADE

Carlos Natividade, 51 anos, trabalhou muito tempo fora de Icoaraci, em Florianópolis. É líder de uma família de artesãos constituída de um irmão que trabalham na olaria da Travessa Andradas. Outras olarias em outros endereços são lideradas por outros membros da família. Demonstra em sua fala que ser artesão não é uma boa alternativa para crescer individualmente, pois deseja que seu filho se realize em outra profissão, mas afirma que são mais de 20 pessoas da família que trabalham diretamente na cerâmica e sustentam outros

familiares e apesar dessa visão pessimista com relação a retorno financeiro e realização individual, entende que o fazer cerâmica é prazeroso e terapêutico.

Fotografia 24 – Carlos Natividade



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Carlos - Comecei fazer cerâmica aos 16, 18 anos, estou com 51. Minha família já trabalhava com cerâmica, desde o meu avô materno (Hermenegildo) que era pedreiro mais fazia cerâmica de vez em quando e eu comecei andando pela olaria, brincando, quando eu vi já estava aprendendo; comecei primeiro porque já tinha minha família que trabalhava com cerâmica aqui dentro dessa área, com o pessoal da família Paiva, antes disso também teve o meu avô que trabalhou dentro da área também. ele não era ceramista, ele só trabalhou, ele era pedreiro e a família dele tinha um negócio de cerâmica, a família dele já trabalhava com cerâmica no passado, através do meu avô, eu acho que já tinha aqui dentro da gente a cerâmica. Aí quando eu vim pra essa área, eu conheci esses meus primos, que trabalhava com a família Paiva, eles eram tradicionais na cerâmica, aí começando a andar muito na cerâmica deles, brincando e tudo mais, aí fomos nos interessando, quando eu vi, já estava aprendendo a

fazer cerâmica, foi assim que começou. Esse pessoal, os Paivas, uma parte da família, ainda tem olaria aqui na sétima rua, a outra parte, um é pastor, que era um dos principais da família, sem ser o pai deles né, que é o Jorge Paiva, o pastor, tem outros que fazem outras funções, o pai deles era o Vicente Paiva, não é pastor, está aposentado, tá velhinho, já não trabalha mais, só o resto da família dele. Meu avô (Hermenegildo) por parte da mãe da minha mãe, foi ceramista, no passado tinha cerâmica na quarta rua, não tinha essa quantidade de casa, só era pontes nessa área, na quarta com a Soledade. A minha avó começou a fazer cerâmica aqui mesmo em Icoaraci, na quinta rua ela veio de outro lugar para Icoaraci mas não tinha olaria em casa, ela ia pro ver o peso, pra vender ali onde é a Doca, chegava aqueles barcos de vários lugares e tinha pessoas que saíam daqui de Icoaraci de madrugada no barco de remo pra chegar em Belém com as bacias embreadas, com breu dentro, eram bacia de amassar açaí, pra colocar farinha; não tinha negócio de gravação. Essa parte dos desenhos começou do Antônio Cabeludo, o cabeludo que fazia a gravação com a mão livre. Tinha umas pessoas que trabalhavam com o cabeludo, que pintava. Tinha uns desenhos que chamavam de mão livre, a peça era lisa, mas a pessoa tinha que ter firmeza na mão pra montar os desenhos, até os desenhos marajoaras era desenhado no pincel, não era gravado. Tem algumas peças que são assim, da Marajoara, só desenhado. Então nessa época não usava muito desenho nessa época, depois de um certo tempo, que foi já passando pra esses outros tipos de peças, que levava esse tipo de desenho, incisão, excisão; não mão livre, aí tinham as pessoas especializadas que eram disputadas. Eu fui aprendendo, da minha parte, me envolvendo com a família, visitando. Teve uma outra parte, a produção de oleiro, de moldar a peça, eu já tinha uma noção de como fazia, aí um dos meus tios estava com problemas de arrumar pessoal pra produzir as peças, aí ele começou a insistir: faz, faz, tenta, tenta, fica tentando que tu vai conseguir, até que pelo incentivo dele, que estava precisando, e eu pra ajudar ele acabei também me tornando oleiro de produção de moldar peças, que isso daí eu não sabia, eu não fazia, eu desenhava, o oleiro é uma das tarefas difíceis. Eu acredito que é uma função que está se perdendo, estamos em falta com o oleiro, tá difícil de conseguir, se você não tiver oleiro na sua cerâmica agora, tá complicado, a falta de interesse em aprender esse ofício, eu não sei te dizer por que, talvez falta de incentivo ou da família mesmo, falta de alternativa que está acontecendo muito, hoje as pessoas têm facilidades pra estudar e acha que isso é uma coisa que não dá futuro, eu acho que é isso também. Quando eu tinha 16 anos eu estudava, só que naquela época não tinha a obrigação de ir pro colégio, os pais não cobravam, é diferente de agora, tenho os meus filhos que eu cobro e no meu caso eu sei que se eu voltasse a estudar, não seria muito viável pra

mim. o que é viável pra mim é me profissionalizar dentro da área em que eu estou, pra ganhar uma quantidade de dinheiro pra eu poder encaminhar meus filhos a se formar em alguma coisa, para eles serem artesão como alternativa. Um dos meus filhos aprendeu alguma coisa e hoje ele é subgerente da farmácia artesanal e está fazendo faculdade, mas ele já não tem como trabalhar na cerâmica, aí dessa minha parte já está perdido, mas ele entende, tinha muitas pessoas da minha família, o meu tio, nessa época, que era da parte da minha mãe, que tinha cerâmica, que veio de 70 anos pra cá, ainda teve um pouco de resíduo do meu tio, que já faleceu. Teve uma época que esse tio foi pro INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agraria) mandar o pessoal pra dentro do mato, nesse negócio de terra, aí ele conseguiu crescer dentro do INCRA, quando se aposentou passou a usar a profissão dele de oleiro, que ele aprendeu há muito tempo atrás, pra ganhar alguma coisa, pra ajudar mesmo a família, que quando não tinha oleiro, ele produzia uma quantidade de peças pra ajudar, isso ele fez e depois ele passou pra uma outra profissão, mas depois ele voltou pra cerâmica como alternativa. Eu acho que o artesão não escolhe trabalhar na cerâmica, a coisa acontece por acaso, porque se aparecer outra coisa pra fazer, ele larga a cerâmica, meu tio largou porque encontrou algo que rendesse mais. O meu filho vem aqui só pra espairecer, não dá hoje em dia pra ele achar que isso vai virar uma profissão pra ele aqui, que ele possa tirar o pão dele, não dá pra ele evoluir, a não ser como empreendedor que você pode manusear com várias pessoas, várias mãos de obras, no caso o que eu faço, se não você não consegue o suficiente, não consegue ser oleiro, desenhista, queimar, pintar. Então para o meu filho acho que é bom só para espairecer, eu tenho um amigo que chegou aqui, ele é do interior e ele trabalha em Belém (cidade), ele chegou aqui, quando ele entrou aqui ele lembrou do passado dele do interior. Talvez essa parte da cerâmica seja um pouco assim, eu até imagino que não tem como sobreviver muito tempo disso aí, se tu queres evoluir na tua vida, não tem como, porque é uma coisa muito primitiva, não tem uma evolução como no sul do Brasil, se deixa de ser engenheiro ou um advogado para ser ceramista porque é um outro tipo de nível, de material. Eu gosto de trabalhar com cerâmica, eu gosto meio que geral, o que acontece do trabalho da cerâmica é que quando você, por exemplo, eu tenho que sobreviver, eu tenho que gerar dinheiro aí eu sou obrigado a ter que produzir a fazer aquele tipo de trabalho que se torna muito repetitivo, quando ele se torna uma obrigação aí tem um pouco de desprazer mas também prazer, porque eu batalhei passando sono, com fome, mas quando se vê a produção dá um certo tipo de prazer, mas se for nessa parte, por exemplo que precisa ter que sobreviver, por exemplo, eu to fazendo este trabalho aqui, que me dá prazer, se não fosse obrigado eu ter

que fazer ele aqui, esse trabalho que eu to pintando, que não é a minha área, não é eu que estou fazendo, ele que faz, mas sou também obrigado a fazer porque ta em falta essa pessoa e eu preciso cumprir compromissos com meus clientes. No sul do Brasil tem gente formado que se dedica à cerâmica, se trabalha com material específico para esmaltação que também é milenar no oriente, no sul a maioria das peças é feita em forma, é semi industrial, se for torno lá é mais cara. Aqui é mais barato é artesanal mas em função do material (argila), do forno. A qualidade da argila inviabiliza o processo de beneficiamento, tem que se fazer o teste, no sul existe os químicos, aqui os próprios artesãos testam, não tem aquela técnica testada cientificamente mas esse saber está cada vez mais raro por que hoje tem a técnica para descobrir se um material compõe com o outro. Quando você estuda sai desse ambiente de trabalho você vê outras coisa procura outra coisa para evoluir a não ser que você seja um empreendedor, até por que o trabalho precisa da organização (o oleiro, o desenhista, o pintor) se quiser evoluir não tem como porque essa forma ainda é primitiva. O ambiente de trabalho sempre provoca uma calma porque parece um local do interior, a olaria traz lembranças do passado mas se quiser evoluir na vida não tem como. Gosto de trabalhar com cerâmica, mas a repetição, para ganhar dinheiro para sobrevivência tira o prazer, o retorno financeiro satisfaz, mas a obrigação não é prazerosa. No entanto a descoberta, o laboratório, estudar o grafismo, montar a ferramenta o aprendizado dá prazer mas quando precisa fazer mil peças iguais, o prazer vai embora; tem muita diferença entre fazer cerâmica antigamente e hoje, cria-se um modelo para ensinar para outros, é bom criar uma peça nova. O aprendizado sobre torno é difícil porque tem que ter paciência, autocontrole e persistência só praticando se aprende, com muita experiência você se torna um profissional. Eu gosto da cerâmica, por que eu sou uma pessoa que faz laboratório, eu faço pesquisa, eu gosto de ser profissional no que eu faço, se eu vou fazer essa escultura pra fazer um tipo de decoração mesmo que eu ainda não tenha feito mas eu sei fazer. Aí eu fiz um laboratório, cheguei na ideia como tinha que fazer, aí isso me dá prazer, aí eu aprendi e se tiver que passar para uma outra pessoa é tranquilo porque eu já tive a experiência, mas eu vou ter que ser obrigado a fazer mil se eu tiver que fazer mil, porque não tem outra pessoa pra fazer, aí já se torna um desprazer, mas meu prazer está em construir mesmo, até produção de torno, fazer peça no torno, desenhos, grafismo, eu gosto de estudar os grafismos, montar desenvolver a técnica de montar os grafismos, ferramentas, tudo eu tenho prazer dentro da cerâmica; quando estou construindo uma peça eu me sinto como você se estivesse em evolução na vida. Naquele dia eu to evoluindo, estou criando coisas que talvez ainda não tivesse sido criada, se já teve, eu to aperfeiçoando.

“SEU” SEBASTIÃO

Sebastião Delgado Freitas, 68 anos, Nasceu e se criou no bairro do Paracuri quando ainda existia uma vasta vegetação entrecortada por igarapés. Diz que lamenta por não ter a sorte de trabalhar em família e afirma que ninguém lhe ensinou, mas cresceu vendo seu pai e mãe fazendo cerâmica, e apesar de ratificar que esse saber fazer não se ensina, seus filhos todos sabem fazer cerâmica com menor ou maior dedicação que pode ser exclusiva ou como segunda opção de trabalho.

Fotografia 25 – “Seu” Sebastião



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Sebastião - Minha mãe já fazia cerâmica, o pai começou fazer trabalho em cerâmica só em forno aqui em Icoaraci na época da estrada de ferro, fazia os fornos de barro e queimava, o pai só fazia peça miúda por que não era muito profissional. Essa olaria foi construída pelo meu pai a mais de 50 anos, quando ainda era só mato, o pai fez cobertura de palha, traziam barcada de palha ele mesmo subia ele mesmo amarrava, ele vendeu para ir pra Macapá, nós (eu e esposa) compramos do papai barato (900 cruzeiros) por que ele se desgostou ao separar da mamãe. Nós conseguimos depois de trabalhar muito, fazer de madeira e telha. Eu não tive muito estudo então no que eu me adaptei foi nisso, porque naquele tempo quando a gente

começou a gente vendia bastante, hoje em dia a pessoa vem de São Paulo e de outros lugares pegar os oleiros daqui e leva pra fazer lá e aí não vem mais comprar mais aqui, já compram por lá que sai mais barato. Tem família que trabalha junto, mas eu não tive essa sorte. Minha ex- mulher tem uma loja de venda e contrata pessoas para trabalhar, inclusive vende peças dos filhos, o filho vende em outra loja, mas a cerâmica é junto com o sogro. Tem seis mulheres e dois homens e quase todos trabalham com cerâmica a filha Ivanete tem um trabalho muito bonito de bonecas, desde criança “*passava o pau*” fazendo brinquedo, o marido dela trabalha no seu Anísio fazendo embalagem e fez um espaçozinho pra ela produzir. Não se ensina a fazer cerâmica, as pessoa aprendem por si mesmo, olhando depois é só praticar, meus filhos já tem a cerâmica e loja, o meu filho Ivan casou com a filha de um outro oleiro da família Paiva e ele trabalha só com vaso pintado na argila branca e tem a olaria dele, o outro filho trabalha mais com a mãe, nunca ensinei o ofício em outros lugares porque sou sozinho tenho que abrir e fechar a olaria; quase todos os filhos trabalham com cerâmica, minha filha Ivanete faz muita coisa porque desde criança ela brincava e ficava fazendo bonecos e foi aprendendo, ela vende as bonecas na loja da mãe. Não gosto de conversar com outros ceramistas nem ir noutras cerâmicas porque as pessoas podem achar que eu estou copiando alguma pessoa, eu copio quando nas encomendas vem alguém e mostra um desenho eu vejo se eu faço, mas se não sei mando ir adiante. Não planejo, mas quando pegava encomenda grande, pedia a metade do dinheiro, comprava material começava logo a trabalhar, os filhos não ajudam porque tem o trabalho dele.

BENEDITO SARMENTO

Benedito Alves Sarmiento, 41 anos, turismólogo, é um dos poucos artesãos formados no Bairro do Paracuri que é graduado, hoje faz parte do grupo Candéa na perspectiva de desenvolver um trabalho para um mercado mais exigente. Aprendeu fazer cerâmica com a tia que também é ceramista, hoje vários membros da família trabalham com cerâmica. Apesar da sua formação de nível superior e o interesse em fazer outros cursos, não pretende largar o ofício de ceramista.

Fotografia 26 – Sarmento



Fonte: foto de Wanessa Ramos (2012)

Benedito - Na verdade eu sou marajoara, só que eu vim quando criança e cresci em vigia, minha tia já morava aqui em Icoaraci mas ela também é marajoara. Tradicionalmente não somos de uma família de ceramista, quem começou foi minha tia aqui no bairro do Paracuri, eu vim na década de oitenta pra cá oriundo de vigia morar com ela; ela veio do Marajó direto pro bairro, aí lá em contato com a cerâmica ela foi se envolvendo também, aprendendo as técnicas e começou o trabalho. A única função que eu não faço é a de oleiro, mas o restante eu domino, desenhista, boleiro, forneiro, pintor, atualmente eu particularmente estou mais na parte de comercialização, geralmente eu terceirizo as outras etapas, que não dá mais pra eu acumular muitas dessas funções. Tenho outros familiares que trabalham na cerâmica como a Lucia Viegas, que também é prima, que trabalha lá na Soledade, que ainda tem uma oficina, sendo que hoje ela não produz mais, ela é revendedora, ela compra pra vender, já não atua diretamente na produção. tem outro primo também, João Sarmento que trabalha com cerâmica, todos aqui em Icoaraci. Ao todo da família, são quatro que trabalham a cerâmica. Agora tem um detalhe, são quatro empreendimentos, com exceção de eu e minha tia que trabalhamos juntos, mas aí tem prima que trabalha, primo também, nessa parte de desenho. Só na minha tia tem eu, minha prima, meu primo, tem umas seis pessoas, só no meu

empreendimento com a minha tia. Do meu primo João, tem ele, a esposa, filho. Somando tudo dá umas dez pessoas da família. Três, dos dez têm três empreendimentos (loja e olaria ou oficina). No caso da minha tia a gente não tem loja, tem o nosso espaço que eu nem tô mais, a comercialização é só na Orla do Cruzeiro, sendo que nas oficinas a gente também recebe visitantes, compram lá mesmo na oficina. Na verdade eu vinha de Vigia sempre a passeio e eu vivenciava essa atividade toda, quando eu vinha, sempre me chamava muito a atenção, aí quando eu vim morar direto numa residência aprendi a fazer cerâmica.

