

**Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

**As Voltas do Tempo:
As reminiscências de um projeto de identidade
nacional na cerâmica “marajoara” de Icoaraci**

Telma Saraiva dos Santos

Belém

2011

Dados Internacionais de Catalogação-na –Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UFPA, Belém-PA

Santos, Telma Saraiva, 1971-

As voltas do tempo: as reminiscências de um projeto de identidade nacional na cerâmica "marajoara" de Icoaraci / Telma Saraiva dos Santos; orientador, Edison da Silva Farias — 2011

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2011

1. Cerâmica – Icoaraci (Brasil). 2. Artesanato – Icoaraci (Brasil). 3. Etnologia – Icoaraci (Brasil). I. Título

CDD – 22. ed. 738.098115

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Edison da Silva Farias.

A pesquisa que resultou nesta Dissertação foi financiada com bolsa de estudos concedida através do Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES

Banca examinadora:

Prof. Dr. Edison da Silva Farias
(Presidente)

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco
(Titular)

Prof. Dra. Leila Mourão
(Titular)

Prof. Dr. Edilson da Silveira Coelho
(Suplente)

Belém 28 de abril de 2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científico, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopadoras ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura_____

Local e Data_____

Resumo

A cerâmica “marajoara” produzida no Distrito de Icoaraci (Belém), inspirada nas cerâmicas arqueológica encontradas na Ilha do Marajó, é um dos símbolos que definem hoje a identidade do paraense. Essa produção artesanal ao receber incentivos governamentais conquistou reconhecimento público e contribuiu para a sobrevivência de um projeto nacional, iniciado no período Imperial, que preconizava a criação de uma identidade brasileira amparada na imagem do indígena como um dos referentes marcantes. Refletir sobre a construção de identidades partindo de um objeto material da cultura popular, pressupõe levantar questões e reflexões sobre alguns conceitos como tradição, cultura, identidade, multiculturalismo, circularidade cultural, heterogeneidade ou hibridação. São considerações cuja base teórica encontra-se, entre outros, nos trabalhos de Nestor Canclini, Carlos Ginzburg, Milton Santos, Ulpiano Meneses e Marcos Areválo, cujas contribuições serviram de base para o desenvolvimento de uma nova leitura sobre a identidade do paraense a partir da sua cultura material: a cerâmica artesanal icoaraciense.

Palavras Chaves: marajoara, artesanato, arte, Icoaraci, identidade e cerâmica

Abstract

The "marajoara" ceramic produced in the district of Icoaraci (Belém), inspired in ceramics founded in Marajó Island, is one of the symbols that define the identity of the people in Pará today. Through government incentives, this artcraft production won public recognition, contributing to a national project survival started in the Imperial period, which recommended the creation of a Brazilian identity supported in the Indigenous's image as an outstanding referent. Reflecting about the construction of identities from a material object of a popular culture, involves asking questions and reflections about concepts such as tradition, culture, identity, multiculturalism, cultural circularity, heterogeneity or hybridization. These concepts whose theoretical informations are found in the Canclini, Ginzburg, Milton Santos, Ulpiano Meneses and Marcos Areválo's works contribute to the development of a new

understanding about the identity of the people in Pará from their material culture: the traditional ceramic from Icoaraci.

Key-words: marajoara, artcraft, art, Icoaraci, identity, ceramic

Agradecimentos

Aos meus colegas do curso de mestrado, pelas inúmeras vezes em que trocamos interessantes pontos de vistas sobre algumas disciplinas.

A meu orientador Edison da Silva Farias, pelo apoio e contribuições para o término de meu trabalho.

A meu marido Pedro Petit, pelas inúmeras trocas de idéias e pertinentes contribuições a minha dissertação.

Às minhas meninas Samaila, Isis e Luana, que apesar do meu “débito” de atenção para com elas, souberam ser compreensivas e ternas.

Às amigas Norma Moreira por ter “insistido” para que eu me inscrevesse neste mestrado e a Rafaelle Rabello por sempre ter me socorrido quando precisei de traduções em inglês, para resumos de meus trabalhos.

Às servidoras do ICA, Vânia e Ailana pela paciência com que sempre me atenderam em meus momentos “desesperados”.

Deixo aqui meu agradecimento a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudo concedida durante o período do curso de pós - graduação.

Dedico esta Dissertação as minhas meninas, a meu companheiro e aos artesãos de Icoaraci pela paciência com que me contaram suas reminiscências.

Para analisar as idas e vindas da modernidade, os cruzamentos das heranças indígenas e coloniais com a arte contemporânea e as culturas eletrônicas, talvez fosse melhor não fazer um livro. Nem mesmo um filme, nem uma telenovela, nada que se entregue em capítulos e vá de um começo a um fim. Talvez se possa usar este texto como uma cidade, na qual se entra pelo caminho do culto, do popular ou do massivo. Dentro, tudo se mistura, cada capítulo remete aos outros, e então já não importa saber por qual acesso se entrou.

Nestor Garcia Canclini

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Vitor Meireles, *A primeira missa no Brasil*, 1860. Óleo s/tela, 268 x 356 cm. MNBA/RJ..... p. 35
- Figura 2:** Vitor Meireles, *Moema* 1866. Óleo s/tela, 129 x 190 cm. MASP-Assis Chateaubriand/SP..... p. 36
- Figura 3:** José Maria de Medeiros, *Iracema*, 1881. Óleo sobre tela, 167,5x 250,2. MNBA/ RJ..... p.37
- Figura 4:** Rodolfo Amoedo, *Último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180,3x 261,3 cm. MNBA/RJ..... p. 38
- Figura 5:** Francisco Manoel Chaves Pinheiro, *Alegoria do Império brasileiro*, 1872. Terracota modelada, 192x75x31, MNBA-RJ..... p. 39
- Figura 6:** Pedro Américo, *D Pedro II na abertura da Assembléia Geral ou a Fala do trono* 1872. Óleo sobre tela, 2,88 x 2,50. MI-RJ..... p. 39
- Figura 7:** Aluísio Magalhães, *1937(série cenas da vida brasileira)*, 1974, óleo sobre tela colada em aglomerado, 240x240cm, Recife, MAM Aluísio Magalhães..... p. 42
- Figura 8:** Anverso Cédula de Cinco cruzeiros..... p. 44
- Figura 9:** Reverso Cédula de Cinco cruzeiros..... p. 45
- Figura 10:** Anverso Cédula de Mil Cruzeiros..... p.46
- Figura 11:** Cédula de Mil Cruzeiros..... p. 46
- Figura 12:** Moeda de Um Real..... p. 47
- Figura 13:** Moeda de Um Real..... p. 48
- Figura 14** Menina Fantástica..... p. 50
- Figura 15:** Loja de artesanato no Paracuri..... p. 51
- Figura 16:** Loja feira do Ver-o-Peso..... p. 52
- Figura 17:** Loja feira do Ver-o-Peso..... p. 53
- Figura 18:** Trabalhador no Ver-o-Peso..... p. 53
- Figura 19:** Texto de Theodoro Braga..... p. 57
- Figura 20:** Manoel Pastana, *Móveis*, desenho e guache, 31 x 22cm, 1930, MEP/PA..... p. 58

Figura 21: Manoel Pastana, Terrina, desenho e guache, 34 x 22 cm 1930, MEP/PA.....	p. 59
Figura 22: Manoel Pastana, <i>Aparelho para café, chá eleite. Motivo fruta pão. Baixo relevo da cerâmica da pacoval</i> , 1930, MEP/PA.....	p. 60
Figura 23: Roberto Lacombe e Flávio Barbosa, <i>Projeto de residência Marajoara</i> , 1931.....	p. 63
Figura 24: Casa na Av. Nazaré nº. 1045.....	p. 65
Figura 25: Casa na Tv. Quintino Bocaiúva nº1410.....	p. 66
Figura 26: Detalhe platibanda.....	p. 67
Figura 27: Detalhe maior platibanda.....	p. 67
Figura 28: Casa na Tv. Quintino Bocaiúva nº1262.....	p. 68
Figura 29: Ruy Meira, <i>Sem titulo</i> , escultura em argila, 1980.....	p. 69
Figura 30: Levy Cardoso, s/t, 1993. FRM/PA.....	p. 70
Figura 31: Inês Cardoso, s/t, 1993.....	p. 70
Figura 32: Inês Cardoso, s/t, a obra encontra-se m sua casa	p. 71
Figura 33: Mapa com visão aérea de Icoaraci.....	p. 77
Figura 34: Desenho de prato raso joanes pintada	p. 77
Figura 35: Tom Wildi, Desenho de vaso exciso	p. 77
Figura 36: Urna funerária joanes pintada.....	p. 78
Figura 37: Urna Funerária Pacoval.....	p. 78
Figura 38: Armário em madeira com motivos marajoara.....	p. 80
Figura 39: Detalhe de armário.....	p. 81
Figura 40: Antônio Carlos Tavares Artesão de Ponta de Pedras.....	p. 83
Figura 41: Trapiche do município de Ponta de Pedras.....	p. 85
Figura 42: Loja de produtos artesanais.....	p. 86
Figura 43: Comércio de Ponta de Pedras.....	p. 86
Figura 44: Barraquinha de sorvete.....	p. 87
Figura 45: Carrinhos cedidos pela Prefeitura para venda de comida.....	p.87
Figura 46: Coreto da Praça Central.....	p. 88
Figura 47: Calçada da praia da Mangabeira.....	p. 88
Figura 48: Gráfico.....	p. 90

Figura 49: Olaria de Ciro Croelhas.....	p. 91
Figura 50: Antônio Vieira, <i>Jarro para adorno</i> , 1973.....	p. 93
Figura 51: Sem autoria	p. 94
Figura 52: Marivaldo, <i>Vaso Bengaleiro</i> , 2010.....	p. 95
Figura 53: Artesão decorando um vaso.....	p. 97
Figura 54: Antonio Vieira, <i>Estatueta com pé na boca</i> , escultura em argila, 1976.....	p. 100
Figura 55: Antonio Vieira, detalhe da base da escultura.....	p. 100.
Figura 56: Francisco Chagas, <i>Jacaré com filho</i> , escultura em argila. 1980.....	p. 101
Figura 57: Francisco Chagas, <i>Jacaré com filho</i> , escultura em argila, 1980	p. 101
Figura 58: Deoclecio dos Santos, <i>retrato da filha</i> , desenho a lápis, 1974.....	p. 105
Figura 59: Deoclecio dos Santos, <i>Amassadeira de açaí</i> Técnica aguada em nanquim 1954-1958.....	p. 106
Figura 60: Deoclecio dos Santos, <i>Meninos disputando Papagaio</i> , aguada, 1954-1958.....	p. 107
Figura 61: Deoclecio dos Santos, <i>Tacacazeira</i> , desenho em nanquim, 1979-1980.....	p. 108
Figura 62: Deoclecio dos Santos, <i>pintura de índio com motivos marajoaras</i> , pintura em aquarela, 1970-198.....	p. 109
Figura 63: Deoclecio dos Santos, <i>Vaso com motivo marajoara</i> , pintura em aquarela, 1976.....	p. 110
Figura 64: Vaso temático.....	p. 112
Figura 65: Mestre Raimundo Cardoso ao lado de seu sistema de imagens.	p. 114
Figura 66: Sistema de imagem de Mestre Cardoso.....	p. 115
Figura 67: Dona Cissa e algumas de suas esculturas.....	p. 116
Figura 68: Peça sendo decorada com desenhos geométricos de inspiração marajoara.....	p. 119
Figura 69: Ônibus da linha icoaraciense com desenhos marajoara.....	p. 122
Figura 70: Asfalto pintado com desenhos geométricos marajoara.....	p. 123
Figura 71: Ônibus em cruzamento com motivos marajoara.....	p. 123

- Figura 72:** Telefone público com proteção em forma de urna marajoara, localizado no Ver-o-Rio, Umarizal.....**p. 124**
- Figura 73:** Telefone público com proteção em forma de urna marajoara, localizado no estacionamento do Ver-o-Peso, Cidade Velha..... **p. 124**
- Figura 74:** Ônibus da linha Nova Marambaia com imagens de artesanato cerâmico de Icoaraci 2010..... **p. 125**
- Figura 75:** Anísio Artesanato *Home Page*..... **p. 127**
- Figura 76:** Marivaldo Santos Artesnato *Home Page*.....**p. 127**
- Figura 77:**Site sobre o artesanato de Icoaraci..... **p. 128**
- Figura 78:**Site sobre o artesanato de Icoaraci**p. 128**
- Figura 79:**Doca Leite *Home Page*..... **p. 129**

Sumário

Introdução	p. 17
CAPITULO I: Cultura mundial: lugar comum ou incomum	p. 22
I.1.- Efeito globalizante: múltiplas identidades múltiplos problemas	p. 22
I.2.- A tecnologia provocando interseções entre culturas.....	p. 25
I-3.- O que são identidades?	p. 27
CAPÍTULO II: A imagem do índio na construção da “identidade nacional”	p. 32
II.1-Simbolizando o índio do IHGB a ABA.....	p. 32
II. 2-Um projeto para o resto do Brasil.....	p. 40
CAPÍTULO III: A identidade paraense.....	p. 50
III. 1- Quem são esses paraenses?.....	p. 50
III.2- A Sobrevivência do símbolo indígena.....	p. 53
CAPITULO IV: O encontro entre a cerâmica Indígena e o a artesanal.....	p. 72
IV.1.- A tradição ceramista de Icoaraci.....	p. 72
IV.2.- A cerâmica arqueológica marajoara e seus grafismos.....	p. 75
IV.3 - Influências e tradições em Icoaraci e Ponta de Pedras.....	p. 79
IV.4.-O que é o artesanato marajoara de Icoaraci?.....	p. 96
IV.5.- O artístico e o artesanal lugar comum.....	p. 104
IV.6.- Artesanato simbolizado ou o artesanato globalizado?.....	p. 120
CONCLUSÃO.....	p. 130
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 132
Fontes Orais.....	p. 132
Fontes Hemerográficas.....	p. 134
Bibliografia.....	p. 136
Sites consultados.....	p. 140

Introdução

Sabemos que há fatores externos que contribuem para que um conceito, um pensamento, inseridos em determinado sistema social mude ao longo do tempo. Por exemplo, durante algum tempo se difundiu uma determinada idéia na qual a produção artesanal estava atrelada a um fazer mecânico, sem a preocupação do artesão em elaborar mentalmente, antes, esse objeto, e também que os produtos advindos desse labor apenas serviriam à finalidade para qual foram criados, sem a possibilidade de novos usos, como se os objetos produzidos para uso cotidiano fossem permanecer eternamente sendo utilizados para o mesmo fim. Essas e outras idéias ajudaram a encobrir a realidade em lugar de desvelá-la e ainda foram usadas como instrumentos de hierarquização e discriminação e também para influenciar diversos valores morais e éticos que guiam ainda hoje nosso comportamento social ao separar o fazer manual do intelectual.

Hoje sabemos, entretanto, que isso não é uma verdade absoluta, e que ambos estão intrinsecamente ligados, e por tanto os produtos artesanais são previamente elaborados e que qualquer objeto pode ganhar novas utilidades, se levarmos em consideração algumas observações, como por exemplo o interpretante, nossa condição histórico –cultural, uma vez que está inserido em um conjunto da sociedade como um fenômeno material o qual faz parte de nossa cultura, a qual está em um processo de permanente mudança. Por exemplo, uma panela de barro pode servir para o fim para a qual foi criada, ou ser utilizada como objeto de decoração em uma estante e até mesmo assumir novas funções como um porta revistas. Portanto pensemos na forma de apropriação, tanto da arte como do artesanato, em um determinado momento histórico-socio-cultural por parte de uma elite hegemônica que manteve desvinculado o trabalho manual do intelectual, colocando a produção do “povo” *versus* a produção da “elite” como se ambas estivessem ocupando lugares reservados dentro da mesma sociedade. Porém, os novos estudos na área das ciências humanas demonstraram que se cruzavam, ou seja, o artesão como sujeito criador, tem a capacidade de elaborar e reelaborar seus objetos inclusive como forma de expressão, mesmo que o fim principal seja a venda dos mesmos, demonstrando que sua ação não é meramente mecânica, e que sabe utilizar sua aptidão com finalidade indefinida, se apropriando inclusive de técnicas e imagens que antes pareciam estar circunscritas a apenas um número pequeno de pessoas,

bem como artistas e intelectuais se utilizam de um corolário imagético, que antes parecia estar restrito ao povo, para elaborar suas obras e muitas vezes criar discursos elaborados.