HENOQUE GAIA

Henoque Gaia, 42 anos, descreve o seu fazer com detalhes e estuda possibilidades de melhorar e diversificar o produto de forma autodidata, nunca participou de nenhum curso do SEBRAE, não fala em empreendedorismo, mas já viajou para vários lugares, e na observação vai criando instrumentos que facilitam sua produção junto com os irmãos que dividem o espaço da olaria. Sua esposa também participa da produção. Não repassa o saber para os filhos porque acha que eles devem estudar.

Fotografia 27 – Henoque



Fonte: foto de Werne Souza (2012)

Henoque - Meu pai, artesão mesmo não foi, ele trabalhava com cerâmica de tijolo e telha em Icoaraci durante muito tempo, os meus pais, os meus avós da parte do meu pai, primeiro com os meus avós, ele tinham olaria de fazer tijolo e telha naquela área da primeira rua, ali pela Andradas, Berredos, uma parte era do meu avô, agora não tem mais nada; meu avô era o Pedro Gaia, eu não cheguei a conhecer pessoalmente eles, na época que eles foram pra Manaus eu tava com três, quatro anos, quando eles foram montar outros negócios, os meus pais ficaram trabalhando para outras pessoas. Com o tempo foram surgindo as grandes indústrias de tijolos, que antigamente eles trabalhavam artesanalmente. Uma máquina (maromba) dessa se eu for colocar pra fazer tijolo é uma fase de dez mil tijolos num dia, eles trabalhavam naquelas comuns que produziam cinco mil enquanto as indústrias que tinham na estrada que produziam trinta, quarenta mil tijolos. O que aconteceu? As dificuldades em relação a pegar barro de argila de barco e levar pra lá, foi dificultando, enquanto as indústrias chegavam na área pegavam o espaço, chegavam com uma máquina grande e tava jorrando tijolo, então isso aí foi uma época em que a cerâmica em Icoaraci praticamente foi sumindo. A época foi em 79 pra 80 tinha umas vinte cerâmicas dessas em Icoaraci trabalhando. Aí pra chegar na cerâmica de vasos, já tinha cerâmica de vasos, muitas pessoas trabalhavam, só que era fraco porque a produção tinha o marajoara, tapajônica, só que não era como hoje. O Paracuri produz tanta cerâmica, diversificada, estilizada porque aproveitando a mão de obra dos oleiros, não o oleiro que trabalhava com tijolo mas sim o oleiro de torno porque antigamente não tinha indústria de tubos de plásticos só era tubo de barro (manilhas), tinha de tudo quanto era espessura mas na época que os europeus vieram eles trouxeram máquinas pra poder montar isso daqui e tinha os oleiros, eles faziam muitos tubos, tinha os manuais, os manuais quem fazia eram os oleiros que iam pegando o jeito e começavam a fazer, então depois que surgiram as indústrias de plásticos PVC essa função também foi acabando. Os oleiros que faziam esses tubos foram fazendo outras coisas também pra tentar aproveitar a mão de obra. Foi justamente a expansão da produção de alguizar, de bacia e outros sem desenho, depois viraram pra esse lado artístico que é justamente o marajoara, tapajônica, maracá, então hoje a grande mistura que temos não deixa de levar um pouquinho desse, daquele mas sempre tentando renovar. Em 80 o meu pai já trabalhavam com cerâmica de vasos, minha mãe sempre foi dona de casa, os meus outros parentes trabalhavam como oleiros, desenhistas. Sobrinhos primos, tios. O que aconteceu? Nós começamos a participar, estar juntos porque praticamente em casa não tinha cerâmica, ele trabalhava para os outros também e o que aconteceu? Quando eles começaram a fazer isso, desenvolver esse trabalho,

eu tava com 8, 9 anos eu comecei a entrar no ramo, trabalhando mais para os outros, meu pai tinha olaria em casa, mas era pequena aí eu comecei, surgiu uma grande empresa que produzia cerâmica, aqui na terceira rua, chamada Socap, tinha duas, a Socap e tinha o Mocambo de barro e tinha uma outra bem maior que era o Paracuri (bairro), o Paracuri em si foi uma grande indústria de cerâmica até hoje. Hoje eu me arrependo muito não ter continuado meus estudos, porque eu comecei a trabalhar cedo pela dificuldade financeira que nós tínhamos e pela vontade também. Tinha o nosso trabalho mas a dificuldade era grande e fez eu me empenhar mais ainda. Hoje eu trabalho com cerâmica, não só pelo meu sustento, mas sim porque eu gosto mesmo, eu trabalho com cerâmica, porque eu gosto. Apesar de dizer que eu só sei fazer cerâmica, mas é porque eu me aprofundei mais na cerâmica, no início tem muita dificuldade na cerâmica, mas é aquilo, se você gosta do que você faz você vai em frente. Com nove anos eu fazia desenho quando eu comecei, mas eu comecei de tornio mesmo com 11 anos, eu já era profissional. Eu vejo inspiração na cerâmica, eu posso está com a cabeça a mil, mas aí a cerâmica, ela me faz bem em relação a outros problemas, não trabalho só pela questão financeira, mas sim, porque eu gosto. Eu me sinto bem emocionalmente, eu gosto de criar, eu gosto de fazer. Agora! As dificuldades são muitas! uns dias atrás eu estava conversando da dificuldade em relação à divulgação, ao apoio. Eu sei que ninguém dá dinheiro a ninguém. Uma dificuldade muito grande, não só aqui como em todo o Paracuri que sofre essas dificuldades. Tem pessoas que querem conhecer a cerâmica, mas o espaço não oferece condições pra essa pessoa, não tem estrutura alguma, essa é a grande dificuldade que nós encontramos.

5 SABERES TRADICIONAIS: SALVAGUARDA E AGREGAÇÃO DE VALOR

5.1 POLÍTICAS CULTURAIS NA PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL E O SABER CERAMISTA COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL

Os intercâmbios, as influências mútuas nas relações de parentesco, o associativismo, a criação e a habilidade individual aparecem nas experiências consideradas neste estudo a partir dos relatos orais colhidos nas entrevistas. Por meio delas revelam-se as técnicas e o processo de criação e confecção das peças. Assim, foram registrados relatos que esmiúçam todo esse processo, incluindo: as etapas de confecção, os instrumentos e sua construção, as relações trabalhistas, as descobertas tecnológicas, o aprendizado, e, ainda, as avaliações de ações institucionais.

O saber dos artesãos de Icoaraci expressa-se nas peças de cerâmica e em cada fase de sua confecção. As entrevistas nos mostram que a cerâmica, para além de um objeto de argila, constitui uma identidade e um elemento de resistência. Não obstante a reprodução da técnica milenar no fazer cerâmica, há uma quantidade de práticas significativamente diferentes de pensar, relacionar-se, construir e experimentar o trabalho e o cotidiano, as quais devem ser analisadas como formas alternativas de organização de vida social e como construções culturais (ESCOBAR, 2005). Reconhecer a produção de cerâmica em Icoaraci implica reconhecer essas práticas, o que na maioria das vezes não é considerado por agentes sociais de fora, gerando conflitos em relação a função social do trabalho com a cerâmica e seu significado.

Compreender os saberes tradicionais pelo viés da cultura, preservação e patrimônio imaterial torna necessário estabelecermos uma relação entre cultura e política, ampliando a concepção de cultura para relacioná-la ao desenvolvimento social, à democracia, à proteção e promoção da diversidade cultural. Na interpretação de autores como Alvarez, Dagnino, Escobar (2000), o melhor caminho para entender hoje essa relação é através da análise das políticas culturais, as quais devem ser examinadas a partir do seu potencial para possibilitar a promoção de mudanças sociais, visto que ainda convivemos com ações do Estado e de outras instituições frequentemente restritas à produção e ao consumo de bens culturais, o que tem se revelado insuficiente. Para acompanhar as necessidades da sociedade contemporânea, a política cultural deve ser redefinida para alcançar o conjunto de significados que integram práticas sociais e as relações de poder inseridas nessas práticas, superando a lógica da produção e consumo de bens culturais.

Os marcos teórico-metodológicos que orientam o processo de formulação das políticas públicas em geral se assentam em fatores que dependem basicamente de decisões políticas. Capela (2006) baseia-se em estudo sobre o *Multiple Streams Model* do pesquisador norte-americano John Kingdon para demonstrar que o número de problemas e situações apresentadas pela sociedade leva a criação de mecanismos de escolha que fazem com que determinados problemas tornem-se importantes em determinado momento, integrando as agendas governamentais. Ou seja, a inserção de uma ideia ou problema entre as preocupações governamentais diante do volume de problemas e questões que se apresentam aos formuladores de políticas, fica condicionada a razões que determinam essa escolha.

Entendido como conjunto de ações do Estado ou de outras instituições relacionadas à área da cultura, o conceito de política cultural é decorrente de intenso diálogo interdisciplinar.

Apesar dessa interdisciplinaridade, sua atenção foi voltada a campos específicos da cultura. Portanto, o processo de escolha a que são submetidas as demandas sociais nas relações de poder, na definição das políticas públicas específicas para a área cultural evidencia prioridades e seleções. Assim, a criação de instituições culturais que remontam ao século XIX com chegada da corte portuguesa no Brasil, tais como: Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional (depositário de fontes documentais preciosas do período colonial e imperial), Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (Rio de Janeiro), entre outras, possuem forte influência de ideias iluministas e positivistas que ainda influenciam as elites letradas no Brasil (MEIRA, 2006). O patrimônio cultural brasileiro e as políticas de preservação do mesmo passam a fazer parte da política pública no período republicano com a criação do Museu Histórico Nacional (MHN) em 1922, em virtude da urgência em proteger as obras e monumentos artísticos e históricos nacionais.

Uma década após a criação do MHN, o decreto 24.735/34 regulamentou o funcionamento do museu e definiu como uma de suas missões a uniformização da legislação, buscando responsabilizar os estados da federação pela preservação dos monumentos nacionais em seus respectivos territórios. Pode-se identificar nessas iniciativas o embrião da criação de um Sistema Nacional de Cultura que se insere nas agendas dos movimentos sociais e das instituições nos Estados e Municípios atualmente.

A influência europeia direciona a concepção de patrimônio cultural adotada no Brasil para a proteção das estruturas arquitetônicas. Essa visão remonta à revolução industrial, quando as cidades europeias passavam por intensas transformações uma vez que eram exigidas a adequação e criação de estruturas para acomodar as grandes levas de migrantes que saíam do campo para a cidade. Essas populações aglomeravam-se em cortiços e provocaram grandes mudanças no tecido urbano (SAMPAIO, 2008). As alterações que comprometiam o acervo arquitetônico e a memória urbana provocaram a mobilização de um grupo de pensadores em defesa do legado sociocultural construído ao longo de séculos de existência humana.

Portanto, os princípios que pautam a origem das políticas públicas de cultura atuam como reflexos racionalistas e capitalistas, fruto da tradição iluminista que, segundo Silva (2009) traduzem-se como: tendência à racionalidade, ao etnocentrismo, à homogeneidade, à universalidade e à crença na infalibilidade.

A racionalidade a qual se refere o autor associa uma decisão política a critérios fundamentados na ideia iluminista de cientificidade, ou seja, condiciona-a a indicadores

racionalmente mensuráveis e controláveis. Ainda as formulações atuais privilegiam indicadores estatísticos, provocando disputas na definição dos objetivos e ações nos planos plurianuais¹² e, consequentemente dotação orçamentária, nas várias esferas de governo.

Na última década, o entendimento de que os dados técnicos têm caráter determinante e podem ser construídos para justificar interesses das elites, das classes dominantes ou do jogo das forças políticas envolvendo os diversos setores da população em geral levou o estabelecimento de indicadores específicos para a área da cultura a ser considerado como meta do Ministério da Cultura durante os mandatos do presidente Lula da Silva (BRASIL, MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006).

O princípio que se baseia na concepção etnocêntrica dita as verdades como únicas e universais, tendência de se atribuir modelos sociais, culturais e de desenvolvimento social a partir desta concepção, onde as necessidades dos grupos dominantes são absorvidas pelos setores pobres como suas e as políticas são apresentadas como as estratégias de superação de tais necessidades. Por extensão esses princípios refletem outros, como o princípio da homogeneidade, interferindo decisivamente no tratamento dos grupos sociais considerados "diferentes", que devem se adaptar a padrões perdendo suas singularidades. Essa visão influencia para que modelos de produção decorrentes de experiências como as dos ceramistas icoaracienses sejam por muitas vezes ignoradas.

Por fim o princípio da universalidade e da infalibilidade das técnicas e da ciência desconsidera o momento histórico e a realidade local. Entre as consequências da concepção de infalibilidade destacamos a adoção de modelos de condições sociais pautados em realidades tidas como desenvolvidas. A conjugação da ciência e da técnica ao desenvolvimento econômico permeia a formulação de políticas públicas associando verdade a utilidade (SILVA, 2009).

Aqui consideramos todos esses princípios na compreensão de formulações mais abrangentes sobre políticas públicas, como programas de ações governamentais que, segundo Bucci (2002, apud SILVA; ARAÚJO, 2010) visam coordenar os meios à disposição do Estado e as atividades privadas para a realização de objetivos socialmente relevantes e politicamente determinados. O fiel da balança entre os objetivos sociais e a determinação política envolve muitos fatores que incluem questões subjacentes ao Estado e seu papel de

¹² PPA - é o principal instrumento de planejamento estratégico para implementação de políticas públicas. Estabelece, de forma regionalizada, as diretrizes, objetivos e metas da Administração Pública para as despesas de capital e outras delas decorrentes, e para as relativas aos Programas de duração continuada, conforme disposto no artigo 165 da Constituição Federal de 1988.

coordenador. Partindo do princípio de que as políticas públicas, mesmo as enraizadas no pensamento liberal, são planejadas e executadas por um Estado com características de Estado social, ou seja, um Estado que deve atuar na criação de condições e oportunidade para realização de liberdades (SILVA; ARAÚJO, 2010), não podemos deixar de considerar que as disputas pelo poder no interior das estruturas desse Estado acirram-se em torno do planejamento e execução dessas políticas.

Um caminho que escolhemos para esclarecer a intermediação dessa relação é o que faz a conexão de políticas públicas com direitos culturais, resguardadas as devidas ponderações a respeito das limitações que o raciocínio estritamente jurídico pode provocar.

O campo das políticas culturais tem especificidades, tais como um desenho próprio das relações interdisciplinares e, conseqüentemente, um dinamismo singular, comparado a outros tipos de políticas públicas mais padronizados, homogêneos e mais claramente definidos. O interesse do nosso estudo, isto é, a salvaguarda do saber tradicional no seio das políticas culturais nos direciona para um programa específico dentre os que compõem os programas do Ministério da Cultura para a proteção do patrimônio.

Os direitos culturais estão previamente garantidos, mas é possível perceber que as necessidades e reivindicações dos movimentos sociais influenciam, na medida de sua organização, interferindo na articulação em torno dessas demandas. No caso em estudo, o ofício de ceramistas constitui-se de um saber tradicional que se expressa na forma de artesanato. Tal saber e suas formas de reprodução envolvem demandas, no seio da comunidade, que, por vezes assemelham-se e por vezes se contrapõem. Dessa forma, o atendimento a essas demandas articula-se em campos políticos diferentes.

O fazer cerâmica, inclui-se no objeto dos direitos culturais que na sua abrangência contempla o processo de formação de indivíduos, o reconhecimento de formas de vida em suas dimensões simbólicas e materiais, o direito à criação, à fruição, à difusão de bens culturais, além do direito à memória e a participação nas decisões de políticas culturais (SILVA; ARAÚJO, 2010). A consolidação desses direitos deve ser efetivada pelo Estado conforme preceitua a Constituição Federal de 1988 que foi profícua na garantia de direitos na área da cultura popular e patrimônio:

Art. 215 - O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional;

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais;

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II - produção, promoção e difusão de bens culturais;

III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV - democratização do acesso aos bens de cultura;

V - valorização da diversidade étnica e regional;

Art. 216 - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver; conhecimento;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

A reunião da Assembleia Nacional Constituinte foi um momento histórico expressivo, as mobilizações eclodiram em vários campos e contribuíram para grandes avanços. No entanto, a garantia de direitos culturais exige uma permanente vigilância e articulação em uma sociedade que subjuga o saber tradicional ao saber científico e a cultura popular à erudição, dentro de um sistema que trata as expressões culturais e artísticas, inclusive eruditas, como supérfluo, não as compreendendo como um bem e uma necessidade humana.