Esse tema merece de nossa parte profunda atenção, pois foi exatamente vinculado ideologias e preconceitos na formação de uma identidade para o Brasil, que o indígena surgiu no cenário nacional como o herói da Nação, se criando ideologias e artifícios materiais através da imagem do mesmo, porém sendo retratado conforme os ideais de uma classe hegemônica desejosa de apontar os rumos para o país. Esse ideal iniciado no II reinado foi se consolidando ao longo dos tempos através da historiografia, pinturas, literatura e música. Primeiro apenas com a imagem do indígena e, posteriormente, a finais do século XIX, com a entrada nesse cenário artístico intelectual, também, dos elementos da cultura material do autóctone brasileiro, como a cerâmica marajoara que ganhou espaço, sobretudo na arquitetura e na pintura. A idéia da construção da identidade nacional ancorada na imagem do indígena nunca foi totalmente abandonada, pois a encontramos durante o Estado Novo, no período da ditadura militar chegando até os nossos dias.

Em Belém a inícios do século XX localizamos discursos orientados a reforçar a identidade sobre a temática indígena, sobretudo na literatura, pintura e arquitetura. Na década de 1960, vamos encontrar ecos dessas práticas sendo reproduzidas por artesãos ceramistas do Icoaraci ao introduzir na sua produção elementos da cerâmica arqueológica marajoara.

Nos anos 1980, Icoaraci, distrito de Belém, capital do Estado do Pará (Região Norte), foi considerado um dos maiores centros de produção ceramista do Brasil. O pólo ceramista está localizado no bairro da Ponta Grossa, mas conhecido como comunidade do Paracuri, onde se encontram, em suas inúmeras olarias, 90% dos ceramistas de Icoaraci, embora atualmente seja um número reduzido se comparado aos anos do *boom* de vendas que se deram nos anos de 1980. A opção deles por essa área veio de uma antiga tradição em se trabalhar com esse tipo de matéria prima e pela facilidade que se tinha em encontrar jazidas de argila às margens dos rios Paracuri e Livramento.

O motivo que nos levou a fazer uma pesquisa centrada na análise de como se reforça uma identidade regional na contemporaneidade a partir de objetos culturais, veio de nossa percepção sobre as inúmeras referências feitas a uma carga identitária de tradição indígena, presentes em inúmeras lojas na capital não se restringindo a lojas de venda de artesanato,

como lembrança do Pará, matérias em jornais locais de mesmo teor que deram forte ênfase nos anos de 1980 a cerâmica marajoara/artesanal de Icoaraci e seus usos simbólicos.

Nesta dissertação analisamos o contexto histórico-cultural em que surgiram as primeiras manifestações artesãs sob influência da cerâmica arqueológica marajoara e como alguns artesãos tiveram interesses e aptidões diversas para reelaborar imagetivamente seus produtos. Contribuindo para que os objetos cerâmicos de Icoaraci se transformassem em fortes vetores simbólicos e tradicionais da região, sobretudo nas décadas de 1970/1980, período em que eles receberam apoio de instituições governamentais, contribuindo para reforçar uma identidade paraense calcada na cultura material indígena.

Temos que reconhecer, entretanto, que o mérito não se deu apenas pela existência da cerâmica arqueológica marajoara e da produção artesanal icoaraciense “marajoara”, em verdade a influência de uma grande variedade de agentes e fatores sociais, culturais, políticos, econômicos, visuais e literários, tiveram alcance sobre esse tipo de produção e utilização simbólica.

As formas como os homens se organizam em sociedade e se apropriam de objetos que tem algum valor material, econômico ideológico e sentimental, permitem que se estabeleçam nestes mesmos elementos atributos tradicionalistas-culturais. Assim, os artefatos culturais que adquirem algum simbolismo em determinadas sociedades, podem ser vistos como um fenômeno através do qual se aglutinam caracteres diversificados que servem para identificar uma determinada comunidade, região e até mesmo um país.

O que torna um artefato um símbolo de identidade é o vínculo que se cria entre o sujeito apropriador e o elemento apropriado que trás embutido em si atributos e propriedades que o justificam e o identificam como testemunho de uma determinada matriz social. Nos processos de construção de identidades, além desses componentes importantes para sua formação como peças de um quebra-cabeça, encontramos também fundamentos representativos do vínculo genealógico e da herança cultural que seriam a história e a tradição.

Para compreendermos como se deu o “encontro” entre o artesanato indígena e o artesanato tradicional icoaraciense, e as manifestações de reelaboração desse material nas mãos dos artesãos, criamos estratégias que nos permitiram compreender esses cruzamentos a partir de uma visão que pudesse englobar os anseios sociais, artísticos, políticos e culturais neles envolvidos.

Para execução e concretização do trabalho, os principais recursos metodológicos de pesquisa utilizados foram análise de material bibliográfico e fontes hemerográfica e orais. A coleta hemerográfica nos forneceu uma excelente base de dados e conhecimento, pois os jornais conseguem conferir visibilidade pública a fatos e fenômenos, mesmo que haja fatores de limitação ideológica. A partir de matérias dos jornais pudemos observar, por exemplo, a existência de interesses divergentes, em determinados momentos históricos, entre o estado e os artesãos.

As fontes orais, além de resolverem a carência de fontes documentais, serviram de testemunho da experiência de vida dos entrevistados, servindo de documento direto para análise e compreensão do objeto de estudo, por isso registrar a memória, através das falas desses atores sociais, se tornou imprescindível.

No primeiro capítulo fazemos uma reflexão sobre fatores que hoje estão incorporados na atual condição mundial, como o fenômeno da globalização, o multiculturalismo a identidade e os discursos sob um ótica em que rede cibernética se insere como uma das principais divulgadora das diferentes idéias interferindo nas sociedade. Abordamos conceitos como tradição e cultura para examinar as condições em que se criam as identidades, além de fazer breve aporte sobre a cultura material nesse mesmo contexto.

No segundo capítulo abordamos a história do Brasil, enfatizando os vários momentos de uma busca por uma identidade nacional, desde o império, sendo analisada através da história da criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia de Belas Artes. E como esses Instrumentos foram utilizados por artistas e intelectuais a época para afirmar um discurso que se estava construindo através da imagem do indígena. Não se trata de um aporte sobre as condições em que viviam os indígenas antes e agora, apenas nos ateremos a forma de como foi empregado o conceito de índio e posteriormente utilização de sua imagem, numa construção ideológica à construção de uma identidade nacional e posteriormente uma parada na Era Vargas, Ditadura até nossos dias.

No terceiro capítulo, faz-se a observação sobre a maneira de como Belém, ainda hoje é interpretada como uma cultura fortemente atrelada a imagem indígena, a partir da influência que tiveram os símbolos da cultura material marajoara e sua interferência sobre artistas modernistas e sobre a arquitetura chegando até a atualidade.

Por último, contextualizamos por meio de um breve histórico, Icoaraci e o início de sua produção ceramista ainda no século XIX, e a introdução dos motivos arqueológicos

marajoaras, fazendo breve aporte sobre a produção de artesãos do município de Ponta de Pedras. Também analisamos as formas de interação e sensibilidade presente em alguns artesãos em relação ao seu entorno, para a compreensão de suas expectativas em relação a suas produções. E analisamos a maneira como se deu a construção ou afirmação de uma identidade a partir de objetos da cultura material especificamente, do artesanato cerâmico de Icoaraci, e como eles inseriram seus produtos nessa rede mercadológica cibernética e por fim analisamos como as réplicas, cópias ou sugestões que apenas lembram o objeto arqueológico, ganharam espaço na cultura fazendo parte de um novo corolário identitário para todos os paraenses, através dos diversos incentivos presente nessa rede cultural.

CAPITULO I.

Cultura mundial: lugar comum ou incomum

I.1.- Efeito globalizante: múltiplas identidades múltiplos problemas

Vivemos em uma época marcada por um processo dialético entre heterogeneidade e homogeneidade das identidades, Stuart Hall argumenta em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* “que as identidades nacionais foram uma vez centradas, coerentes e inteiras, mas que estão sendo agora deslocadas pelos processos de globalização” (HALL, 2006, p. 50). Ou seja, se a nação se integra ou se “entrega” a esse movimento globalizante, sua identidade, poderia se tornar homogênea em relação a outras partes do globo, porém se a nação resiste a esse fenômeno teria sua identidade “preservada” e alijada dos processos globalizantes.