O grupo de artesãos de Icoaraci em sua modesta organização tem identificado como reivindicação imperiosa a possibilidade do escoamento da produção para a sua sobrevivência, incluindo reconhecimento, divulgação e a melhoria de infraestrutura do bairro onde vivem e trabalham. Neste estudo pudemos constatar que essa reivindicação não se torna um direito garantido por fatores que tem origens históricas na divisão de classes, nos princípios apontados por Silva (2009) e enumerados acima, nos modelos adotados para permanência de uma classe dominante no poder, e, numa perspectiva mais pragmática, na falta de mobilização e de articulação política dos artesãos.

De fato, os artesãos ceramistas de Icoaraci movimentam-se numa dicotomia em que, de um lado, opera a noção de empreendedorismo, segundo a qual os atores sociais devem exercer sua autonomia e afirmarem-se no mercado, pressupondo-se a neutralidade do Estado,

No polo oposto, atua a concepção de que, como detentores de saberes culturais tradicionais, esses mesmos artesãos deveriam ser incluídos nos programas que criam condições e oportunidades para o exercício da cidadania com reconhecimento e valorização de seu saber na diversidade cultural com a intervenção do Estado na garantia desses direitos, concepção que nos parece a mais acertada.

As políticas públicas que incluem o saber tradicional na categoria de patrimônio imaterial são estabelecidas nos termos do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI e inclui esse patrimônio nas políticas de preservação cultural do Brasil. Nos termos do Decreto, a preservação significa valorização e reconhecimento e tenta evitar o desaparecimento desse patrimônio. Um grande desafio está lançado, pois mesmo que precursores como Mário de Andrade nas décadas de 20 e 30, já tenham procurado registrar elementos culturais que apontassem o jeito de ser, de agir e de se comportar do povo brasileiro, muito já se perdeu, pois há um hiato muito grande entre ações esporádicas e políticas públicas de preservação dos saberes tradicionais.

O Plano Nacional de Patrimônio Imaterial versa, sobretudo, sobre aspectos da cultura popular com suas minúcias, suas performances, sua linguagem e o saber que secularmente é repassado via oralidade. Isso pode possibilitar a efetivação de uma mudança na visão da cultura popular construída historicamente, constituindo-se, portanto, essa valorização, em prática fundamental para o reconhecimento e o fortalecimento de identidades e para o respeito à memória.

A formulação e implementação de políticas voltadas ao patrimônio imaterial, mais que vistas apenas como normas jurídicas, devem ser apreciadas como um novo recurso para a conservação de práticas e saberes tradicionais e apesar da existência de conceitos já bastante usuais, quer na literatura turística, quer nas áreas ligadas à política de preservação, os termos mais frequentemente utilizados pelos órgãos públicos enfatizam a necessidade de que esses bens sejam tratados para serem conservados de alguma forma. A necessidade da existência dessa categoria está na identificação da importância de certos bens para uma determinada comunidade (e para a humanidade), bens esses que, caso não estejam sendo tratados para se perpetuarem, correm o risco de perder características importantes ou até mesmo desaparecer.

Não obstante as referências a essas políticas como um possível avanço no tratamento dado ao segmento estudado, sobre a viabilização de projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural, nos termos das normas estabelecidas que, teoricamente, asseguram direitos culturais, nossa

análise baseia-se na própria hermenêutica, que em sua essência filosófica nos orienta a respeito do que está normatizado da seguinte forma:

Interpretar a Lei significa pensar o caso junto com a Lei. Só assim a Lei se concretiza de forma realmente justa. Por esta razão o conjunto de precedências (decisões já estabelecidas e aceitas) é mais crucial para o sistema legal do que as leis universais de acordo com as quais são tomadas as decisões. Isto é correto na medida em que o significado de qualquer Lei universal, ou qualquer norma, somente se determina e se justifica pela sua concretização (GADAMER, 1983, p.82 apud SHAW, 1992).

Para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico nacional - IPHAN, órgão ligado ao ministério da cultura que tem a competência de definir políticas de preservação, as ações atualmente empreendidas, que dizem respeito ao patrimônio imaterial:

[...] respondem a uma agenda interna emergente, ao mesmo tempo em que se articula com a esfera pública global que vem se consolidando mundialmente como parte da construção de agendas positivas de fortalecimento da paz e de combate à pobreza e exclusão social, assim como, para se contrapor aos revezes de uma globalização que tenta homogeneizar a sociedade, ou levar ao desaparecimento pela força dos mecanismos de dominação de uma cultura sobre a outra (IPHAN, 2006 b).

Esses objetivos do IPHAN confirmam determinadas concepções de políticas públicas que têm uma base histórica e surgem para fazer face aos novos desafios e mudanças da realidade. De acordo com Faria (2003), em seus primórdios, as políticas públicas eram consideradas quase exclusivamente *outputs* do sistema político, pois prevaleciam demandas e articulações de interesses. O Estado, como fomentador dessas políticas, refletiria a expressão dos atores sociais, seus interesses diferenciados e suas relações de poder. Portanto, os órgãos públicos, vinculados ao Estado em diferentes áreas de intervenção (e diferentes instâncias) atuariam como entes dependentes, refletindo a sociedade, sem vontade própria, operando normalmente com a racionalidade técnica incorporando a visão de cada governo nos seus segmentos específicos de atuação e a visão política dominante em cada momento (BUARQUE, 2001).

Outros autores como Silva e Melo (2000) afirmam que apesar do avanço na perspectiva de análise, quando o *policy cycle* é entendido como processo, esse avanço não abarca o funcionamento da administração pública com todas as suas variáveis, portanto acaba prevalecendo ainda o ideal weberiano, onde se inserem regras e procedimentos padronizados,

aplicados a todos de maneira uniforme, fazendo com que os formuladores e implementadores acreditem que controlam as informações, que os recursos são ilimitados que os objetivos estão claros, que existe uma única linha de comando e de autoridade, e que a legitimidade política proporciona o consenso quanto ao programa e à política. Em se tratando de política cultural essas dimensões se ampliam, na medida em que são demandados significados e representações. Weedon (1995) conseguiu traduzir num conceito de política cultural toda essa complexidade, e a sua inserção no jogo concreto das relações de poder:

A legitimação das relações sociais de desigualdade e a luta para transformá-las são preocupações centrais da política cultural. As políticas culturais determinam fundamentalmente os significados das práticas sociais e, além disso, quais grupos e indivíduos têm o poder para definir esses significados. Elas preocupam-se também com subjetividade e identidade, uma vez que a cultura desempenha um papel central na constituição do sentido de nós mesmos [...]. As formas de subjetividade em que habitamos desempenham um papel crucial na determinação de se aceitamos ou contestamos as relações de poder existentes. Ademais, para grupos marginalizados e oprimidos, a construção de identidades novas e resistentes é uma dimensão essencial de uma luta política mais ampla para transformar a sociedade. Weedon (1995, apud ESCOBAR et al., 2000)

Os dias atuais estão permeados de ideias, resultante de lutas, anseios e necessidades de expressão que procuraram novas alternativas. Na década de 70 iniciou-se uma politização da contracultura com destaque para os movimentos das minorias, sejam elas os negros, os índios, as mulheres, os homossexuais ou os movimentos ecológicos (FEIJÓ, 1994), mas a inserção nesses movimentos de grupos qualificados pelo seu ofício tradicional com singularidades que envolvem o espaço (urbano) em que se vivem e atuam adiciona à luta política das minorias novos significados e objetivos.

No que se refere a execução das políticas de salvaguarda, se por um lado o critério estabelecido é abrangente ao defender o sentido de preservação na perspectiva do desenvolvimento sustentável¹³ (segundo o relatório Brundtland), como garantia de desenvolvimento moral, intelectual e tecnológico às gerações futuras com pleno acesso ao que foi acumulado pelo os que o antecederam (IPHAN, 2005b), por outro lado, são estabelecidos critérios para saber se algum bem tem ou não o “status”, ou talvez, a possibilidade de ser reconhecido como patrimônio cultural. Dentre esses aspectos, considera-se que o valor

¹³ O desenvolvimento que procura satisfazer as necessidades da geração atual, sem comprometer a capacidade das gerações futuras de satisfazerem as suas próprias necessidades, significa possibilitar que as pessoas, agora e no futuro, atinjam um nível satisfatório de desenvolvimento social e econômico e de realização humana e cultural, fazendo, ao mesmo tempo, um uso razoável dos recursos da terra e preservando as espécies e os *habitats* naturais (COMISSÃO, 1991).

histórico dentro da história da comunidade é um dado importante, assim como o é o valor estético do bem, a relevância como fator identitário para a comunidade (HALL, 2001; FIGUEIREDO et. al., 2012) e ainda a possibilidade de ser visto e mostrado como atrativo turístico como forma de reafirmação de identidade e de autossustentabilidade da conservação do bem. Outra característica considerada é a raridade do bem, pois quanto menos ele for encontrado, mais é necessário que ele seja preservado.

A definição de políticas inseridas no Programa Nacional de Patrimônio Imaterial sugere a perspectiva de uma nova abordagem na qual a cultura popular e o folclore passam a ser vistos como bem a serem protegidos, vistos e reconhecidos, reforçando portanto a possibilidade de conservação desse patrimônio (FIGUEIREDO; TAVARES, 2006).

Com o novo enfoque a área cultural passa a despertar interesses privilegiados para diversos estados e organismos intergovernamentais. Ainda na década de 1970 a Organização das Nações Unidas (ONU) passou a discutir cultura e políticas culturais com a mediação da UNESCO, que é responsável pela elaboração, articulação e aprovação de documentos internacionais que se propõem a mudar formas de atuação referentes a questões culturais. O documento mais recente vinculado ao tema deste estudo foi a “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais” a qual foi ratificada pelo Brasil por meio do decreto lei 485/2006. A UNESCO, e outros organismos como o Programa das Nações Unidas (PNUD), e Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) defendem nos seus termos uma política cultural, como um caminho alternativo na concepção de desenvolvimento sustentável.

A mudança de perspectiva no conceito de desenvolvimento que por muito tempo orientou as ações dessas agências não exclui a discussão cultural, apesar de percebermos na maioria dos discursos e documentos a exclusão da cultura, conforme enfatizamos anteriormente. Ou seja, a natureza apartada do fazer humano configurado na visão ecológica, do verde pelo verde é ainda muito presente. Apesar dessa constatação é possível verificar novas contribuições de pesquisadores fortalecendo a associação das referências culturais ao conceito de sustentabilidade, integradas como perspectiva de progresso humano.

Neste sentido, as agências multilaterais de cooperação internacional vêm ocupando, nas últimas décadas, um espaço significativo com discussões que findam na formulação de princípios e normas, os quais em última instância acabam por regular o tratamento que deve ser dado às práticas e aos saberes locais. Na realização de seus propósitos essas agências revisam conceitos, elegem temas, propõem estudos, elaboram recomendações, forjando, nesse

compasso, uma agenda internacional para a área da cultura que inclui: patrimônio imaterial, economia criativa, diversidade cultural, multiculturalismo, hibridismo cultural entre outros conceitos cunhados e ou utilizados.

Diante dessas referências é possível considerar que até meados da década de 1970, a atuação das agências intergovernamentais na área da cultura estava centrada, sobretudo no intercâmbio intelectual entre especialistas e acadêmicos de instituições dos diferentes países membros, bem como no apoio ao intercâmbio de atividades artísticas, circunscritas ao campo da produção cultural no âmbito das artes, como as letras, a dança, o teatro, a música e as artes plásticas. Para mostrar essa restrição, citamos o teor de documento que orientaram a intervenção da Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1963:

[...]que la union panamericana lleve a cabo a la mayor brevedad una reunion de directores de cultura o funcionarios a cuyo cargo estuviera la responsabilidad, em cada país miembro, de promover y estimular, em el orden nacional y internacional, las letras, las artes, la música, el teatro, el ballet, la plástica y otras actividades culturales [...] (OEA, 1963 apud PITOMBO, 2011).

Como já referimos, as políticas culturais mais abrangentes, não por acaso estão conectadas às discussões que geraram o conceito de sustentabilidade e à questão ambiental. Entre as décadas de 1970 e 1980 ocorrem mudanças na abrangência de temas que norteiam as ações das referidas agências. As conferências realizadas pela UNESCO em Veneza (1970) e no México (1982) levam para o centro do debate internacional o tema das políticas culturais, proclamando o valor da cultura como elemento estratégico no caminho para o desenvolvimento integral. Antecedendo as conferências, em 1973, a OEA, por ocasião da VII Reunião do Conselho Interamericano de Cultura, selava a virada no seu modo de compreensão e atuação no campo da cultura, ao defender uma concepção mais ampla, diferindo da aconselhada na década de 1960:

El desarrollo económico y tecnológico no es un fin en sí mismo y sólo puede ser entendido correctamente si se haya unido y tiene a la cultura como un elemento esencial de motivación y progreso hacia el desarrollo integral. En este proceso, la cultura es un factor orientador para prevenir toda clase de desequilibrios, tanto en la esfera socio-económica como en la tecnológica, estableciendo de esa manera una proporción adecuada entre todas las partes integrantes de la comunidad regional (OEA, 1973, apud PITOMBO, 2011).

As discussões a esse respeito remontam à reunião da UNESCO, na Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em 16 de novembro de 1972. No ano

seguinte, o governo da Bolívia apresentou à UNESCO uma proposta sobre a proteção da promoção do folclore. Na conferência do México, em 1982, a noção de patrimônio foi agregada à de tradição cultural. Naquela ocasião, pela primeira vez essa expressão foi utilizada nos documentos da UNESCO. Em novembro de 1989, a conferência geral da UNESCO adota uma recomendação de criação de um instrumento jurídico referente à proteção do patrimônio imaterial. Essa recomendação, sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, versa principalmente sobre os produtos culturais, ainda que se mencionem os criadores e participantes. Os estados membros da OEA aprovaram um documento, intitulado “Declaração de Cultura”, defendendo os seguintes princípios:

- a) la superación del concepto de la cultura exclusivamente como bellas artes, asignándole la amplitud que tiene en el desarrollo integral de nuestros pueblos y consecuente mejoramiento de la calidad de vida;
- b) reconocer en la política cultural un medio para la superación de la marginalidad, la pobreza y el desarraigo social, através del establecimiento de servicios culturales básicos;
- c) reconocer la contribución de la cultura en el establecimiento de una nueva orden internacional, que respete los derechos culturales en el desarrollo integral de los pueblos, de acorde con los ideales de libertad y justicia social, una auténtica democratización de la cultura y la defensa de la paz. (OEA, apud PITOMBO, 2011).

Em 2003 a UNESCO define o patrimônio imaterial como objeto de instrumento normativo multilateral no campo da cultura, fazendo repercutir no discurso institucional, o reconhecimento do papel deste tema em um cenário global marcado por profundas transformações, revelando em documentos oficiais que a essas transformações estão associadas o agravamento das desigualdades econômicas e da intolerância étnico-religiosa. Assim, a adoção dos princípios contidos na convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial, já ratificada por mais de uma centena de países, segundo seus formuladores, vem colaborando para a implementação de políticas públicas de fomento ao diálogo intercultural e à criatividade humana.

Os documentos oficiais ressaltam ainda que tais estratégias, sobretudo, podem intervir em prol da superação das desigualdades e da validação da diversidade cultural como um alicerce a mais para a sustentabilidade do desenvolvimento nos planos internacional, regional e local. A criação do PNPI está baseada nesta linha, ao atender às diretrizes normativas consubstanciou-se em política pública adotada pelo Brasil, cujo principal marco legal é o decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que normatiza o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro.

Segundo o IPHAN, dois temas perpassam pela formulação dessas políticas culturais. Um trata da proteção do patrimônio intangível com destaque para os saberes e formas de expressões tradicionais, assim como dos direitos culturais e intelectuais a eles associados, o outro trata da proteção da diversidade cultural, tanto associada a questões socioambientais, quanto a bens e serviços produzidos no contexto da economia global (ARANTES NETO, 2005).

Podemos observar tanto em pesquisas acadêmicas como nos discursos e argumentos de investimentos da sociedade atual, o destaque para a importância da preservação de bens intangíveis. Assim encontramos referências que afirmam que os princípios que norteiam a Economia da Cultura legitimam a importância do intangível, e nessa linha vários exemplos tentam justificar essa relevância contemporânea, como na citação em publicação recente sobre o tema:

Lala Deheinzelin, coordenadora do *Global Committee on Creative Economy - South- South Cooperation Unit*- ONU afirma que os maiores desafios, inclusive das empresas, nesse século são na verdade culturais e relacionais (REIS, 2007).

Há um descompasso entre os avanços na discussão e elaboração de documentos e a gestão pública da cultura no tocante à memória, documentação e valorização das diversas manifestações artísticas e culturais. No decorrer do presente estudo, tornou-se para nós evidente a necessidade premente da melhoria das estruturas dos órgãos gestores no incentivo e fomento das produções artísticas e culturais e na necessidade da integração das ações entre os três níveis de governo.

A cultura, assim como outras áreas que apresentavam diretrizes, planos e ações, pulverizados por diversos órgãos, emperrados nos modelos burocráticos, segundo Pereira (1995), com a mudança de paradigmas na nova gestão pública, passou a ter outro tratamento, por influência das mudanças oriundas da Reforma Gerencial do Estado. A partir de 1990 e das discussões da referida Reforma, começou a ser pensado no Brasil, sob o comando do Ministério da Cultura, um planejamento público que pudesse promover a integração orgânica ao conjunto de políticas culturais (PEREIRA, 1995).

Em 2005, durante o governo Lula, foram criados o Sistema Nacional de Cultura, o Plano Nacional de Cultura¹⁴ e o Sistema Nacional de Informações Culturais. Estes sistemas e

¹⁴ O Plano Nacional de Cultura possui como diretrizes: 1 - fortalecer a ação do estado no planejamento e na execução das políticas culturais; 2 - proteger e promover a diversidade das expressões culturais e linguagens artísticas; 3 - universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e à produção cultural; 4 - ampliar a participação da

plano nacionais foram construídos participativamente por meio da atuação de delegados escolhidos pela comunidade em conferências públicas municipais, estaduais e nacionais, para interligar de forma sistêmica, os setores de gestão pública da cultura nos três níveis de governo às demandas da sociedade. Desde então, o Governo Federal tenta concretizá-los, pactuando, principalmente com os municípios, a criação ou o fortalecimento de Secretarias de Cultura que atuem de forma, que segundo seus formuladores, pretende ser sistêmica e integradora das diversidades étnico-culturais locais.

De acordo com os representantes do governo federal, o Sistema Nacional de Cultura¹⁵, o Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Informações Culturais, procuram reconhecer linguagens, expressões e identidades artísticas até então desconsideradas pela ação do Estado, que passa a ser indutor de políticas públicas que devem formular diretrizes, planejar, implementar, financiar, regular, acompanhar e avaliar ações e programas culturais, em permanente diálogo com a sociedade.

Apesar dessas ações, o que se observa preliminarmente, sobretudo na região norte, é que não há órgãos de gestão de cultura em grande parte dos municípios. Com exceção da maioria das capitais, as secretarias de cultura inexistem ou são mistas com educação e esportes. A maior parte dos recursos fica para a educação e o que vai para a cultura normalmente é aplicado em eventos, em detrimento de uma política cultural estruturadora. Mesmo com o desenvolvimento do Sistema Nacional de Informações Culturais, são poucos os dados quanto ao monitoramento e avaliação das ações e políticas públicas e a criação de indicadores de avaliação consoantes com o princípio da territorialização das políticas culturais.

Na área da produção de informações sobre a cultura, desde 2004 o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apoia o Ministério da Cultura na formação de um bloco sobre cultura na pesquisa de informações básicas municipais de caráter censitário que envolve o conjunto dos municípios brasileiros, tendo como uma de suas finalidades o desenvolvimento de indicadores culturais (IBGE, 2007b, p.9).

cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável; 5 - consolidar os sistemas de participação social na gestão das políticas culturais.

¹⁵ A proposta do Ministério com a criação do Sistema Nacional de Cultura é propor uma estrutura que integre, articule e organize a gestão cultural, aproximando as três esferas de governo e a sociedade civil, no intuito de criar uma política de estado (Ministério da Cultura, 2011).

5.2 INSTITUCIONALIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL NO BRASIL

5.2.1 Mário de Andrade e a defesa da diversidade cultural e da identidade

Não se pode esquecer o contexto em que surge a discussão sobre o que é considerado patrimônio no Brasil e como esses bens passaram a ser preservados. Talvez o pioneiro mais notório seja Mário de Andrade, que a partir dos anos 1920 começa a percorrer o Brasil em busca do conhecimento para posterior reconhecimento de uma identidade nacional. Ainda hoje o anteprojeto de Mário de Andrade é atual e cada vez mais se tem caminhado na direção dele para definir o que é patrimônio e o que é passível de reconhecimento, intervenção e tombamento ou registro.

O avanço observado a partir do século XX anunciava mudanças com relação à ideia de patrimônio urbano histórico. O movimento modernista na Europa começou a reconhecer o valor do patrimônio edificado enquanto fio condutor da história das cidades, especificamente os grandes monumentos, como herança cultural. Um dos temas da Carta de Atenas, declarada em 1933 no Congresso Internacional da Arquitetura Moderna, era a necessidade de preservação dos monumentos, concebidos de maneira isolada para salvaguarda.

Antecedentes históricos revelam a visão vanguardista a partir da década de 20, visão esta, que julgamos ter contribuído essencialmente para o alcance das atuais formulações. A I Semana de Arte Moderna¹⁶ em 1922 impulsionou diversas realizações não só intelectuais como institucionais com forte influência dos movimentos europeus modernistas. Duas décadas separam esse movimento da criação da ONU e da UNESCO, que só ocorreu 1945. Portanto podemos dizer que são dois movimentos com perspectivas e articulações de redes internacionais que buscavam a construção de novos paradigmas em momentos políticos diferentes.

No Brasil o movimento modernista foi norteador pela busca de uma identidade genuinamente brasileira, a identificação e a manutenção da herança cultural brasileira era matéria prima inspiradora para a estética que estava nascendo, isso se refletiu nas ideias de Mário de Andrade em 1936 quando criou a proposta de implantação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Apesar das preocupações dos intelectuais da época que incentivavam o reconhecimento de bens imateriais, esta concepção de grande amplitude não pode prevalecer

¹⁶ A Semana foi realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, com explosão de ideias inovadoras que aboliam por completo a perfeição estética tão apreciada no século XIX.

no modelo definido pelas exigências do instituto do tombamento e pelos critérios de excepcional valor artístico e histórico dos bens culturais, adotado no ano seguinte pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Não contemplado no SPHAN, o campo hoje abrangido pelo patrimônio cultural imaterial passou a ser observado na Comissão Nacional do Folclore, uma das Comissões do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), ligado ao Ministério das Relações Exteriores, criado pelo decreto-lei de 13 de junho de 1946. A Comissão Nacional de Folclore teve atuação importante no país, articulando comissões regionais em cada estado e promovendo amplo registro, estudo e difusão desta dimensão cultural.

Essa comissão se movimenta e aprova em 5 de fevereiro de 1958 através do decreto-lei nº 43.178, a campanha de defesa do folclore brasileiro, ligada ao então Ministério da Educação e Cultura. Essas iniciativas pioneiras já se amparavam, de um lado, na própria trajetória do interesse pelo folclore brasileiro que emerge desde as últimas décadas do século XIX e de outro lado no estímulo trazido pelas recomendações da UNESCO, que viam também o folclore como um instrumento a favorecer o entendimento e a compreensão entre os povos.

Um fato determinante na constituição da base para uma nova política de patrimônio dentro do SPHAN foi a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRF), em 1975, por um grupo coordenado por Aluisio Magalhães, que definiu as seguintes áreas de atuação: 1. Artesanato; 2. Levantamentos socioculturais; 3. História da tecnologia e das ciências no Brasil; 4. Levantamentos de documentação sobre o Brasil.

Como coordenador do SPHAN a partir de 1979, Aluisio Magalhães enfatiza em sua gestão a diversidade cultural brasileira. Os saberes tradicionais, a cultura popular e as práticas cotidianas dos diversos grupos sociais formadores do país, que até então não eram apreendidos enquanto referências da cultura brasileira passaram a ser reconhecidos enquanto legado cultural, enquanto bem cultural.

Na conformação do contexto atual do patrimônio cultural imaterial, destaca-se a mudança na noção de patrimônio enquanto “bens de valor histórico e artístico” para “bens de valor cultural”, representando a pluralidade da formação do povo brasileiro, o termo bens patrimoniais é substituído por bens culturais. Na compreensão de alguns autores como Fonseca (apud SAMPAIO, 2008), o conceito de patrimônio cultural imaterial é portanto amplo, dotado de forte viés antropológico e abarca potencialmente expressões de todos os

grupos e camadas sociais, verificando-se no país a tendência ao seu entendimento e à sua aplicação aos ricos universos das culturas tradicionais populares e indígenas e destaca que:

[...] A partir dos anos 70, a discussão acerca da proteção aos bens culturais se desloca de uma esfera eminentemente técnica para um campo de negociação política. A proteção passa a ser efetivada através da inserção dos produtores dos bens como principais responsáveis pela sua proteção e continuidade [...].

O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por meio do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) criado em 2004, é a instituição de referência para a atuação relativa ao Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) no Brasil. O desenvolvimento da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) visou à produção de conhecimentos que subsidiassem a formulação de políticas patrimoniais que serviram de base para a elaboração do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e dos Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial, instituídos pelo Decreto-Lei 3.551 no ano 2000. O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da comissão do grupo de trabalho patrimônio imaterial (IPHAN, 2006), foi editado inicialmente no ano 2000 e atualizado no ano de 2006, já em sua quarta edição. Esse documento vem promovendo a atualização da documentação pertinente ao patrimônio cultural imaterial no país em âmbito federal. O Art. 2º da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003) entende por patrimônio cultural imaterial:

Práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas, junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados, que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003)

Essa definição baseada em normas propõe o entrelaçamento das expressões culturais com as dimensões sociais, econômicas, políticas, que se articulam nas múltiplas expressões como processos culturais vivos e capazes de referenciar a construção de identidades sociais. Por sua vez, a Resolução nº 1, de 3 de agosto de 2006 (IPHAN, 2005), que determinar os procedimentos a serem observados na instauração e instrução do processo administrativo de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial complementa o decreto nº 3.551, de 4 de

agosto de 2000, e traz uma definição processual do patrimônio cultural imaterial, considerando bem cultural de natureza imaterial entendido como:

As criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social [...] toma-se tradição no seu sentido etimológico de dizer através do tempo, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantém para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado (IPHAN, 2005).

A noção de patrimônio cultural imaterial nestes termos recomenda o reconhecimento da diversidade cultural que vive no território brasileiro com reiteradas alusões a inclusão cultural e aos efeitos sociais dessa inclusão, principalmente pela noção ampla de patrimônio cultural imaterial que permite destacar um conjunto de bens culturais que, até então, não eram oficialmente incluídos nas políticas públicas de patrimônio orientadas pelo critério de excepcional valor artístico e histórico do bem a ser protegido (IPHAN, 2005). Com isto, esta política pública tenta afiançar espaço nas Administrações Públicas de todas as unidades federativas.

Com base num levantamento realizado em vários documentos, informações e na revista nº 32 (Patrimônio Imaterial e biodiversidade) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2005), sistematizamos cronologicamente no quadro abaixo os fatos que influenciaram na definição de políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil, assim como ações implementadas a partir das políticas formalizadas, com destaque para as que estão diretamente relacionadas com a temática do estudo:

Quadro 3 – principais influências na política de salvaguarda

ANO	AÇÃO
1922	Semana da arte moderna, com a projeção das ideias de Mário de Andrade a respeito do tema da diversidade cultural e do interesse etnográfico pela cultura das camadas populares.
1937	Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeira instituição do governo brasileiro voltada para a proteção do patrimônio cultural do país.
1938	Mário de Andrade idealizou a missão de pesquisa folclórica, que percorreu os estados de Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará, documentando diversos folguedos, arquitetura e poesia populares, entre outras manifestações. Oneyda Alvarenga sistematizou o material obtido. O resultado é o atual acervo, composto de 29.855 documentos (cadernetas de campo, cartas, telegramas, bilhetes, memorandos, partituras, cadernos de músicas, fichas, fotografias).

1947	Criação da Comissão Nacional de Folclore.
1958	Criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura.
1975	Aloísio Magalhães cria o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) no SPHAN
1976	Transformação da Campanha em Instituto Nacional do Folclore, vinculado à Fundação Nacional de Arte (Funarte).
1979	Criação da Fundação Nacional Pró-memória, instituição incumbida de implementar a política de preservação da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional incorporando o Programa de Cidades Históricas (PCH) e o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC).
1988	Definição de patrimônio cultural de modo mais amplo pela constituição federal.
1997	Realização do Seminário Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção, em Fortaleza (Ceará), quando foram discutidos os instrumentos legais e administrativos de preservação dos bens culturais de natureza imaterial. Transformação do Instituto Nacional de Folclore em Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), vinculado à Funarte.
1998	Criação de comissão e grupo de trabalho para elaborar proposta de regulamentação do instrumento do registro do patrimônio cultural imaterial.
2000	Desenvolvimento de metodologia denominada Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), pelo decreto nº 3.551
2002	Primeiro registro no livro dos saberes: <i>O ofício das paneleiras de goiabeiras</i> (Vitória/ES). Único registro sobre saberes do fazer cerâmica no Brasil.
2003	Criação do departamento do patrimônio imaterial e documentação de bens culturais no IPHAN, pelo decreto nº 4.811, de 19 de agosto de 2003; Integração do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular na estrutura do IPHAN; Aprovação, na UNESCO, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial; Inscrição das <i>expressões orais e gráficas dos Wajãpi</i> (Amapá), por ocasião da 2ª proclamação das obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade.
2004	Criação do departamento do patrimônio imaterial (DPI) no IPHAN, pelo decreto nº 5.040, de 6 de abril de 2004. O DPI substitui o anterior departamento de patrimônio imaterial e documentação de bens culturais
2004	Registro do Círio de Nazaré (Belém-PA) na Categoria de Celebração
2005	Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais ratificada pelo Brasil em 2007
2006	Criação, em Cuzco, no Peru, do Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina (CRESPIAL).
2009	Início do Inventário do Carimbó para posterior registro como patrimônio imaterial

Fonte: IPHAN – organizado por Auda Piani Tavares (2012)

Desde a criação do PNPI em 2000, foi registrado apenas um ofício ligado à cerâmica na categoria de saber, que foi o ofício das paneleiras do Espírito Santo, dentre os nove ofícios registrados na categoria de saberes, parte de um total de 25 bens culturais registrados – BCR,

em todas as categorias como patrimônio imaterial em todo o Brasil (IPHAN, 2012). Esse levantamento importa para esta pesquisa na medida em que identifica as políticas formuladas, explicita o processo de construção dessas políticas, a inserção dos saberes estudados na definição dessas políticas, e o alcance dessas políticas tanto a nível de sociedade quanto ao público alvo. O que podemos depreender de nossas entrevistas é que os artesãos têm informações a respeito da importância do seu saber, mas desconhecem as ações específicas para tratar da preservação desse saber, uma vez que nossos entrevistados foram unânimes em afirmar que nunca ouviram falar de políticas públicas de preservação e valorização de seu saber.

Nunca ouvi falar de valorização do meu saber. Vem televisão bate foto e vão embora, acho que o saber nunca foi reconhecido, na idade que estou já não tenho tanta esperança, olha que eu faço muita coisa, mas com uma certa idade já vou deixando de lutar (Sebastião, 68 anos).

As iniciativas isoladas e falta de divulgação de políticas de preservação do saber associado à cerâmica, sucumbidas pelas políticas de preservação do patrimônio arquitetônico e, estas últimas, diluídas nos planos de gestão que envolvem todos os tipos de políticas, por um lado e, por outro, os interesses específicos originados no próprio grupo dos artesãos contribuem para essa situação. Se no Brasil são pouco perceptíveis os reflexos de ações a partir da criação do PNPI, no estado do Pará essa falta de percepção potencializa-se por razões que vão desde as já explicitadas neste estudo no que concerne ao tratamento dado aos saberes tradicionais até a falta de estrutura institucional para dar conta de uma rica diversidade cultural situada em um território de imensas proporções. Também contribuem para essa realidade os critérios adotados pela própria política que, ao vincular o processo de salvaguarda à necessidade de demanda dos interessados, suscita a necessidade de divulgação com orientação ao público alvo, contribuindo para que grupos como os artesãos de Icoaraci, que nunca ouviram falar de políticas nessa área, tenham dificultado o alcance e a possibilidade de demandar o registro do saber contido no fazer cerâmica.