Se a mundialização tem uma história de séculos marcada pelas primeiras viagens dos descobridores de “novos mundos” em busca de riquezas e exploração, a globalização, a rigor só é operativa quando se cumprem determinadas condições e que poderíamos chamar de recentes (mas não tanto). A primeira destas condições é a revolução tecnológica associada ao barateamento dos meios de transportes, a aceleração das comunicações e a rede cibernética sem a qual não seria possível um mundo interconectado. A segunda condição está atrelada a queda do muro de Berlim que implicou a dissolução da dialética cultural-militar entre capitalismo e comunismo, suprimindo as últimas barreiras que impediam um mercado globalizado. Essa ruptura favoreceu um desenfreado e dinâmico processo de abertura crescente de mercados e integração da economia mundial, através do comércio e do fluxo financeiro, além de aspectos sociais mais amplo como o capital cultural e político, estimulando o consumismo desenfreado e abrangendo todas as dimensões da vida em nossos dias.

Ainda que o fenômeno da globalização possa ser entendido como um agente que potência o capitalismo provocando uma integração do mundo através de forças exploratórias, de outra forma ele também provoca fragmentações e diferenças que acenam como alternativas, como por exemplo a criação do Fórum Social Mundial (FSM) formado atualmente por um comitê composto de 129 organizações não governamentais nem partidárias¹, com seu *slogan* “um outro mundo é possível”, ou parafraseando Milton Santos, tentando construir “uma outra globalização” em oposição ao “pensamento único” (SANTOS, 2000).

O reforço do multiculturalismo seria outra resposta a esse movimento globalizante. Existe hoje um cenário multicultural fragmentado de identidades em conflito, trazendo a reboque as vozes do interior das nações dos historicamente excluídos, explorados e ignorados em sua natureza identitária de grupos, povos, etnias e minorias, que somente agora vêm redimensionadas suas possibilidades de serem ouvidos. É no embate dialético entre homogeneidade e heterogeneidade global que se situa a realidade do multiculturalismo e seus discursos pela emergência da defesa de uma ordem multilateral. Todavia esse fenômeno multicultural também tem seus riscos, pois se as diversas identidades culturais não reconhecerem um princípio de universalidade, além dela mesma não será possível fundar um sentido amplamente compartilhado, mesmo que esteja a priori no inteiro de cada nação.

Jean Lyotard em seu ensaio intitulado *Missive on Universal History* (1992) “ataca” o imperialismo cultural das metanarrações ao dizer que devemos apoiar e promover qualquer forma de diversidade cultural, porém sem recorrer a qualquer princípio universal que possa torná-la homogênea. Entendemos que esse “princípio universal” ao qual se referiu seria o discurso sobre igualdade e por isso poderíamos correr o risco de transforma ou ter como consequência uma possível mutação das diversas culturas em uma única cultura generalizante, forçadamente, já que Lyotard defendia a pluralidade e a riqueza da diversidade cultural (CONNOR, 1996, p. 36). Lyotard trata do tema nesse momento apenas como uma crítica ao movimento cultural de globalização através de análises dos discursos metanarrativos que está mais explícitos em seu clássico livro *A condição pós-moderna*.

Embora a internet seja uma das principais ferramentas de comunicação e, portanto, um dos elos dessa grande cadeia globalizada, no momento em que Lyotard escreveu sua tese ela não era ainda utilizada pelo grande público. Apesar dessa “condição tardia” da internet,

¹Disponível in http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=3&cd_language=1 Consultado em 12/11/2010

hoje podemos utilizar as mesmas teses de Lyotard (guardadas suas devidas diferenças no tempo histórico) para incluí-la no que chamaremos de debate da “globalização virtual”, pois, já que o atual critério operacional de inclusão e exclusão mundial também é tecnológico, podemos dizer que há um certo subsídio globalizante, nesse momento *high-tech*, que ajuda a disfarçar as diferenças existente entre as culturas, transformando-as virtualmente em apenas diáfanas matizes culturais nessa dinâmica de integração tecnológica. Sabemos que esse movimento universalizante, real/virtual faz parte do processo globalizante que tende a todo custo, criar uma massa amorfa cultural mundial, nessa ação em que todas as dimensões dos diferentes modelos de sociedades são explorados.

Por mais que existam, no atual contexto cibernético, fluxos e refluxos de discursos totalizantes, as diferenças permanecem e perpetram parte de um curso constante de afirmações através de criações de símbolos culturais, para afirmação das diferentes identidades, e fazem parte das mudanças e permanências necessárias a continuidade de uma identidade nacional, por meio da interseção cultural, que sabemos não é estática, justamente porque somos nós os seres humanos que partilhamos desse constante estado de transformação, e que ao mesmo tempo em que influenciemos, também somos influenciados, seja de forma macro ou micro, e através das tecnologias do mundo contemporâneo essas influências sobrepuseram-nos grandes acelerações.

Poderíamos brincar ao fazer uma análise que chamaremos de “macro–rudimentar” e dizer que não somos diferentes, que de fato compartilhamos a mesma cultura em todo o globo, pois fazemos algumas coisas gerais, culturalmente iguais a muitos outros lugares, como por exemplo, sentar à mesa às refeições ou compartilhar tradições inventadas como Natal e Ano Novo. Isso poderia nos fazer acreditar que não temos diferenças entre os muitos países que partilham desses mesmos elementos culturais.

Agora partiremos para um segundo momento de análise, pensando de forma micro, particularizando, a região em que vivemos, onde compartilhamos de determinadas tradições religiosas, gastronômicas, músicas, danças, ou ainda mais individualizada se pensarmos em determinadas tradições familiares que estabelecemos ao longo dos anos, dessa forma vamos percebendo nossas diferenças em relação aos outros ao mesmo tempo em que percebemos nossas semelhanças em relação aos mais próximos como parentes e amigos. Ambos os movimentos auxiliam na criação e identificação de nossas identidades, ao mesmo tempo em que ela num jogo de auto-afirmação é confrontada e compartilhada virtualmente por outras áreas do globo, através dos meios de comunicação e principalmente ciberespaço.

Estamos vivendo em uma era marcada pela emergência das diferenças e da assimilação rápida de outras culturas nesse movimento globalizante, surge como consequência a possibilidade da dispersão da identidade nacional, podendo transformar os resíduos da cultura material das comunidades em apenas elementos folclóricos para serem vistos em museus ou ainda em lembrancinhas nacionais ou regionais. Transformando-nos em reféns, presos entre dois mundos reais em apresentações diferentes, a virtual e a física, que ora nos faz ignorar as diferenças e ora faz com que nos percebamos de maneiras dinâmicas e iguais, principalmente através do ciberespaço por não existir fronteiras visíveis.

1.2.- A tecnologia provocando interseções entre culturas

O computador mesmo sendo um componente material, nos permite integrar e interagir no hiperespaço virtual, entendido, segundo Pierre Levy (1996, p. 15) não como oposição ao real, mas sim, ao atual, pois para ele “virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes”. Conforme sua afirmativa o “real seria da ordem do ‘tenho’, enquanto o virtual seria da ordem do ‘terás’ ou da ilusão” (LÉVY p. 15). Segundo ainda o mesmo autor, muito antes de existirem os dispositivos tecnológicos, já existia a virtualidade, que leva em consideração a existência primeira de vetores de virtualização tais como, a imaginação, a memória, o conhecimento e a religião. Ainda para ele “a virtualização é um dos principais vetores da criação de realidade” (LÉVY, 1996, p. 18). Portanto, se antes de todo esse atual arsenal *high-tech*, já tínhamos a predisposição para a virtualidade dentro de nossa infinita imaginação, materializar em imagens virtuais elementos do real, seja um texto que vira um hipertexto ou um objeto transformado em imagem digital que vira um hiperícone através de hiperligações no ciberespaço, agora temos toda uma interação ocorrida e mediada por imaginários que se transformaram em realidades traduzidas em diferentes formas de informação, independente de sua natureza anterior.

Todas essas tecnologias vêm influenciando nós últimos anos, a forma como nos relacionamos com nossa própria cultura e identidade, pois se num espaço virtual podemos

ser quem queremos, também podemos interferir na cultura de outros, se tivermos oportunidades e interesses.

Enquanto pessoas comuns podemos conhecer e compartilhar em tempo real, sobre assuntos culturais de outros países, e inclusive opinar se quisermos, como por exemplo, no caso sobre a proibição das touradas em Catalunha. O site WSPA² criado por uma organização protetora de animais tem uma página específica sobre touradas e lá é possível encontrar um abaixo assinado, onde qualquer pessoa pode participar (mas para isso tem que se tornar um afiliado ou voluntário e contribuir financeiramente com o site). Essa forma de compartilhar e até mesmo atuar em culturas de “outros”, e de maneira rápida e em tempo quase paralelo, sem precisarmos sair de casa, só se tornou possível, por existir além do mundo material e imediato, esse outro mundo, o do espaço de interação cibernético, real/virtual. São dois mundos que necessitam de permanente suporte mútuo, para uma existência mais eficiente, pois o computador como objeto concreto, da suporte a existência do espaço cibernético virtual, que por sua vez de nada valeria sem a criatividade.

Pierre Levy (1996) ainda chama a atenção à um axioma que se impõe nesse serviço multimídia *on line*, a desterritorialização de informações, que para ele, ao ser levada a outro suporte, no caso o ciberespaço, tornaram-se informações sem territórios. “No mundo digital, a distinção do original e da cópia há muito perdeu qualquer pertinência. O ciberespaço está misturando as noções de unidade, de identidade e de localização (LEVY 1996, p.48)” e continua dizendo que a “análise vale igualmente para as imagens que virtualmente, não constituem mais senão um único hiperícone, sem limites, caleidoscópico, em crescimento, sujeito a todas as quimeras” (LEVY, 1996, p.49)

Com tantas facilidades virtuais, sempre há alguém com intenção de participar independente do debate que se apresente, seja em seu país de origem ou não, pois as novas tecnologias parecem exigir essa contribuição pela facilidade que oferece, fazendo com que se ignore os problemas peculiares de cada país. Porque a grande aliada também passa a ser essa atual possibilidade de acompanhar acontecimentos quase que em tempo real, ou seja, os fatos acontecendo e pessoas conectadas 24h, portanto a par de tudo.

O mundo digital permiti ainda que o cidadão comum possa interferir caso queira eliminando limites que ainda estão lá, porém não existentes no mundo digital. Adolescentes

² A WSPA - Sociedade Mundial de Proteção Animal (World Society for the Protection of Animals) está presente em 156 países promovendo o bem estar de animais a aproximadamente 29 anos. Tem sede no Brasil desde 1989 e está presente em 22 estados brasileiros e no Distrito Federal. Nos sites consultados não foi possível identificar o país em que foi criada a WSPA.

hoje estão se tornando políglotas sem precisarem ir a uma escola de línguas, porém não aprendem o idioma corretamente, mas sim os vários idiomas falados na internet, com suas bizarras abreviaturas.

Parece que as tecnologias têm entre suas muitas funções (se assim podem ser chamadas), diminuir ou acabar com as fronteiras entre as duas realidades (concreta e virtual, isto é, se algum dia estiveram realmente separadas), nos transformando em seres humanos sem diferenças culturais, porque como escreveu Pierre Levy “O virtual [não] é [apenas] imaginário. Ele produz efeitos” (LEVY, 1996, p.21)

I-3.- O que são identidades?

Para se entender como se dá a construção de uma identidade, não há outra forma a não ser buscar entendê-la desde sua gênese, vinculando as discussões “a todos àqueles processos e práticas que tem perturbado o caráter relativamente ‘estabelecido’ de muitas populações e culturas” (HALL, 2006, p. 108). Procurando entender os repertórios políticos inseridos nesses espaços transnacionais definidores de cidadãos, para encontrarmos nesse processo globalizante, a sobrevivência de estruturas fragmentadas identitárias, intencionando se chegar aos principais campos de análise de significados conceituais, e nos inserirmos no debate a respeito da identidade, ou melhor, a criação dos elementos que presumimos a conforma, porque não podemos falar de identidades sem analisarmos os eventos e estratégias que flutuam em seu entorno.

A identidade não é transparente, fácil de ser reconhecida, por isso necessitamos de algumas reflexões para compreendê-la, e assim adentrarmos em considerações específicas, uma vez que o trabalho se centra em analisar a construção de um símbolo de identidade a partir de um artefato cultural imerso em um mundo globalizado e interconectado, por tanto, é somente através da ponderação de conceitos específicos, que alcançaremos os objetivos que queremos.

Iniciaremos nossa reflexão introduzindo os conceitos de *tradição* e *cultura*, para criarmos uma interpretação mais pertinente, no tocante ao conceito de identidade, porém atentos aos problemas que podem surgir para não cairmos em equívocos e contradições como alerta Javier Marcos Arévalo ao dizer que esses conceitos são: “ complejos, ambiguos y polisémicos, porque son construcciones sociales cuyos significados cambian dependiendo de la época, el tiempo histórico y según quienes los empleen y para qué fines los utilicen” (ARÉVALO, 2004, p. 925)

A palavra tradição deriva do término latino *tradere* que quer dizer “o que vem transmitido do passado”, ou o conjunto de conhecimento que cada geração entrega a seguinte. O significado original desse conceito sofreu diversas transformações pela necessidade de se atualizar e renovar, desde o passado até o presente. Poderíamos inclusive dizer que a tradição se compõe de uma antítese por conter a estabilidade e as mudanças, e seria exatamente a segunda (mudança), que permitiria as adaptações socioculturais do passado, porque está continuamente recriando novas formas de expressão da cultura, por tanto ela faz parte de um processo que nunca se acaba como consequência da permanente necessidade de recriação como afirma Arevalo “la tradición varia dentro de cada cultura, em el tiempo y según los grupos sociales y entre las diferentes culturas” (ARÉVALO, 2004, p. 926).

Segundo a afirmação de Arévalo, podemos concluir que o presente é o principal agente responsável pela forma como a tradição se renova, porque é somente nele que há uma seleção do passado e, sem dúvida, nem tudo do passado se transforma em tradição. Cada grupo específico com uma mesma experiência histórica coletiva possui uma tradição própria, e é através de experiências do passado, ancoradas no valor e importância em relação a determinado feitos que eles selecionam alguns para ter continuidade ou até mesmo inventando outros segundo suas necessidades, não há nesse processo o critério se algo está ou não em perigo de extinção. Eric Hobsbawm define muito bem o que seria uma tradição inventada, em seu sentido amplo, ainda que não indefinido. Para ele essas invenções:

(...) inclui tanto as ‘tradições’ 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 e que se estabelecem com enorme rapidez (HOBBSAWM, 1984, p. 9).

Uma tradição inventada pode favorecer, portanto, a criação de uma identidade para um grupo, mesmo que seja através de uma continuidade artificial de significados, porém com valores consistentes e pertinentes para o favorecimento de um determinado tipo de coesão social, que estabelece como propósito manter, enquanto tiver importância para o coletivo, todas as práticas estabelecidas e aceitas. Podemos afirmar assim, que a identidade se constrói social e culturalmente e que a tradição está na base da pirâmide como responsável pela consolidação e conformação da identidade.

Hobsbawm (1984) ainda nos diz que quando uma identidade é inventada ou naturalizada, ela deve ter vindo de algum movimento que já estava em expansão, e que vai se aperfeiçoando para alguns fins que lhe são inerentes, como por exemplo, o caso das tradições políticas e sociais que foram algumas vezes aperfeiçoadas para servir como arma de manipulação. Não obstante, temos que enfatizar que as tradições são “inventadas” quando ocorrem transformações amplas e rápidas e quando há também um clima propício para sua implantação. Assim, como é o caso do artesanato cerâmico de Icoaraci que encontrou nas últimas décadas do século XX esse “clima propício” para se ampliar e se consolidar como bairro tradicionalmente artesão, tanto pelas suas características históricos-geográficas como pela sobrevivência na sociedade de estratégias ideológicas nacionalistas, além das necessidades criativas materiais dos artesãos.

No passado se afirmava que a tradição se atribuía apenas as classes e setores rurais, e no meio urbano aos operários. Acreditava-se na existência de uma dupla sociedade dividida em sociedade tradicional (popular) e sociedade moderna (cult). Todavia novos estudos demonstram a existência de uma sociedade dialética e dinâmica, ou seja, o moderno e o tradicional estão em uma única ascensão global.

Nestor Canclini (2000) ao falar de cidades modernas afirma que estão deixando de ser modernas ou cidades porque na cidade há uma mistura do provinciano com o transnacional: “Os migrantes atravessam a cidade em muitas direções e instalam, precisamente nos cruzamentos, suas barracas barrocas de doces regionais e rádio de contrabando, ervas medicinais e vídeo cassete” (CANCLINI, 2000, p. 20).