5.3 “DIFERENÇA” COMO ELEMENTO DE AGREGAÇÃO DE VALOR

Não obstante o tratamento dado à política pública específica de salvaguarda e preservação do saber tradicional, torna-se no caso de Icoaraci indispensável a discorrer sobre as intervenções do Serviço Brasileiro de Apoio a Pequena e Média Empresa - SEBRAE, em função da referência dos artesãos a essa instituição. Quando questionados sobre intervenções

governamentais, suas observações em vários momentos refletiram o alcance ou não dessa intervenção. Por outro lado, o fato da cerâmica apresentar-se como artesanato, evidencia a dicotomia entre proteção e as propostas de autonomia contidas na ideia de empreendedorismo, numa concepção que, segundo o SEBRAE, abrange estratégias para a autossustentabilidade (SEBRAE, 2011).

Consoante a esse entendimento situaremos o papel e o reflexo dessa instituição, sem perder de vista o contexto dos fatores condicionantes da atual concepção de política pública como conjugação de interesses, inserções ideológicas, concepções científicas e correlações de forças sociais. Quando criado em 1972, o SEBRAE era vinculado ao Governo Federal. Essa vinculação propiciou a criação de uma estrutura que em 1990 autonomizou-se como uma entidade sem fins lucrativos. Sua dotação orçamentária constituiu-se por meio do repasse de dinheiro público e recolhimento através de organizações empresariais. Atua na formalização de políticas através de parcerias com o setor público, parceria essas que se refletem na atuação junto aos artesãos direcionada ao associativismo e à autossustentabilidade, buscando a promoção da competitividade, o desenvolvimento e o fomento do empreendedorismo.

A partir da absorção dessas concepções, alguns ceramistas que hoje se veem como empreendedores sugerem que a intervenção do SEBRAE foi fundamental na orientação no que se refere às benesses do empreendedorismo, tais como: cálculo do custo de uma peça, administração dos negócios e a agregação de valor pela possibilidade de maior conhecimento do grafismo usado nas peças, novos *designs* e nova forma de apresentação do produto. Nessa matéria é possível perceber a intenção de associar o saber tradicional como item de agregação de valor¹⁷.

A pesquisa junto ao SEBRAE constata que os projetos desenvolvidos pela instituição trabalham com a concepção de agregação de valor à cerâmica de Icoaraci na perspectiva de associar ao produto artesanal o valor simbólico e moderam-se pelo discurso de defesa de identidades. O artesanato passa a ser visto na perspectiva mercadológica como *souvenir*, ou seja, como objeto-lembrança de determinado local, relacionado ao destino turístico. Essa relação estabelece conceitos padronizados e uniformes sobre o artesão (portador e mantenedor

¹⁷ Na linguagem empresarial (usada pelo SEBRAE) significa agregar um conjunto de funções úteis e simbólicas incorporadas ao produto que favoreça a satisfação do cliente.

do saber fazer), estabelecendo critérios e definições que corroboram com os princípios do empreendedorismo.

O artesão é identificado como aqueles que, de forma individual, exerce um ofício manual, transformando a matéria-prima bruta ou manufaturada em produto acabado. Esses trabalhadores podem ser organizados sob a forma de Núcleo de Artesãos, Associação, Cooperativa, Sindicatos, Federação e Confederação (SEBRAE, 2011).

Nessas formulações além da inserção mercadológica do produto, evidencia-se a centralidade no artesão que, para alcançar esses objetivos, deve se apresentar ou se transformar em empreendedor. Ao especificar o termo “empreendedor” o próprio SEBRAE o define como:

Aquele indivíduo que detém uma forma especial, inovadora, de se dedicar às atividades de organização, administração, execução; principalmente na geração de riquezas, na transformação de conhecimentos e bens em novos produtos – mercadorias ou serviços; gerando um novo método com o seu próprio conhecimento. É o profissional inovador que modifica, com sua forma de agir, qualquer área do conhecimento humano. Também é utilizado no cenário econômico para designar o fundador de uma empresa ou entidade, aquele que construiu tudo a duras custas, criando o que ainda não existia.

A visão em que se baseia a intervenção do SEBRAE não se reflete entre a maioria dos artesãos ao afirmarem a falta de alcance dessas ações, restritas normalmente a um pequeno grupo, seja por terem mais conhecimento e maior acesso a informação, seja por maior disponibilidade e interesse ou ainda pelo entendimento de que é um processo que deveria estar em evolução, na perspectiva das necessidades que se apresentam, pois segundo esse grupo, a formatação empresarial deve estar precedida de formação tecnológica considerando a experiência e o conhecimento acumulado e adequação aos parâmetros de organização, costumeiramente estabelecidos pelos próprios ceramistas. Portanto a ideia de aplicação de normas universais a situações particulares nessas intervenções é percebida de forma crítica por uma parte do grupo que media essa percepção a partir da participação em projetos e programas do SEBRAE.

Eu acho que o SEBRAE tem dificuldade, quando entra com o artesão, porque nem todo artesão que tem o seu investimento criado a partir da experiência, consegue o que eles querem, não é uma questão de irresponsabilidade, mas quando entra um projeto maior que se precisa do conhecimento (*formal*), aí às vezes esbarra até no próprio conhecimento

mais técnico, na falta de escolaridade, isso aí influencia muito, eu acredito que seja uma das dificuldades. Já houve tentativa do SENAI de ministrar curso, há muitos anos atrás, teve um curso de tecnologia que envolveu o SENAI, foi SEBRAE e SENAI. Tivemos o apoio do SEBRAE, da UFPa, mas nós esbarramos em alguns processos técnicos, nós sabíamos o que queríamos mas a questão financeira nos impedia de realizarmos sozinhos e as instituições envolvidas não conseguiam corresponder. A função do SEBRAE não era essa parte técnica, era a parte de consultoria, de montar empresa, então essa parte tecnológica fugia (Guilherme, 2011).

Constatamos que a média de participação nos projetos executados pelo SEBRAE em Icoaraci, fica em torno de dez por cento dos artesãos que trabalham no bairro do Paracuri, esse percentual é creditado circunstancialmente aos próprios ceramistas, quando estes priorizam a necessidade de sobrevivência e retorno financeiro imediato, abandonam os cursos para produzir peças. Por outro lado a metodologia utilizada subestima as necessidades e anseios dos próprios interessados, permanecendo a visão de que o artesão não sabe o que quer, os formadores ignoram o conhecimento dos formandos e apresentam formatos que acreditam ser o mais apropriados, sem ouvir os artesãos.

Na metodologia utilizada os instrutores sabem tudo e o artesão não sabe nada; é voltada pra quem tem um grau de instrução maior, isso atrapalha. O artesão não é coitadinho, ele tem o conhecimento dele do dia a dia, um conhecimento que é muito importante dentro da vida dele e não deveria ser ignorado, por outro lado o imediatismo finda por causar uma ideia de dependência das ações do governo, então toda vez que o artesão vai falar de artesanato, o discurso é que o governo não dá apoio, porque o governo não ajuda, não faz nada; como se o governo fosse tutor do artesão. Eu sempre combati essa prática, não gosto desse discurso, aí se torna até patético pelo tempo que é falado e eu acredito que a gente vive um momento diferente (Sarmiento, 2011).

Na mesma linha do SEBRAE e por vezes em parceria com o mesmo, existem ações de governo vinculadas a Coordenação do Artesanato, que funciona atualmente na Secretaria Estadual de Trabalho, Emprego e Renda (SETER). Essa Coordenação está em consonância com a descentralização do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), que está representado em 27 unidades da Federação, conforme definido na agenda política do governo federal no que tange ao desenvolvimento e combate às desigualdades sociais com orçamento definido no Programa Orçamentário e na proposta do Plano Plurianual de Investimentos do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, com essa concepção o PAB foi criado nos termos estabelecidos no Decreto nº 1.508, de 31 de maio de 1995:

O Programa do Artesanato Brasileiro - PAB atua na elaboração de políticas públicas envolvendo órgãos das esferas federal, estadual e municipal, além de entidades privadas, priorizando a geração de ocupação e renda, e o desenvolvimento de ações que valorizem o artesanato brasileiro, majorando seu nível cultural, profissional, social e econômico e tem como missão, estabelecer ações conjuntas no sentido de enfrentar os desafios e potencializar as muitas oportunidades existentes para o desenvolvimento do Setor Artesanal, gerando oportunidades de trabalho e renda, bem como estimular o aproveitamento das vocações regionais, levando à preservação das culturas locais e à formação de uma mentalidade empreendedora, por meio da preparação das organizações e de seus artesãos para o mercado competitivo (MDIC, 2011).

Entre as ações de promoção e venda do artesanato, a Coordenação Estadual tem atuado no apoio à participação dos ceramistas de Icoaraci em feiras locais e nacionais e ou ações voltadas principalmente ao apoio à comercialização e cursos voltados pra gestão, por vezes em parceria com o SEBRAE. Tanto as ações do PAB quanto as do SEBRAE trabalham com entidades organizativas (cooperativas, associações, etc.). Em 2011, a SETER apoiou a participação de artesãos no VI Salão de Turismo em São Paulo, no entanto os artesãos participantes, por conta do tratamento recebido, entendem que o Salão de Turismo não é uma ação do governo voltada para essa produção, apesar da carga identitária da cerâmica e seu uso como produto de identificação regional.

Foram quatro artesãos de Icoaraci para o salão de turismo, a seleção se dá nas reuniões, quem se interessar vai nas reuniões, a maioria dos artesãos são muitos temerosos. Nós deveríamos ter outro tratamento. Falta é reconhecimento, eu não tenho a menor dúvida disso. Nós estamos caminhando com nossas próprias pernas. Na questão da divulgação do produto, a cerâmica é reconhecida como produto que representa toda uma região mas o ser que a produz não é reconhecido, a prova disso é o tratamento que a gente tem. Não vejo incentivo para turismo em tempo algum. Pra incentivar o turismo teria que melhorar a infraestrutura, melhorar o receptivo pra receber este turista (Sarmiento, 2011).

Em junho fomos pra uma feira, expor o material pela SETER, em São Paulo, expor o material e vender. Eu sou bastante crítico em relação a isso aí. Favoreceu em termo de passagem, mas eu não gostaria que fosse assim com o artesanato, ficar mendigando passagem pra ir pra fazer uma exposição. Você vai, quase sempre existem pessoas que se aproveitam disso aí, por ser uma feira a nível nacional existem vários órgãos lá e quase sempre se aproveitam da imagem do artesanato lá, mas retorno eu não consigo ver tanto é que eu fui uma vez e não quero mais ir, eu fui bem claro até com a SETER eu não quero mais ir e nem ser escolhido. Eu não concordo, eu não tenho essa visão sobre o artesanato (Marcelo, 2011).

Evidencia-se na pesquisa que o grupo estudado em sua maioria possui consciência da referência à identidade local que carrega a cerâmica, pelo uso da imagem das peças e do próprio artesão em várias peças de marketing, ou como decoração em eventos e em espaços públicos, mas esse uso não se reflete em reconhecimento aos produtores pela detenção desse saber fazer, assim como não há efetivamente investimento para melhoria da produção e escoamento da mesma, segundo os próprios artesãos.

Não me recordo no momento de alguma ação do governo que esteja ajudando o artesão, pelo contrário, eu vejo ação do governo, por exemplo, no projeto do próprio PAC desmontando espaço, inclusive do amigo ali. O governo chega e avalia o espaço dele em sete mil reais, eu tava conversando com ele, pega os sete mil e vai atrás de um espaço e montar pra ti trabalhar, ele não consegue. Claro a gente precisa da melhora lá, com certeza precisa, e todo mundo entende, mas ninguém entende o outro lado, o retorno do governo. Dava dó você passar na época das chuvas ali, Soledade. Eu falo mais aqui fora, lá pra dentro o turista não vai lá e principalmente o cidadão daqui, ele não vai lá dentro, ou seja, poucos têm espaço pra colocar o material pra ser visitado (Guilherme, 2011).

Para a maioria dos artesãos, ser ceramista foi circunstancial, mas essa condição não suprime o gosto pela profissão, propiciando a crença de que seu ofício deve ser valorizado e reconhecido pela comunidade local e pela sociedade. Para isso, é demandada pelos próprios artesãos, a formulação de políticas que incluam campanhas nas escolas, principalmente no que tange a quebra de preconceito com relação ao ofício de artesão, capacitação ampla sobre novas tecnologias, e campanhas que exaltem o sentido de pertencimento desse patrimônio, valorização do saber e continuidade do ofício.

Tem que ser a partir da escola pra quebrar esse preconceito de que não vale a pena ser artesão. Temos que ensinar outra visão, cruzar outros caminhos; mostrar que é possível trabalhar e viver do ofício. Eu já alcancei outros mercados, tanto no que se refere a miniaturas quanto brindes corporativos, vendo pro rio, são Paulo, mas a melhoria do produto eu pesquiso sozinho, fui no Goeldi vou nos sebos compro livros que estão jogados, tudo que eu vejo de cerâmica eu compro, busco conhecimento teórico e prático, procuro fazer o melhor dentro das possibilidades (Josué, 2011).

Em outros momentos os artesãos também se reportam à venda e afirmam que a política desenvolvida pela Companhia Paraense de Turismo (PARATUR) na década de 1980 era limitada e com fim presumido em função do caráter cíclico da ação. Da grande quantidade de cerâmica que foi vendida através da PARATUR naquela década, muitos acreditavam

tratar-se de fluxo de turistas, outros, no entanto, conseguem perceber que a dinâmica envolvia compradores que adquiriam peças para revenda, exercendo o papel de atravessadores¹⁸.

Em pesquisa anterior foi possível antecipar essa afirmativa, visto a constatação da falta de políticas de turismo que elevassem o fluxo de visitantes em Icoaraci. Por outro lado os dados atuais demonstram que a PARATUR contribuía para revenda de peças mais não investia em outras tecnologias para o artesão e essa frequência de atravessadores possibilitou a transferência da tecnologia desenvolvida pelos artesãos icoaracienses para outros estados. Esse fenômeno é observado pelos entrevistados que confirmam o exercício do ofício em outras cidades como Goiás, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Florianópolis etc.

O discurso atual sobre a atividade turística refere-se à produção de cerâmica em consonância com as premissas do turismo ecológico, na tentativa de associar o conhecimento tradicional na Amazônia baseado na ideia de contraposição ao industrializado, reproduzindo trajetórias históricas com feições de novidade, baseadas em novas formulações teóricas e definições governamentais.

Na década de 1990 o governo municipal, inspirado nos anunciados avanços ditados pelas novas diretrizes a ser seguidas na busca da sustentabilidade, desenvolveu um leque de ações que incluía a organização da comunidade na Sociedade dos Amigos de Icoaraci – SOAMI e a criação do Liceu Escola de Artes e Ofícios “Mestre Raimundo Cardoso” em 1996, no Bairro do Paracuri. O projeto do Liceu segundo suas diretrizes apresentou uma proposta pedagógica abrangente que incluía a educação ambiental e a formação vocacional e profissionalizante para o desenvolvimento autossustentável equilibrado e com base na cultura (LICEU, 2012).

A Criação do Liceu, foi uma intervenção política diferente no sentido de associar a escola forma com a referência tradicional do bairro e desempenhou papel significativo para a comunidade, referendando a mestria dos ceramistas no nome da escola (Mestre Raimundo Cardoso) e na contratação de Mestres/instrutores para ministrar as aulas de cerâmica no núcleo de oficinas da Escola. No entanto para os ceramistas o papel do Liceu é controverso quanto aos benefícios, controvérsia que creditamos às expectativas criadas em torno da transmissão do saber e do desenvolvimento de novas tecnologias.

A Prefeitura, quando lançou o projeto, que eu participei no Liceu, o projeto era bonito, mas ele tinha umas certas deficiências ali, mas era só uma

¹⁸ Comércio que se traduz na aquisição de produtos com baixo custos, normalmente direto do produtor para revenda com preço mais caro, visando o lucro

questão de ajuste, mas não fizeram, a função do Liceu, eu acredito que até hoje não conseguiu chegar a função. Tinha no projeto, dar apoio ao artesão, aos filhos dos artesão, pra que esses filhos estudassem, e retornassem pras olarias pra melhorar. O que aconteceu? O liceu entrou muito num processo político. Você vê, entra governante, sai governante, as mesmas coisas acontecem no Liceu, você busca, por exemplo, o que nós estamos buscando hoje (*no grupo Candéa*), já era pra nós termos resultado aqui dentro, se fala, você lê em jornal, você ver em reportagem, é veiculado que Icoaraci que o Paracuri é um dos maiores centros de produção da cerâmica arqueológica do Brasil. É verdade, mas você vai ver, aí a parte do Governo, das universidades, não existe nada, é praticamente zero, por exemplo, eu não falo só do Liceu que ta aqui próximo, a própria federal, eu já fui lá, já me convidaram pra eu dar uma disciplina na federal, eu cheguei lá, você vê um torno, eu vou trazer o artesanato aqui pra dentro? Não é isso, entendeu? Você tem que investir, e o Liceu era pra dar esse respaldo par os artesãos.