Canclini demonstra que é dentro e não fora das cidades onde melhor podemos perceber que a tradição está presente em todos os meios sociais. Passando a ser entendida como presente em toda a sociedade com suas nuances, de maneira que todas as classes possuem peculiares formas econômicas, sociais e crenças de vida, em suma, tradições

diferenciadas a partir de suas próprias experiências existenciais, já que a tradição se transmite socialmente e deriva de um processo de seleção cultural. A tradição, em resumo, representa a continuidade cultural.

Cultura e tradição, ambos os conceitos em muito se assemelham, uma vez que a cultura se pode entender como uma forma de expressão, atitude e valores compartilhados bem como formas simbólicas, como há sugerido Peter Burke. A cultura segundo, o autor, é tudo aquilo que se apreende de uma determinada sociedade, como comer, beber, andar, falar, calar, etc, bem como a:.

La historia de la cultura incluye en la actualidad las normas o las adopciones que subyacen a la vida diaria. Todo aquello que antes se daba como supuesto, obvio, norma o de ‘sentido común’, ahora es visto como algo que varía de una sociedad a otra de un siglo a otro y que es socialmente ‘creado’, por lo que requiere una explicación o interpretación social e histórica (BURKE, 1997, p. 26).

Portanto, em cada momento histórico vamos ter nuances marcada pelas diferentes sociedades, inclusive na mesma cultura. Logo, se a cultura é apreendida, a identidade é a consequência desse aprendizado em diferentes matizes dentro da sociedade, pois podemos particularizar essa identidade dentro das tradições familiares (micro núcleo), bem como podemos, sem nos perder, aumentá-la a níveis nacionais executando tarefas e rituais comuns a toda uma nação.

Podemos dar mais ênfase a essa noção entre o indivíduo e o coletivo através da afirmação do antropólogo Ralf Linton (1973) ao afirmar que os indivíduos são apenas um meio pelo qual a cultura se manifesta, para este autor não é possível falar de cultura apenas através de um indivíduo, pois dentro da sociedade cada pessoa dá sua contribuição, portanto cultura seria o amálgama de contribuições individuais no coletivo social.

Não poderíamos deixar de observar que também faz parte dessa construção identitária, a interação do homem com a materialidade que envolve a sua existência, o objeto tem sua pertinência por fazer parte da cultura material e, portanto, passa a existir como mais um elo de conhecimento e reconhecimento nessa grande corrente cultural que, como dissemos, a consequência é a construção das identidades.

Consideramos relevante a pesquisa sobre objetos da cultura material para compreendermos as relações que se estabelecem através desse tipo de produção de e conformação de novas redes de interesse social, uma vez que esses mesmos objetos muitas

vezes são inseridos em novos circuitos de valoração, classificados como culturais, econômicos, ideológicos, religiosos e políticos, portanto precisam ser examinados a luz desses fatores e em sua inter-relação no devir histórico.

Ulpiano de Meneses (1998, p. 91) chama a atenção para as especificidades que contém um objeto e a sua importância em estudá-lo sem cair na banalidade sem sentido de “buscar nos objetos o sentido dos objetos”, pois como ele lembra “os atributos intrínsecos dos artefatos(...) incluem apenas propriedades de natureza físico-química” (MENESES, p. 91) e todo o resto ele chama de “fetichismo”, por estarem vinculados a características historicamente selecionadas em seu momento de criação, principalmente por sua utilidade e sentido, seja ela qual for. Para Meneses (p. 92) a “categoria de objeto histórico” sempre esteve vinculada a forças ideológicas e políticas para favorecer uma classe dominante, o valor do objeto neste caso estaria ligado não ao seu valor material e sim ao campo do poder (e a quem ele representaria). Para o autor o objeto tem sua própria biografia e só se pode entendê-la através de sua interação social.

A antropóloga Berta Ribeiro (1985) também afirma que é somente através do estudo da cultura material que se torna possível entender os padrões de comportamento de um determinado grupo humano e sua influência na sociedade como um todo, criando sua própria identidade. Para Ribeiro, **tudo** (grifo meu) que provenha da ação humana sobre a natureza é o que podemos chamar de cultural, que seriam tanto os bens culturais utilitários quanto os de natureza simbólica que o homem produziu ou produz independente de sua tecnologia, e seria através desses bens que a sociedade manteria seus vínculos.

Se os artefatos culturais podem ser analisados como expressão e representação de uma realidade econômica e social localizada, no atual contexto “globalizante” esses mesmos artefatos podem ser afetados em sua condição de objeto catalisador de identidade, se transformando ou ganhando novas dimensões e sua inserção na ordem cultural, política e econômica, poderiam representar uma região ou, até mesmo, um país. Os sujeitos, que por sua vez buscam um sentimento de pertencimento a uma cultura, criam com o artefato cultural mais um elo que o poderia ligá-los a esse sentimento, e por fim, definir sua identidade, como o artesanato “marajoara” icoaraciense, que por sua forma significativa e não propriamente por seu valor apenas como artesanato ou o valor agregado como arqueológico, encontrou um meio propício para transformar-se em símbolo de identidade.

CAPÍTULO II: A imagem do índio na construção da “identidade nacional”

II.1-Simbolizando o índio desde do IHGB a ABA

Neste capítulo abordaremos de forma sucinta o período imperial, especificamente o momento de criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB-1839) para relacionarmos à imagem do indígena a uma simbologia de identidade nacional, incorporado em um projeto para construção de uma Pátria independente. Sabemos que vários acontecimentos políticos e culturais influenciaram a escolha da afirmação do indígena, o autóctone das terras *brasilis*, a ser o principal sujeito símbolo na formação da Nação brasileira, ora sendo apresentado de maneira pejorativa, como o elo a ser civilizado para o desenvolvimento da Nação, fragmentando-o muitas vezes em sua cultura e em relação a sua própria identidade ao ser percebido, apenas como parte de uma paisagem tropical natural, ora enaltecendo-o dentro de um imaginário, como a um herói brasileiro puro que afirmaria a identidade nacional, conforme afirma a antropóloga Lilia Schwarcz ao falar sobre a necessidade da construção de uma identidade nacional para o país, fazendo sua observação sobre o momento de um Brasil que ainda estava se encontrando nacionalmente³ (SCHWARCZ, 2005, p. 15-17).

Portanto é no seio desse processo que surge o debate sobre a probabilidade de representar a nacionalidade brasileira através de uma certa e construída imagem indígena. O historiador Manoel Guimarães (1988, p.6), afirma que o próprio IHGB foi criado ainda no II reinado, e teve como principal função, a de contribuir na consolidação do Estado Nacional num “projeto para se pensar a história brasileira de forma sistematizada”, para se deliberar a identidade dentro de parâmetros físico-geográficos, bem definidos.

A presença da tradição iluminista na concepção da história do IHGB, o desenvolvimento técnico científico do século XIX e as teorias da diferença racial e a concepção de uma história linear e civilizatória, colocava os portugueses como os

³ Em sua entrevista à revista **Brasil Almanaque da Cultura Popular**, Lilia Schwarcz observou que na Feira de Frankfurt, na qual o Brasil foi tema em 2000, o país ainda foi apresentado com ênfase na natureza e na mestiçagem.

esclarecidos nessa linha positivista de pensamento, e o índio, um ente a ser, ainda, civilizado. Essa era a forma de se pensar a sociedade neste período. Sempre através das ciências, as artes e a cultura e sem perder a fina sintonia com a idéia de progresso.