Faz-se mister a criação de mecanismos de venda e a superação das dificuldades primárias que envolvem o local de trabalho. Tanto as olarias quanto o bairro se incluem na categoria de “lugar”¹⁹ segundo as definições do PNPI (dec. 3.551/2000). Alguns artesãos se reuniram com outros vendedores na Sociedade dos Amigos de Icoaraci (SOAMI) para conseguir por meio da prefeitura Municipal de Belém a criação de uma feira bem estruturada na orla do Cruzeiro, outros se organizam na Cooperativa dos Artesão de Icoaraci (COARTI) e ocupam o antigo prédio da Estação de trem Belém-Bragança para expor peças e coloca-las à venda, outros vendem em algumas lojas maiores na Rodovia Augusto Montenegro, mas a maioria ainda sobrevive dos conjugados casa-olaria-loja no bairro do Paracuri (TAVARES, 1997) espalhadas nas duas vias principais e nas ruelas cortadas pelos veios entulhados dos antigos igarapés, em meio a precariedade e a paisagem típica do abandono.

Essas ressalvas introduzem algumas das questões que poderiam ser priorizadas no que tange às necessidades imediatas dos ceramistas de Icoaraci. Cientes de sua condição, mesmo sem saber da existência de políticas voltadas para a salvaguarda, eles sonham com a possibilidade do bairro do Paracuri receber um tratamento diferenciado pelo patrimônio que resguarda e pelo reconhecimento de seus saberes, ainda que seja na perspectiva de agregação de valor para a venda.

É importante retomarmos questões levantadas a respeito de concepções e princípios que historicamente permeiam as formulações de políticas públicas. Como bem afirma Hall (2000), nessa nova visão sobre diversidade cultural, importa ficarmos cautelosos a respeito das propostas de multiculturalismo, que embora se apresentem na forma de programas que

¹⁹ Mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

pretendem a compensação da injustiça histórica, afastam as perspectivas macrosociais que vão além das concepções que se propagam sobre o reconhecimento da diversidade cultural e, por conseguinte, da preservação de saberes. Segundo Hall (2000) as políticas ditadas pela ONU e UNESCO tem se pautado em concepções de multiculturalismo(s), o que significa que as decisões emanadas não se caracterizam como uma estratégia política única, e não representam um estado de coisas já alcançado.

Ao citar os riscos dos multiculturalismos: conservadorismo, defesa da assimilação aos costumes e tradições da maioria ou liberalidade e integração dos diferentes na cultura dominante, Stuart Hall não exclui outras possibilidades que propiciem o avanço dessas estratégias políticas como o multiculturalismo pluralista, o qual “[...] reconhece formalmente as diferenças entre grupos, segundo vetores culturais, e concede direitos de grupo diferentes às várias comunidades, segundo uma ordem política mais comunitária” (HALL, 2000).

Considerando as preocupações em relação ao processo histórico de exclusão e as novas estratégias políticas para manutenção e permanência do capitalismo, o estudo ora apresentado levanta dados referentes aos direitos culturais, às reivindicações dos sujeitos da pesquisa, às políticas formuladas, ao saber contido no fazer cerâmica; às relações que se estabelecem tanto no grupo quanto na sociedade em que estão inseridos, buscando o saber tradicional contido no fazer cerâmica em Icoaraci. Também é importante ressaltar a falta de alcance das políticas originadas em princípios historicamente construídos a partir de relações de poder pré-existentes.

No Brasil as políticas públicas para cultura foram congruentes com os regimes políticos. Na República o anseio pela inserção no capitalismo internacional fez com que a elite governante, alheia ao destino da sociedade, fizesse prevalecer no plano cultural o cosmopolitismo, de outro lado, a industrialização nascente, centralizada no eixo Rio-São Paulo, necessitava de uma mão de obra essencialmente estrangeira que na sua organização trazia uma base doutrinária anarquista, um movimento que muito influenciou a atuação no campo cultural, rica em produção, e circulante no meio popular. Fatores políticos propiciaram uma efervescência cultural, e a Semana de Arte Moderna foi reflexo desse processo cultural e político (FEIJÓ, 1994), revelando Mário de Andrade como precursor na defesa de políticas pelo conhecimento e reconhecimento das identidades e valorização da cultura popular, pois ele acreditava na superação do fosso entre o erudito e popular.

As propostas do movimento modernista, apesar dos avanços quanto à democratização e à reflexão sobre a realidade cultural, demonstrou-se frágil por sua prática isolada, tornando-

se alvo fácil na ditadura de Getúlio Vargas, que não tardou em demitir Mário de Andrade do departamento de cultura e levar à prisão Monteiro Lobato e Graciliano Ramos. Essas perseguições provocaram reações que contribuíram de certa forma para a politização da cultura. Em discurso de 1942, Mário de Andrade chamava a atenção para a necessidade de conscientização política do intelectual.

Entre as correntes de esquerda, o Partido Comunista, elaborou um projeto de política cultural para o Brasil no qual Astrogildo Pereira, fundador do Partido Comunista do Brasil, defendia uma identidade cultural da nação, sem esquecer das dominações de classe e como essas afetam as relações culturais. Como sublinhado antes, se os regimes políticos ditavam as políticas, as reações através de manifestações culturais davam conta de avanços tanto na perspectiva de contraposição às imposições, quanto na expressão da criação em momentos de tensão. A cultura de resistência à ditadura militar foi profícua e se manifestou no teatro, na música, no cinema e em publicações, com uma proliferação de grupos de teatro popular pela periferia das grandes cidades (FEIJÓ, 1994).

Essas políticas e suas bases firmam-se nos princípios explicitados nos primeiros parágrafos desse capítulo, e trazem também o embate entre universalismo e particularismo que, segundo Vidal (2009) media as contradições resultantes que buscam a conciliação entre a necessidade de se estabelecer conceitos universais, padronizados e estandardizados e, ao mesmo tempo, consideram no desenho de tais políticas as tradições culturais e étnicas dos diversos grupos e os seus próprios projetos de futuro. A crença no reconhecimento constitucional da cultura, aliada à noção de que a criatividade gera inovações econômicas e tecnológicas, melhoria da qualidade de vida em diferentes modelos de geração de riqueza, impulsiona os debates nos dias atuais, caracterizados pela busca da ampliação do conceito de cultura e da valorização da diversidade que se contextualiza em manifestações criativas, expressões simbólicas e identitárias das diferentes sociabilidades que formam o tecido social.

O grande paradoxo está na formulação de uma política que visa valorizar e resgatar diferenças culturais em suas diversas expressões e que trabalha mediante conceitos e valores universalistas e abstratos, que não se coadunam com conceitos e valores que remetem às tradições culturais dos grupos sociais beneficiários. A recente construção de indicadores da cultura muitas vezes está ligada ao consumo cultural e aos equipamentos culturais.

Na concretização das políticas públicas de patrimônio imaterial no Pará percebemos o descompasso para a implementação local destas políticas estabelecidas pelo Ministério da Cultura, deixando clara a necessidade de estratégias específicas. Mediações de ordem

simbólica, tecidas no centro das relações sociais e de poder têm impactos diretos no desempenho de tal política. Está em jogo primeiramente a própria identificação das identidades multiculturais. Na perspectiva intercultural, as negociações se estabelecem nas relações de poder estabelecidas influenciando determinantemente na garantia dos direitos culturais, constitucionalmente preceituados.

Em relação ao município de Belém, foi demonstrado ao longo desta pesquisa que as ações desenvolvidas pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), responsável pela preservação do patrimônio no município, seguem a tradição na preservação do patrimônio arquitetônico e obedecem aos princípios da legalidade que rege a administração pública. Portanto, o trabalho desenvolvido limita-se à Lei de Tombamento que regulariza os processos de preservação, restauração e licenciamento do patrimônio edificado, não podendo portanto, incluir o patrimônio imaterial e, por conseguinte, os saberes tradicionais na missão de proteção patrimonial do Município.

Tanto a falta de alcance de políticas culturais voltadas à salvaguarda do saber enquanto patrimônio imaterial, quanto o insucesso das propostas de agregação de valor ao produto (cerâmica) por conta desse saber, geram uma total falta de credibilidade por parte dos artesãos no que tange a propostas e resultados de intervenções baseadas em ideias que vêm de fora para dentro da comunidade. A criação de espaços para venda está incluída na promoção e difusão de bens culturais, mas a implementação de políticas na concretização dessa necessidade não ocorre, apesar dessa ser hoje a maior reivindicação dos ceramistas. No que se refere às áreas de realização de políticas específicas, essas reivindicações podem fazer parte de um programa relacionado à política cultural, às políticas voltadas à geração de emprego e renda e à melhoria do bairro e das suas vias de acesso que compõem um leque de programas organizados nos órgãos responsáveis por infraestrutura urbana, saúde e saneamento e, mais recentemente, nos programas de valorização de “lugar” cultural.

Essa falta de alcance é reflexo do processo histórico em que as concepções são construídas. Não obstante os avanços que reconhecemos pela influência dos modernistas, ainda hoje esse movimento é criticado pela centralidade dada à arte erudita (literatura, música, artes plásticas), ou seja, evidenciavam-se as manifestações populares dissociadas de seu contexto. Para Carvalho (2008), as políticas relacionadas às comunidades tradicionais não alteram a hierarquia de decisão e a hegemonia epistêmica, permanecendo as avaliações dos saberes na condição de emblemas ou ícones nacionais muito perto do multiculturalismo liberal, no qual a diversidade cultural é vista como parte do Estado. Segundo ainda Carvalho

(2008), os parâmetros para avaliar a diversidade cultural são definidos a partir do ponto de vista da ética e da estética da tradição cultural das elites ocidentais e do ponto de vista conceitual, pode-se dizer que a diversidade cultural é para ser realizada, mas ao preço de se conter e reprimir a diferença, se por um lado, a pluralidade das manifestações culturais é aceita, por outro a exclusividade dos critérios de avaliação de eficácia - estético, simbólico, científico - os elementos que compõem esta pluralidade são definidos sem a participação dos diferentes. Nesse entendimento os artistas populares são excluídos.

Nessa avaliação o movimento modernista no Brasil foi paradigmático desta absorção seletiva e exclusiva. Saberes e artes tradicionais foram documentados, assimilados e retrabalhados excluindo seus criadores do processo de decisão e também do pleno acesso a bens e serviços que o Estado concedia àqueles intelectuais, sensíveis à diferença estética cognitiva e simbólica até então negada, mas ao mesmo tempo muito zelosos em preservar seus espaços de poder e prestígio. Este padrão de reaproveitamento cultural unilateral continua na América Latina até os dias de hoje (CARVALHO, 2008).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na linha de autores que defendem uma flexibilidade em relação às teorias e negam o uso de ferramentas conceituais como regras, esta pesquisa não pretende encerrar o debate sobre a questão das políticas públicas da cultura e dos saberes tradicionais, mas mantém aberta a discussão sobre seus diversos sentidos e demonstra a urgência e a abrangência de estudos sobre cultura e seu papel fundamental na compreensão de modos de vidas, processos criativos, e vivências na sociedade contemporânea.

Ao associar o estudo sobre grupos detentores de saberes tradicionais às relações de poder, estabelecemos na pesquisa um percurso teórico metodológico que evidenciasse os antagonismos de classes. Ao mesmo tempo, recorremos a leituras capazes de nos permitir abordar o objeto de nosso estudo com a complexidade que ele exige, enfatizando debates que ainda são muito recentes na América Latina, no Brasil e principalmente na Região Amazônica. A gigantesca diversidade amazônica tem sofrido as consequências das tendências reducionistas desde a colonização portuguesa até os dias de hoje, nas várias tentativas de domínio a que foi submetida, essencialmente pela falta de reconhecimento das diferentes formas de vivência e os saberes locais, moderados pela tradição, na transmissão oral e nas práticas cotidianas.

Abordamos, portanto, o tema com fundamentação no amplo processo de renovação teórica nas concepções de esquerda ocorrida na América Latina principalmente a partir dos anos 70. Assim, a revisão das questões por nós levantadas foi subsidiada por análises relacionadas a temáticas mais abrangentes tais como: a linearidade histórica, o determinismo econômico, a concepção de classe, o papel da vanguarda, o papel do estado e da sociedade civil. Percebemos, portanto, o início de uma ruptura com a análise do marxismo tradicional, impulsionada por formulações como as que foram elaboradas por Gramsci que inclui a cultura nos debates sobre hegemonia.

A dinâmica concreta da sociedade latino-americana e global e o papel propositivo dos movimentos sociais, assim como as novas questões socioambientais, colocam nova luz na problemática da cultura. Por mais subordinada que esteja e apareça no seu eterno papel de coadjuvante, ela passa a ser evidenciada nos pensamentos e perspectivas políticas. Nasce uma nova perspectiva de análise principalmente para a esquerda, que segundo Dagnino (2000) pautava-se nos marcos conceituais do marxismo clássico para o qual a cultura popular era tida como a falsa consciência e o domínio da alienação, a partir do conceito de ideologia, o que, em última estância significava colocar a cultura como obstáculo à consciência de classe. O próprio termo consciência de classe soa como ultrapassado diante das sutilezas neoliberais que apregoam o fim das classes sociais. Ao mesmo tempo, a fragmentação da sociedade e o surgimento ou reconhecimento de grupos sociais que emergem na contemporaneidade exigem conceituações mais específicas.

Nas nossas reflexões, o pensamento de Gramsci (1988) é enfatizado, mesmo quando suas ideias são expressas por meio de outros autores, buscando uma análise que dê conta da complexidade de realidades sociais concretas, numa abordagem que explicita além da atribuição de significados para experiências silenciadas, os parâmetros utilizados para determinar o que deve ser silenciado e consequentemente excluído.

É evidente que dicotomias como inclusão e exclusão, dominantes e dominados, culturas hegemônicas e culturas subalternas, permearam essas reflexões por entendermos que elas são necessárias ao debate. Por sua vez, a concepção do Estado como arena decisiva das relações de poder levou a uma análise do uso da cultura como elemento de disputas na definição de políticas públicas e ao mesmo tempo como um direito que deve ser consubstanciado em ações. Portanto a influência gramsciana nos permitiu alcançar uma concepção que oferece uma visão integrada da sociedade como um todo onde se estabelece equivalências entre forças materiais e elementos culturais.

Ao trabalharmos a distinção de saberes citamos dois pontos importantes das percepções gramscianas, o conceito de hegemonia como processo de articulação de diferentes interesses em torno de um projeto de transformação social e a definição de intelectualidade, no entanto outros pontos da obra de Gramsci são importantes para a relação entre cultura e política. Dagnino (2000) destaca as discussões que incluem a constituição de sujeitos em relação à dinâmica das estruturas sociais subjetivas, os elementos subjetivos como: vontade, paixão e fé, a revisão do papel do Estado e a ampliação do terreno político e da pluralidade das relações de poder. Nos esclarecimento das questões levantadas foram revisadas essas concepções teóricas, as quais consideramos pouco exploradas nas interpretações sobre saberes tradicionais.

O conceito de hegemonia contribuiu ainda para a compreensão das transformações na dinâmica da sociedade civil, com a pluralidade de interesses manifestados nos movimentos sociais, possibilitando a caracterização dos “sujeitos políticos”. Por outro lado, os princípios que orientam a não subordinação das relações culturais e a imbricação constitutiva entre cultura e política, fazem de Gramsci referência obrigatória no campo dos estudos da cultura, pois fortalecem outra visão no tratamento da cultura pela esquerda, acentuando os processos sociais como um todo e reforçando a concepção de cultura como intrinsecamente constitutiva deles. O conceito de hegemonia contribuiu para concluirmos que a atribuição de significados contidos nas práticas sociais ocorre em um contexto caracterizado por conflitos e relações de poder, onde a cultura é entendida como internamente constitutiva da política.

Portanto a compreensão sobre política cultural se amplia e passa a ser entendida como matéria essencial dos programas de governo. A mudança significativa na abordagem da cultura popular provocada por essa ampliação trazida ao debate sobre política cultural se refletiu no governo Lula com a criação da Secretaria da Identidade e Diversidade, na criação de prêmios como forma de reconhecimento de mestres da cultura popular do Brasil inteiro, além da criação do Departamento de Patrimônio Imaterial dentro do IPHAN.

Em nível internacional, a criação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais ratificada pelo Brasil em 2007 é percebida como a retomada pela afirmação da diversidade cultural ao reconhecer que "a diversidade das expressões culturais, incluindo as expressões culturais tradicionais, é um factor importante que permite aos povos e pessoas expressarem e compartilharem com outras pessoas suas ideias e valores" (CARVALHO, 2008). Com esse olhar a convenção possibilita novas oportunidades de democratização da produção cultural e a defesa das culturas tradicionais por

inserir a ideia de diversidade na sua dimensão mais radical: a diferença. A afirmação da diferença significa admitir a presença do outro.

As visões aqui enfatizadas podem fortalecer práticas que valorizem a autonomia criativa, a capacidade de reelaboração simbólica e a negociação, como traços das práticas culturais dos setores subalternos, possibilitando uma compreensão maior sobre o caráter descontínuo e complexo do processo de constituição de sujeitos sociais, evitando as formas simplificadas e reducionistas de concepção de mundo. Superar essa ausência nas análises marxistas tradicionais foi abordar dimensões até então ignoradas, essas dimensões passaram a ser essenciais na crescente heterogeneidade e complexidade das sociedades latino-americanas que se desenvolvem numa pós-modernidade cada vez mais influenciada por conexões globais (DAGNINO, 2000).

As entrevistas nos trouxeram o olhar dos artesãos de Icoaraci, registrado nas suas memórias e narrativas. Esse olhar percorreu as experiências de vida do grupo no lugar onde vive e trabalha, experiências essas traduzidas nos saberes e fazeres tradicionais.

Muitos caminhos foram percorridos para atingir os objetivos propostos, foram (re) construídos saberes e fazeres, identificando como neles está presente a relação intensa dos artesãos entre manutenção e reprodução de um saber e as relações socioeconômicas impulsionadas pela necessidade de escoamento da produção, principal problema enfrentado pelos artesãos. Significados “concretos” e simbólicos que assumem esse conhecimento foram apontados, para desfazer a ideia de que são “fragmentos” do conhecimento popular e que por isso “não têm muita importância”.

Este estudo revelou os conflitos gerados na relação com as agências governamentais, fruto das contradições de uma relação de opostos e de realidades distintas, visto que os projetos implementados principalmente pelo SEBRAE tem como objetivo inserir a produção de cerâmica numa dinâmica de mercado que exige padrões pré-estabelecidos. Os artesãos não demonstraram oposição a uma produção que atenda a padrões, no entanto o ponto de discordância que percebemos entre o grupo de artesãos e essas intervenções são as metodologias utilizadas que não reconhecem o saber acumulado do grupo, reproduzindo ações genéricas, em vez de atuar em problemas evidenciados pelos próprios artesãos que, nas entrevistas, deixaram clara a necessidade do desenvolvimento de tecnologias que possibilitem avanços na produção. Tornou-se claro, ainda, que muitas dessas novas tecnologias são inseridas pelos próprios artesãos que se ressentem da falta de apoio para melhor desenvolvê-las e expandi-las.

Essa relação conflituosa, vivida pelos artesãos com a ausência de implementação de políticas adequadas à especificidade, revelou também como ela se sustenta em torno de contradições, especialmente ao desconsiderar a presença daqueles homens e mulheres, como se seus referenciais não tivessem nenhum significado.

O grupo de artesãos revelou a importância do seu saber, presente em suas narrativas, interpretado aqui na vontade de deixar marcas desses saberes e fazeres. A dissertação foi desenvolvida a partir da perspectiva da preservação do conhecimento popular, considerando o saber dos ceramistas de Icoaraci como patrimônio que se traduz como expressão de uma comunidade, com forte carga simbólica. No entendimento de quem domina o saber, os próprios artesãos, podemos afirmar que eles atuam na perspectiva também de um mercado e não se opõem a determinadas exigências, mas fica evidente que sua produção inevitavelmente incorpora elementos de representação do próprio grupo. A perspectiva do exótico foi introduzida por agentes sociais externos.

A própria ideia de turismo, tão presente entre o grupo, reforça essa visão de adequação na medida em que inclui em seus pressupostos a transformação das manifestações simbólicas da cultura em mercadorias (FIGUEIREDO, 1999). Para os artesãos, conforme demonstram as suas práticas e reinvenções, não existe incompatibilidade entre seus saberes e o projeto de modernização da sociedade e, a realidade aqui analisada confirma, o que nos diz Canclini (1997): a reprodução das tradições não determina fechar-se à modernização.

Esse comportamento difere da visão que simplesmente exclui ou subjuga essas outras formas de se relacionar com o mundo, que na relação de poder, cria alternativas de resistência aos parâmetros estabelecidos pela sociedade capitalista, por meio de suas táticas (CERTEAU, 1994).

Durante a pesquisa foi possível perceber que os conflitos também estão presentes na comunidade. Há, por exemplo, incompatibilidades quanto ao modo de produção entre novos e velhos, mas, principalmente, entre o papel do artesão na sociedade contemporânea, ou seja, entre a condição de artesão com seu saber, sua capacidade de criar, inventar e reinventar e as definições normativas e restritivas que os coloca na condição de empreendedor que deve expandir os “negócios” conforme os preceitos do empreendedorismo que exige além de investimento em novas tecnologias e organização administrativa, uma postura individual que envolve coragem em arriscar e espírito desbravador, com inclinação especial para gerar riqueza. Notemos que neste caso as influências externas contribuem essencialmente para esse conflito, pois é parte do discurso construído pela ideia de empreendedorismo.

O que se pretendeu demonstrar com este trabalho é que essas construções devem ser questionadas e repensadas, considerando-se que o saber tradicional, seja no fazer cerâmica em Icoaraci ou em outros fazeres, seja nas comunidades rurais ou urbanas, vivem realidades muito diferentes hoje. Esses grupos têm se posicionado diante daquilo que consideram importante para si, e por isso saberes e fazeres ganham importância nas vozes da população estudada.

Além da fragilidade que ronda o conhecimento popular, um dos elementos que sustenta a necessidade de rever posturas e modelos, é a possibilidade de reinventar a tradição, apontada pelos artesãos de Icoaraci como garantia para que o compartilhamento da experiência não se perca. Naquelas narrativas estão presentes muitas histórias, sentimentos, conflitos, alegrias e desejos: significados em profusão. Como vimos, foram trazidas concepções que desconstroem a ideia de tradição como um dado do passado, e como essa ideia serve para sustentar as dicotomias instituídas entre tradição e modernidade. A partir da perspectiva benjaminiana de que a perda da memória ou seu esquecimento significa desenraizamento, foi desenvolvido o argumento de que a tradição só se reinventa quando a experiência coletiva é garantida. É em torno dessa maneira de pensar que pessoas como Sarmiento reforçam em seus relatos a necessidade de valorizar suas experiências com e no lugar. Fragilizados, mas resistindo, os artesãos reclamam a participação dos seus saberes e fazeres na formatação de ações específicas ao grupo.

Dentre tantos significados revelados por esta pesquisa, destacamos o sentimento de identidade em relação àqueles saberes e fazeres. Desse modo, é afirmada a importância de suas experiências. O trabalho com as memórias permitiu que questões como essas fossem salientadas, pois foram dadas condições para a (re)construção do conhecimento tradicional pela interlocução dos próprios detentores do saber. Nesse sentido foi desafiador mostrar que o lugar que as tradições ocupam no contexto amazônico não é o campo do esquecimento.

Ao percorrer os caminhos desta pesquisa, muitas questões foram sendo descortinadas e serviram para agregar uma apreensão em relação àquele conhecimento tradicional que pessoas como Seu Justo, Dona Idalina, Henoque, Carlos Natividade, Guilherme e tantos outros dominam muito bem. Além disso, serviu para reconhecer o valor patrimonial daqueles saberes e fazeres e a necessidade de preservá-los.

A garantia da sustentabilidade desse conhecimento e os parâmetros estabelecidos deve considerar seu valor cultural, representado por meio dessas práticas tradicionais. O Bairro do Paracuri sofre o impacto por mudanças de ordem social potencializado pela ausência de

políticas públicas, que provoca entre outras mazelas a expansão da ocupação desordenada, a qual implica diretamente no acesso à matéria prima para produção de cerâmica. Tal realidade sobrepõe-se ao fato de ser um espaço que se constitui enquanto berço de um patrimônio.

O legado dessa tradição, diante do novo, sempre traz conflitos e dicotomias. As experiências desses detentores do saber tradicional estão permeadas por questionamentos, são o retrato desse encontro conflituoso entre tradição e modernidade. Trazemos à memória, nossa experiência na área cultural, onde vivenciamos a destruição de patrimônios com uma velocidade impressionante, tudo em nome da modernidade. As medidas técnicas tomadas sempre incorporam a corrida para fazer registros, inventários e documentação como o caminho apontado para minimizar um pouco o impacto sobre os saberes tradicionais subestimados em projetos governamentais, mas nem esse caminho consegue alcançar o grupo aqui estudado.

As experiências levam a conclusões fatalistas sobre o destino de modos de vidas diferentes. De forma recorrente é informado o desaparecimento de um ofício tradicional, de uma técnica milenar e de formas de ver e interpretar o mundo que extrapolam a racionalidade capitalista. O exemplo do saber fazer estudado demonstra uma dinâmica própria de resistência, até porque além da geração mais velha, detentora de tanto conhecimento, e que está no bairro do Paracuri demandando a presença dos seus valores e referenciais, existem os descendentes dela, como: Levy Cardoso, Sarmento, Guilherme, Josué, Ciro, Ivanete, entre outros, que vislumbram novas possibilidades, se apropriam de novas tecnologias para associar ao saber tradicional, que conseguem identificar seu fazer hoje como uma tecnologia social também em virtude dessa associação.

Existe a preocupação em garantir esse legado para as próximas gerações, mas não encontramos, no momento, meios para atender a essa necessidade. Um caminho possível para a sustentabilidade desses saberes e fazeres é inseri-los em projetos de educação formal e informal, para que moradores mais jovens da comunidade tenham condições de reconhecer a importância desse legado como parte da história do lugar, como parte daquilo que são, para que também possam contribuir com os caminhos a serem dados a esse conhecimento. Essa questão é premente. Muitos artesãos salientam que não tem interesse que seus filhos e netos frequentem as olarias por um motivo claramente explicitado: “O Ofício não dá Futuro”. Ficou evidenciado que a percepção sobre futuro não se vincula a enriquecimento e sim a outros parâmetros como dedicação ao estudo e emprego formal, visto que muitos abandonam o ofício para trabalhar como caixa de supermercado, cobrador, pedreiro, servente, vigia, e

outras profissões.

Entre os muitos aspectos contraditórios evidenciados ao longo deste trabalho, destaca-se que os artesãos são portadores de um saber protegido por lei, por sua condição de patrimônio, mas, ao mesmo tempo, não conseguem evitar na prática que esses mesmos artesãos sintam-se desvalorizados, apesar de ser reconhecida na lei a sua importância. Esse paradoxo revela o distanciamento entre as políticas públicas e o grupo. Esse distanciamento também se reflete na concepção de diversidade adotada pelos órgãos responsáveis. Os gestores públicos não atuam junto ao grupo efetivamente e por vezes a atuação ocorre de forma equivocada. Ainda prevalecem visões confusas sobre o registro do saber como patrimônio e os benefícios que podem advir desse registro, tanto que, segundo informações do próprio IPHAN, foi solicitado o registro da cerâmica produzida em Icoaraci como cerâmica Marajoara, pedido rejeitado pelo órgão que esclareceu ser a cerâmica marajoara (arqueológica) um patrimônio arqueológico.

Por outro lado os próprios critérios estabelecidos pelo IPHAN dificultam o acesso, visto que a ação de registro como patrimônio imaterial só pode ocorrer se for demandado. Ora, dentre os mais de 500 artesãos residentes em Icoaraci, inclusive os mais jovens e com maior acesso a informação não foi possível identificar algum que tivesse conhecimento sobre essa política ou, quando se tem conhecimento, não se conhece os trâmites.

O Registro é um instrumento fundamental para criar condições de valorizar o conhecimento tradicional como elemento da diversidade cultural, a política de salvaguarda deve incluir medidas que favoreçam a sustentabilidade e esta deve ser pensada para homens e mulheres na diversidade cultural, não pode ser entendida como algo abstrato.

A comunidade está aberta ao intercâmbio de experiências, numa junção possível entre o conhecimento científico e o popular. Tocar nessas questões revela como é preciso dar mais atenção ao conhecimento tradicional e ao que ele tem a dizer. Ainda que as relações sejam permeadas por conflitos, é preciso mudar o foco. Com as mudanças de perspectivas apontadas por vários autores é possível considerar o valor das culturas, modos de fazer, o saber local, para afirmar que a produção de diferenças através de processos histórico-espaciais não são exclusivamente o produto de forças globais, seja o sistema econômico, sejam as novas tecnologias, ou a integração do mercado (ESCOBAR, 2005). Ao discutir o global e o local esse autor ressalta a importância de tornar visíveis as múltiplas lógicas locais de produção de culturas e identidades, práticas ecológicas e econômicas que emergem sem cessar das comunidades de todo o mundo.

Pactos precisam ser firmados e, nas narrativas daqueles ceramistas, isso está muito presente. Entre esses pactos, a atenção ao bairro como espaço que guarda um patrimônio e sua salvaguarda e reprodução do saber e fazer exige garantias básicas como o acesso a matéria prima, que no momento é uma necessidade imprescindível. Trata-se de um pacto em torno da tradição. Naquele contexto, os pactos sempre foram firmados em torno da modernidade e agora diante do “esfacelamento do social” está na hora de se fazer um pacto em torno da tradição, dos fazeres e saberes, que também passam pelo reconhecimento do ofício e sua prática vinculada com o lugar.

Considerando aspectos históricos, o presente trabalho reconhece a importância daquele saber tradicional para a sociedade e também por compreender que ele pode contribuir para o reconhecimento de experiências específicas com algum grau de enraizamento, com conexão com a vida cotidiana, mesmo que sua identidade seja construída e nunca fixa como afirma Escobar (2005). Acentuamos que para ocorrer uma contribuição contínua é necessário o acesso dos artesãos às políticas públicas, numa perspectiva de que a tradição, mesmo que reinventada, possa garantir a riqueza do conhecimento popular. Isso demonstra um espaço de negociação intercultural. A reprodução do conhecimento foi bastante salientada pelos moradores do Paracuri, assim como a fragilidade das condições materiais para que ele possa se reproduzir.

Não se trata apenas de uma questão trazida como parte do campo interpretativo deste estudo, mas porque está presente nas narrativas que foram construídas por eles de forma incisiva. Apesar das críticas às intervenções, principalmente às que pregam o empreendedorismo, é importante sua continuidade, desde que sejam revistas para uma construção coletiva no sentido de contribuir para a (re)significação daqueles saberes, e para a mudança na concepção de tradição como “coisa do passado”. Considerando a necessidade da continuidade do saber como uma questão essencial, em nenhum momento se nega a importância dessas intervenções, no entanto, afirmamos que potencializar a participação da comunidade nesse caminho pode dar um novo sentido para aqueles saberes, tendo em vista que os ceramistas de Icoaraci também reconhecem essa necessidade e detêm informações que podem contribuir de modo fundamental com esse processo.

Problemas que são detectados pela comunidade, tais como a ocupação nas áreas de retirada argila, a falta de tecnologia no tratamento da argila e nos processos térmicos da produção, podem ser uma forma de abrir caminho para uma gestão participativa efetiva. Como parte dessa questão não deve ser esquecido o fato de que aqueles saberes também representam a memória do lugar e uma referência amazônica, que não pode ser negada. Ou

seja, a população tradicional quando fala, fala com propriedade, por isso é preciso ouvi-la. Questionamentos, conflitos, contradições, vontade de deixar marcas presentes nas narrativas trouxeram como evidências várias questões que incluem as perspectivas baseadas nos preceitos da sustentabilidade, as quais não podem ser essencialmente voltadas à natureza em si. A diversidade cultural traz a ideia de que não adianta garantir um saber e destituir outros. O grupo estudado revela que está aberto ao novo, reconhecendo que o caminho para a sustentabilidade passa por suas tradições, mas que não significa a manutenção de aspectos culturais inalterados e isolados.