Outra questão de grande interesse à época, que provocou certo incomodo a alguns intelectuais do IHGB, principalmente ao historiador Francisco Adolfo Varnhagen, que foi adido cultural da missão do Brasil em Lisboa, em 1841, encarregado de pesquisar documentos sobre a História e Legislação relativos ao Brasil e, posteriormente, editou em 1854 a “História Geral do Brasil”, foi a posição de alguns poetas e suas literaturas, alguns dos quais também faziam parte do IHGB, como Gonçalves Dias, “protegido” de D. Pedro II. Nesse momento havia um movimento chamado de romantismo indianista ou nacionalista, no qual se exaltava a imagem do índio como herói nacional, principalmente nesse tipo de literatura. Para Varnhagen, esses escritores não deveriam ser levados a sério, deixando claro sua posição a uma carta mandada ao Imperador, onde consta principalmente, seu incomodo em relação ao indianismo de Gonçalves Dias, interpretando-o como “subversivo” (GUIMARÃES, 1988 p. 12). Embora Varnhagen criticasse Gonçalves Dias, reconhecia, o papel preponderante do índio nessa construção da identidade da Nação, mas não da mesma forma em que a concebia o poeta em sua literatura indianista. Para o historiador Kaori Kodama:

(...) [a] empreitada de Gonçalves Dias não dispensava um conhecimento lido pela ciência sobre os índios brasileiros. De certa forma, não havia uma contradição entre aquele conhecimento e a do índio retratado pelo poeta. A 'ferramenta' etnográfica de que dispunha, mais do que contradizê-lo, poderia reforçar seus personagens poéticos. (KODAMA, 2007, p. 6)

De certa forma Gonçalves Dias não se via apenas como um simples poeta, defendia a dupla idéia da possibilidade de existirem dois tipos de historiador, o “historiador poeta” e o “historiador político”, deixando claro que ambos se beneficiariam dos estudos etnográficos como principal ferramenta para se estudar o índio para a história. Ainda segundo Kodama, essa dupla definição do historiador feita por Gonçalves Dias está publicada na revista *Guanabara*, onde há uma defesa de sua construção poética da história, mostrando a convergência da história com a poesia. Para Gonçalves Dias, o historiador político aglutinaria os indivíduos num único individuo coletivo, generalizante em idéias e interesses construindo assim a Nação. Por sua vez o historiador poeta aproximar-se-ia do sentimento do povo ao observar as várias nações existentes valorando suas nobrezas, excluindo seus

vícios e aglutinando todos os seus anseios para ter por fim a humanidade (KODAMA, 2007, p. 4). Fica claro que o “que interessava a Gonçalves Dias era a possibilidade de um alcance universal para a História” (KODAMA, 2007, p. 5).

Outro tópico relevante para a concretização do projeto nacional de identidade, como aponta Schwarcz (1998, p. 226) foi a criação, em 1826, da Academia de Belas Artes (ABA), no entanto só implementada no reinado de D. Pedro II. Se até certo momento só havia literatura, científica ou não, sobre a criação de uma identidade para o Brasil, vai ser através de pinturas produzidas na ABA, extremamente incitada pela política da época que vamos ter um acervo iconográfico, compondo-se em imagens, o que até então, ideologicamente, só se conhecia através dos textos criados sob influencia dos programas do IHGB e pelo indianismo dos poetas. O resultado dessas práticas podem ser vistas nas pinturas de Vitor Meireles, figura 1, *A primeira Missa no Brasil* (1860), e figura 2, *Moema* (1866); José Medeiros, figura 3, *Iracema* (1881); Rodolfo Amoedo figura 4, *O último Tamoio* (1883) e Francisco Manoel Chaves Pinheiro, figura 5, com sua escultura em terracota, sob o título *Índio simbolizando a Nação*⁴ (SCHWARCZ 1998, p. 228-230).

⁴ No texto me utilizo do título que a autora Lilia Schwarcz fornece em seu livro, porém em vários sites pesquisados o título que encontrei foi *Alegoria do Império*.



Figura 1: Vitor Meireles, *A primeira missa no Brasil*, 1860. Óleo s/tela, 268 x 356 cm. MNBA/RJ
Fonte Disponível in <http://www.mnba.gov.br/2_colecoes/8_pintura_br/j_vitor_meireles.htm>. Consultado em 12/12/2010.

Esta obra de Vitor Meirelles é inspirada no livro de Gonçalves de Magalhães, *Confederação dos Tamoios*.



Figura 2: Vitor Meireles, *Moema*, 1866. Óleo s/tela, 129 x 190 cm. MASP - Assis Chateaubriand/SP

Fonte: Disponível in <<http://www.masp.art.br/servicoeducativo/assessoriaaoprofessor-ago06.php>> Consultado em 12/12/2010

Meireles ao retratar a lenda Moema, esconde por trás desse academicismo romântico, a escolha que intelectuais do IHGB já haviam feito de ter o indígena como arquétipo de representação do país



Figura 3: José Maria de Medeiros, *Iracema*, 1881. Óleo sobre tela, 167,5x 250,2. MNBA/ RJ

Fonte: Disponível in <<http://www.revistamuseu.com.br/vitrine/default.asp?id=1468>>Consultado em 12/12/2010

A personagem Iracema de José de Alencar representada por José Medeiros.

Aqui temos o índio retratado como a vítima nesse novo Império



Figura 4: Rodolfo Amoedo, *Último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180,3x 261,3 cm. MNBA/RJ

Fonte: Disponível in <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ra_arquivos/ra_1883_tamoyo.jpg> Consultado em 12/12/2010



Figura 5: Francisco Manoel Chaves Pinheiro *Alegoria do Império brasileiro*, 1872. Terracota modelada, 192x75x31, MNBA-RJ

Fonte: Disponível in http://www.mnba.gov.br/2_colecoes/3_escultura_br/c_chaves_pinheiro.htm
Consultado em 12/12/2010

Era somente na abertura e encerramento da Assembléia Geral que D. Pedro II punha seu traje Imperial.



Figura 6: Pedro Américo *D Pedro II na abertura da Assembléia Geral ou a Fala do trono*, 1872. Óleo sobre tela, 2,88 x 2,50. MI-RJ

Fonte: Disponível in <http://www.museuimperial.gov.br/portal/visita-interativa.html>
Consultado em 12/12/2010

Schwarcz (1998, p. 230) afirma que Francisco Manoel Chaves Pinheiro criou a imagem mais “emblemática de sua geração” ao “embutir no título de sua obra” *Índio Simbolizando a Nação*, a intenção do projeto de nacionalização. Uma vez que fez alusão direta a uma imagem oficial do monarca, pintada por Pedro Américo, *A Fala do trono*, em que D. Pedro II aparece em postura imponente portando a coroa, segurando firmemente o cetro e os trajes majestáticos na abertura da cerimônia da Assembléia Geral. Semelhante postura se percebe na escultura em terracota do indígena de Chaves, o mesmo:

Com uma postura corporal idêntica à do imperador em sua imagem oficial elaborada por Pedro Américo (...) que o retrata na *Fala do Trono*, o indígena de Chaves carrega o cetro da monarquia em vez de sua arma, um escudo com o brasão imperial em lugar de sua borduna. O cocar está na cabeça, mas é o manto do rei que cobre a “nudez natural” desse “símbolo nobre e puro de nossa origem”. Meio índio, meio nobre; meio selvagem, meio rei, o indígena da escultura de Chaves sintetiza e torna concretas representações dispersas. (SCHWARTZ, 1998, p. 230)

Se por um lado o Romantismo indianista foi um movimento que influenciou vários artistas a tomarem posições políticas⁵ demonstrando-a em suas obras, por outro, houve os que apenas o seguiram sem posicionamento aparente. Tanto a pintura, como a literatura indianista, em sua construção, tinham a missão de dar ao povo brasileiro a ilusão de gloriosos antepassados autóctones, vinculando a imagem do índio ao “mito do bom selvagem”, ou seja, o homem que vivia em perfeita harmonia com a natureza. Levemos em consideração o momento histórico específico e suas circunstâncias de um Brasil em busca de uma identidade, esse indígena simbólico estava longe de corresponder a realidade do índio idealizado, e de ser perfeito com ideais de heroísmo e humanidade, como o Peri de José de Alencar, ele na verdade, buscava simbolizar principalmente as camadas cultas da sociedade imperial.

II. 2-Um projeto para o resto do Brasil

Sethe Garfield (2000, p.20) argumenta que durante a década de 1920 o modernista Oswald de Andrade se inspirou na cultura indígena para escrever o *Manifesto Antropofágico*

⁵ Embora se trate aqui de uma minoria, haja vista que o principal mecenas, á época era D. Pedro II e, o interesse principal que direcionava os incentivos a ABA estava carregado de ideologias que apontavam para uma unidade cultural além de querer apresentar um Brasil civilizado e progressista ao mundo

(1928), para censurar a maneira de copiar o estilo europeu na arte brasileira, e também estimulava a simbiose entre o nativo e o estrangeiro. Intelectuais do movimento de direita Verdeamarelo, escreveram textos no qual exaltavam um Brasil antes da chegada do europeu, ao mesmo tempo em que defendiam o estudo da língua Tupi e o índio como símbolo nacional. Posteriormente teremos Gilberto Freire enfatizando a presença do indígena na formação da cultura brasileira, e enaltecendo a formação de um Brasil mestiço.