A retomada de práticas tradicionais não significa ter que mantê-las fixas. Eles reconhecem que o novo e o antigo juntos podem realizar esse caminho. A busca de novas tecnologias, estudos e pesquisas, revelam que os artesãos do Paracuri estão na busca de atualização com o moderno, sem deixar de reconhecer que o que sabem tem um valor importante. No caminho desta pesquisa, muitas questões emergem a partir das experiências dos artesãos de Icoaraci. Consideramos que apenas foi puxado o fio de uma meada, e que outros significados presentes em suas narrativas podem ser desvendados. Na trajetória da pesquisa foi possível identificar alguns aspectos que delineiam esse saber tradicional, tais como:

- 1) Na sabedoria dos ceramistas fica evidente que para se alcançar o desejado é necessário fazer o teste e todos os pormenores exigem que os ceramistas busquem e encontrem alternativas para administrar as novas situações e superação de problemas;
- 2) A complexidade para o entendimento de quem está de fora exige um esforço que implica em romper com preconceitos ou formulações previamente elaboradas sobre o saber ceramista;
- 3) O Saber milenar é singularizado no grupo que vive em um espaço entranhado nas teias urbanas em pleno século XXI;
- 4) Entre outros desafios, desvendamos silêncios, histórias e memórias que revelam que o saber tradicional não está situado no passado, como pretendem as propostas fundamentadas na exclusão como condição da modernização;
- 5) Dentre tantos significados que são trazidos pelos ceramistas, revelou-se o sentimento de identidade em relação àqueles saberes e fazeres;
- 6) A garantia da experiência coletiva tem que ser pensada como parte de novas perspectivas, onde os elementos da cultura, da tradição popular não sejam simplesmente descartados;

7) A necessidade de reinvenção da tradição é reconhecida e demonstrada pelas adaptações e releituras necessárias para que a experiência coletiva não seja apenas uma lembrança vaga de um grupo que reproduz um saber milenar;

8) (Re)construir experiências dos ceramistas pode servir para refletir sobre outras experiências de populações tradicionais que vivem em áreas urbanas;

A pesquisa enfrentou muitos desafios, entre eles desvendar histórias e memórias que revelaram que o lugar da tradição dos saberes do artesão de Icoaraci não é o campo do esquecimento, a memória com o poder de questionar a história estabelecida, os saberes institucionalizados, assim como a necessidade do diálogo entre saberes e de romper sentidos “vazios e homogêneos”. As narrativas dos ceramistas não deixam de acentuar que a experiência coletiva, que mantém viva a tradição do conhecimento popular sobre cerâmica, está gravemente fragilizada, apesar da resistência que se configura na prática do ofício e isso e nas táticas de sobrevivência.

Ao finalizar este estudo, é preciso salientar a responsabilidade que os gestores de políticas públicas voltadas ao artesanato e a saberes tradicionais na região têm em relação a essa fragilidade e isso precisa ser seriamente refletido.

O trabalho com memórias não foi trazido aqui para recuperar um “passado nostálgico” ou construir um discurso romântico sobre um saber tradicional ameaçado, mas porque reconhecemos nas experiências daqueles artesãos a raiz de outros futuros possíveis. A memória foi trazida no seu conteúdo dialético de (re)construir o passado, para se contrapor ao monopólio de visões que insistem em afirmar a exclusão de populações tradicionais e de seus saberes. Esse estudo está preocupado em contribuir para que se possa pensar um projeto para Amazônia mais nosso, com menos erros, mais próximo da nossa realidade histórica, um projeto que pense a diferença, que lide com a alteridade. Por isso é trazida com ênfase nessa dissertação, a necessidade de que sejam valorizadas as experiências, e as memórias daqueles homens e mulheres, traduzindo aqui o que é dito por eles sobre seu saber: “O artesão sabe o que quer e como fazer para alcançar seus objetivos por isso precisa ser ouvido”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. o iluminismo como mistificação das massas. In: **A indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- ALVARES, Sonia; DAGNINO Evelina, ESCOBAR, Arturo (Org.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos** (Novas Leituras). Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- ALVAREZ, Vera. **Diversidade cultural e livre comércio**: antagonismo ou oportunidade? Brasília, DF: UNESCO: Instituto Rio Branco, 2008.
- ARANTES, Neto. Apresentação, **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional. patrimônio imaterial e biodiversidade**. Brasília, DF, Nº 32, 2005.
- BACHELARD_Gaston. **A formação do espírito científico**: Contribuição para uma Psicanálise do Conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARRETO, Cristiana. Cerâmica e complexidade social na amazônia antiga uma perspectiva a partir de marajó. In PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Org.). **Arqueologia amazônica 1**. Belém: MPEG; IPHAN; SECULT, 2010.
- BENJAMIN. Walter. A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Textos escolhidos, 2. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção os pensadores).
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRASIL. **Constituição (1988), Arts. 215 e 216**. Brasília, DF. 1988.
- _____. Senado Federal. conferência das nações unidas sobre meio ambiente e desenvolvimento. **Agenda 21**. Brasília, DF. 1996.
- _____. Ministério da cultura. **Programa cultural para o desenvolvimento do brasil**. Brasília, DF. nov. 2006.
- _____. _____. **Oficinas do sistema nacional de cultura**. Brasília, DF. jul. 2006.
- BRESSER-PEREIRA, L. C. **A reforma gerencial do estado de 1995**. Brochura da disciplina globalização, estado e políticas públicas. Belém: NAEA, 2010. (Mestrado PLADES)
- BUARQUE, Sérgio C. **Construindo o desenvolvimento sustentável**. Recife: [s. n], 2001.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, N. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Culturas híbridas**. São Paulo: USP, 1997.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

_____. **La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu.** [s. l: s. n], 2007.

CAPELLA, A.C.N. Perspectivas teóricas sobre o processo de formulação de políticas públicas, In: HOCHMAN, G; ARRETCHE, M; MARQUE, E.(Org.). **Políticas públicas no Brasil.** Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

CARDOSO, Roberto et al. **Pós modernidade.** São Paulo: UNICAMP, 1987.

CARVALHO, José Jorge de. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna.** Brasília, DF: UNB, 1989.(Série Antropológica, n. 77).

CARVALHO, José Jorge de. **Diversidad cultural y saberes tradicionales en américa latina:** una agenda de resistencia y creatividad. Disponível em: < <http://www.blogs.cultura.gov.br>> . Acesso em 5 out.2011.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo: Edições de Ouro, 1972.

CASTRO. Edna. Território, biodiversidade e saberes de populações tradicionais. **Papers do NAEA** n. 092. Belém. 1998.

CASTRO, M^a Laura; FONSECA M^a Cecília. **Patrimônio imaterial no Brasil:** Legislação e políticas estaduais. Brasília, DF: UNESCO: Educarte, 2008.

CERÂMICA de alta temperatura. Nosso Ateliê. 2011. Disponível em:
< <http://miekoemario.sites.uol.com.br/nobo.htm>> acesso em: 9 set.2011.

CERAMICA no rio. Rio de Janeiro . 2011. Dsponível em:< <http://www.ceramicanorio.com>>. Acesso em: 6 set.2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes,1994.

DAGNINO, Evelina. Cultura, Cidadania e Democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-Americana. In ALVARES, S; DAGNINO E; ESCOBAR, A, (Org.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos (Novas Leituras).** Belo Horizonte: UFMG, 2000.

DIAS, Mário. **Urbanização e ambiente urbano no distrito administrativo de icoaraci. Belém-PA.** 2007. 314. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana. São Paulo: USP, 2007. (no prelo)

DIEGUES, A. C; ARRUDA, R. S. **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil.** Brasília, DF: Ministério do Meio Ambiente, 2001.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento?. En libro: **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais,

perspectivas latino-americanas. EDGARDO, L. (Org.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, set 2005. (Colección Sur Sur)

FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de. A política da avaliação de políticas públicas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 20, n. 59, p. 97-109, out. 2005.

FIGUEIREDO, Silvio. **Ecoturismo, festas e rituais na amazônia**. Belém: NAEA, UFPA, 1999.

FIGUEIREDO, Silvio; TAVARES, Auda. **Mestres da cultura**. Belém: EDUFPA, 2006

FIGUEIREDO, S. J. L. ET AL. Planificación y Gestión de las Visitas al Patrimonio Natural y Cultural y a los Atractivos Turísticos. **Estudios y perspectivas en turismo**, v. 21, p. 355-371, 2012.

FONSECA, Maria Cecília. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC. 1989.

GEERTZ, C. **O saber local**. Petrópolis: Vozes. 1995. p. 85 - 141

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 103 – 190

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2001.

HALL, S. **A Questão do multiculturalismo**. [S. l: s. n], 2000.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Revista do Patrimônio, Nº 32. Patrimônio Imaterial e Biodiversidade**. Brasília DF: IPHAN, 2005.

_____.HAN. Patrimônio cultural. Patrimônio Imaterial, **Bens registrado** disponível em: < <http://www.iphan.gov.br>> acesso em: 2 fev.2012.

JESUS. L. **A arte marajoara na época de sua reprodutibilidade técnica**. UFPA. 1999, disponível em < <http://www.ufpa.br>> acesso em: 13 abr.2012.

LALADA, D. Mestre Cardoso. **A arte da cerâmica amazônica**. Belém: Secretaria Municipal de Educação, PMB, 1996.

LEMOS, Carlos. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus, 1989.

LICEU escola de artes e ofícios "mestre raimundo cardoso". Liceu: cultura e artes em icoaraci. Disponível em: <[http:// www.liceudeicoaraci.blogspot.com](http://www.liceudeicoaraci.blogspot.com)> acesso em: 10 jan 2012.

MAGALHÃES, Leandro; ZANON Elisa; CASTELO BRANCO, Patrícia (Org.). A construção de políticas patrimoniais: mostra de ações preservacionistas de londrina, região norte do Paraná e sul do país. In: ENCONTRO CIDADES NOVAS., 2, 2009. Londrina. **Anais...** Londrina: UNIFIL, 2009.

MDIC. 2007. **Conheça o programa do artesanato brasileiro, PAB**. Disponível em: <http://www.mdic.gov.br/sitio>. Acesso em: 10 out 2011

MENEZES, Ulpiano. Os usos culturais da cultura. In: YAZIGI (Org.). **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1976.

_____. Patrimônio industrial e política cultural. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA E ENERGIA, 1., 1986, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Eletropaulo, 1986. v.2.

MINC. **Sistema nacional de cultura**. 2009. Disponível em: <www.minc.gov.br>. Acesso em: 10.set.2012

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Comissão mundial sobre meio ambiente e desenvolvimento. **Nosso Futuro Comum**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PELEGRINI, Sandra; FUNARI Pedro Paulo. **O que é patrimônio cultural imaterial?**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PEREIRA JUNIOR, D. Tradição e Identidade: a feitura de louça no processo de construção de identidade da comunidade de itamatatua: Alcântara Maranhão. In MARTINS,C.C; CANTANHÊDE FILHO, A; GAIOSO, A.V; ARAÚJO, H (Org.). **Insurreição de Saberes: práticas de pesquisa em comunidades tradicionais**. Manaus: UEA. 2011. (coleção pedagógica: interpretando a Amazônia).

PITOMBO M. **Uma agenda cultural para o desenvolvimento humano: o papel das agências multilaterais na formulação das políticas culturais**. Disponível em:<[www.cult.ufba.br/Artigos/ Mariellaumaagenda.pdf](http://www.cult.ufba.br/Artigos/Mariellaumaagenda.pdf)> acesso em: 3.maio.2011

PROGRAMA sebrae de artesanato: termo de referência. 2004. Disponível em: < <http://www.biblioteca.sebrae.com.br>>. Brasília.2004. Acesso em: 20 nov. 2011

REIS, A. Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável. o caleidoscópio da cultura**. São Paulo: Manole. 2007.

REPRESENTAÇÃO da unesco no brasil. **Patrimônio imaterial no Brasil:** legislação e políticas estaduais. Brasília, DF: UNESCO, EDUCARTE, 2008b. Disponível em: <www.unesdoc.unesco.org/images>. Acesso em: 22 set.2009.

RIBEIRO, Berta. **Artesanato indígena porque e para quem?** In: FUNARTE, As Artes visuais na amazônia. Belém: FUNARTE; SEMEC, 1985.

ROBERT E. et al. Evolução dos modelos gerenciais: uma nova abordagem: In: **Competências gerenciais:** princípios e aplicações. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

ROSTOW, W.W. **Etapas do desenvolvimento econômico.** Rio de Janeiro: Zahar, 1984, cap. II

SAMPAIO, Mariana. Pressupostos para manutenção de referências culturais enquanto potencialidade de desenvolvimento local e regional. In: FIGUEREDO, Silvio. (Org.). **Turismo, lazer e planejamento urbano e regional.** Belém: NAEA, 2008.

SANTOS, José Luiz. PEREIRA, Carlos Alberto. FEIJÓ, Martin Cézar. **O que é cultura, contracultura, política cultural.** Círculo do Livro. São Paulo. [1992?].

SARAIVA, Regina. **Tradição e sustentabilidade:** um estudo dos saberes tradicionais do cerrado na chapada dos veadeiros, vila São Jorge-GO. 2006. 235 f. Tese (Doutorado) Centro do Desenvolvimento Sustentável. Universidade Nacional de Brasília, 2006 (no prelo)

SARAIVA, Telma. **As Volta do tempo:** as reminiscências de um projeto de identidade nacional na cerâmica “marajoara” de icoaraci. Defesa de Dissertação do Mestrado em Ciências das Artes. ICA; UFPA. 2011 (no prelo)

SERVIÇO brasileiro de apoio a pequena e média empresa - sebrae. **Artesanato um negócio genuinamente brasileiro** v. 1, n. 1, mar. 2008. Disponível em: <<http://www.sebrae.com.br>> acesso em 20.ago.2011. (edição comemorativa 10 anos)

SHANN, D. Cultura marajoara. história e iconografia. In. **Arte da terra:** resgate da cultura material e iconográfica do Pará. Belém: MPEG; SEBRAE, 1999.

SHANN, D. Arqueologia, público e modificação da herança cultural: o caso da cultura marajoara. **Revista Arqueologia Pública**, São Paulo, n. 1. 2006.

SHAW, C. K. Y. Teoria hegeliana da burocracia moderna. Disponível em: <[www.fjp.mg.gov.br/revista/analise e conjuntura/.../getdoc.php?id](http://www.fjp.mg.gov.br/revista/analise_e_conjuntura/.../getdoc.php?id)>. Acesso em: 5 jan.2012.

SILVA, Frederico; ARAÚJO, Hertton. (Org.). **Cultura viva:** avaliação do programa arte educação e cidadania. Brasília, DF: IPEA, 2010.

SILVA, Frederico; MIDDLEJ, Suylan. **Políticas públicas culturais:** a voz dos gestores. Brasília, DF: IPEA, 2011.

SILVA, Pedro; MELO, Marcus. **O Processo de implementação de políticas públicas no Brasil:** Características e determinantes da avaliação de programas e projetos. São Paulo: NEPP, UNICAMP. 2000. (Caderno 48)

SILVEIRA, F. L; SOARES, P. P. de M. Etnografia no mundo urbano de Belém (PA): as transformações das paisagens a partir das memórias dos antigos moradores do distrito de Icoaraci. São Luis: **Revista Pós Ciências Sociais**, v.5 n. 9-10 jan./dez, 2008.

SIMONIAN, T. L. Pesquisa em ciências humanas e desenvolvimento entre as populações tradicionais amazônicas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Belém. maio/ago. 2005

TAVARES, A. E. P. Turismo Sustentável e qualidade de vida dos produtores de cerâmica de Icoaraci. In: FIGUEIREDO, S. (Org.). **O ecoturismo e a questão ambiental na Amazônia**. Belém: UFPA; NAEA. 1999.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TREVISAN, Andrei; VON BELLEN, Hans. **Avaliação de políticas públicas:** uma revisão teórica de um campo em construção. Rio de Janeiro: FGV; EBAP, v. 42, 43, p.529-550, maio/jun. 2008.

UNESCO. **Patrimônio imaterial no Brasil:** legislação e políticas estaduais. Brasília, DF: EDUCARTE, 2003. Disponível em: <<http://www.unesdoc.unesco.org/images>>. Acesso em: 22 set.2009.

VIDAL, J. Transformações do estado contemporâneo. O debate das políticas públicas e sociais. **Papers do NAEA**, n. 232, 2009.

WEHLING, A; WEHLING M. J. et al. **Memória social e documento:** uma abordagem interdisciplinar. Rio de Janeiro. UFRJ, 1997. (Mestrado Memória Social e Documento).

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.