Esse Brasil mestiço, todavia, não estava nos planos de Getúlio Vargas durante o período do Estado Novo (1937-1945), porém esse debate continuou, e os intelectuais da era Vargas se apropriam de “uma rica tradição brasileira de homenagem aos índios” (GARFIELD 2000, p.20), para continuar o antigo projeto de uma nacionalidade atrelada a imagem do indígena, trazendo novamente essa nova/antiga querela que agora encontra-se na forma de dominação do índio através de discursos e ações políticas e não apenas ancorado em estudos etnográficos, pinturas e literaturas a respeito do mesmo.

Para a formação do Estado, naquele momento, era necessário uma integração nacional brasileira mais efetiva segundo Garfield, “o Estado Novo representou a relação entre os índios e Estado Nação numa ótica romântica” (GARFIELD 2000, p.18). E em 1934, Vargas decretou o dia 19 de abril como o “Dia do Índio”⁶, promovendo, nos anos seguintes, sob assistência do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), inúmeros eventos culturais. Em 1939 é criado o Conselho Nacional de Proteção ao Índio (CNPI), sendo seu primeiro diretor o Marechal Rondon. A principal função desse conselho era conduzir uma conscientização pública sobre a cultura indígena e a política estatal, no sentido de estabilizar o domínio e redefinir o território nacional.

A sobrevivência do simbolismo indígena como parte da ideologia de uma identidade permaneceu após o fim do Estado Novo. Na figura 7 podemos ver um óleo sobre tela em aglomerado pintado em 1974, de João Câmara, que faz parte de uma série de quadros intitulada *Cenas da vida brasileira*, que fazem alusões aos anos de 1930 a 1954. É possível perceber quase ao centro do quadro uma clara referência a Vargas e a seu projeto “pró-indígena”.

⁶ A criação do Dia do Índio fez parte de um movimento continental de expansão e interesse pela cultura indígena e políticas indigenistas. Esse dia foi promovido pelo Congresso de Pátzcuaro em 1940, patrocinado pelo Governo do México para desenvolver a compreensão cultural dos povos indígenas para sua integração, encontrando adeptos no Brasil, principalmente em Vargas.

Imagem 7: Aluísio Magalhães, 1937(*série cenas da vida brasileira*), 1974, óleo sobre tela colada em aglomerado, 240x240cm, Recife, MAM Aluísio Magalhães.



Fonte: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf2/Artigo%20Maria%20de%20Fatima%20Couto.pdf>

Na Figura 8 podemos ver uma cédula de cinco cruzeiros que esteve em circulação durante o início da ditadura militar, com uma efígie que faz forte referência a região amazônica, que mesmo após o fim da ditadura (1985), tanto a imagem do índio como a lembrança a era Vargas, ainda foi importante para a confecção de cédulas com referência à imagem de indígenas, como também podemos ver na figura 9, onde temos o anverso e o reverso de uma nota de mil cruzeiros de 1990 ou 1991, apresentando em um dos lados a estampa de dois índios e do outro o Marechal Rondon.

Na figura 10 temos moedas de um real que começaram a circular nos anos de 1998 e são utilizadas até hoje. As moedas trazem no anel em torno da efígie da República e o número referente ao valor da moeda, desenhos estilizados marajoaras, como consta no site do Banco Central do Brasil essa informação. É a sobrevivência de uma ideologia, ainda fazendo referência a uma identidade nacional aportada na imagem criada ainda no II reinado sobre o ideal indigenista.

Figura 8: Cédula de Cinco Cruzeiros.



Fonte:Disponível

in<http://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/TN_CM.asp?idpai=CASAMOEDA%20#CR500> Consultada em 23/01/2011

Nas bordas podemos notar uma referência ao desenho marajoara.

Imagem 9: Cédula de Cinco Cruzeiros



Fonte: Disponível in<http://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/TN_CM.asp?idpai=CASAMOEDA%20#CR500 Consultada em 23/01/2011

Reverso:

Painel com vitória-régia, planta aquática da Amazônia, cujas folhas, grandes e redondas, medem até 2 metros de diâmetro
Período de circulação 06.07.61 a 13.05.67

Imagem 10: Cédula de Mil Cruzeiros

Fonte: Disponível in<[http://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#\(1\)](http://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#(1))> Consultada em 23/01/2011

Anverso:
Homenagem
a Marechal
Rondon.

Imagem 11: Cédula de Mil Cruzeiros

Fonte: Disponível in<[http://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#\(1\)](http://www.bcb.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#(1))> Consultada em 23/01/2011

Reverso:
Casal de
índios carajás,
ladeado pela
representação
de alimentos
e de uma
habitação
nhambiquara.

Imagem: 12 Moeda de Um Real



Fonte Disponível in<site do Banco Central do Brasil <http://www.bcb.gov.br/?MOEDAFAM2>> Consultada em 23/01/2011

Anverso:

Efígie da República à direita do núcleo prateado (disco interno) e transpassando para o anel dourado (disco externo) há referência às raízes étnicas brasileiras, representada pelo grafismo encontrado em **cerâmicas indígenas de origem marajoara**, e a legenda "Brasil".

Imagem 13: Moeda de Um Real



Reverso:

No anel dourado, a
repetição do
grafismo indígena
marajoara..

Fonte Disponível in<site do Banco Central do Brasil <http://www.bcb.gov.br/?MOEDAFAM2X> Consultada em 23/01/2011

O projeto nacional de se criar uma identidade em base a uma referência indígena ressoa até hoje, como vimos nas figuras de 8 a 13, que trazem em si fortes referências a esse projeto indigenista, como emblemas nacionais os quais foram muito utilizados por artistas, intelectuais e literatos, mas atualmente já representam pouco a ideologia para o qual foram criadas, mesmo tendo confiado a um significante que já foi forte, a imagem nas cédulas passam despercebidas, como o desenho do grafismo marajoara na moeda de um real que é quase imperceptível, mas que não está ali apenas para enfeitar, está para revigorar o significado de uma idéia que um dia já foi importante.

CAPÍTULO III:

A identidade paraense

III. 1-Quem são esses paraenses?

Quando ouvimos falar em Belém do Pará, seja na fala de algum turista, estrangeiro ou não, ou mesmo em manchetes na televisão, a imagem que ainda passam é de florestas e nos remetem a idéia de que aqui só há índios, para além disso, temos um cabedal de representações imagéticas que perpassam todas as esferas que vai do tipo humano comum à região, a representatividades de nossos costumes, como o hábito de deitarmos em redes de algodão, além de nossos pratos culinários mais comuns como o tacacá e maniçoba, ambos de origem indígena.

Ainda hoje a mídia dá ênfase a essa tipologia indígena, a exemplo citamos o caso da ganhadora do quadro de entretenimento de programação nacional da TV aberta, chamado Menina Fantástica 2010, apresentado por uma das maiores emissoras televisivas do país. A representante paraense selecionada tinha todo o estereótipo indígena, da cor da pele ao corte de cabelo (menos a altura), além do nome.



Figura 14 Menina Fantástica

Fonte: Disponível in <http://mundofavorito.blogspot.com/2010_11_01_archive.html>.
Consultado em 23/01/2011

Podemos identificar que há uma aceitação nesse criar/reforçar essa “tal” identidade indígena paraense, porque além dos aspectos físicos da maioria do povo paraense, as lojas de “lembranças do Pará” estão sempre abarrotadas de artigos, como pulseiras, camisas, panôs, bolsas, fotografias, cartões postais com imagens de índios em fotografias ou pinturas, além de outros tipos de artesanato que reforçam a assimilação dessa identidade indígena do paraense.



Figura 15: Loja de artesanato Paracuri

Fonte:Disponível in <<http://arteemterblog.blogspot.com/2010/01/artesanato-do-para.html>> Consultado em. 12/07/2010

Loja de artesanato no bairro da Ponta Grossa “Paracuri”, com inúmeros artesanatos tendo a imagem indígena com tema.



Figura 16: Loja feira do Ver-o-Peso

Fonte: Disponível in <<http://arteemterblog.blogspot.com/2010/01/artesanato-do-para.html>> Consultado em. 12/07/2010

Na feira de artesanato do Ver-o-Peso, encontra-se inúmeros acessórios de uso pessoal e objetos para decoração que nos remetem a uma identidade indígena



Figura 17: Loja feira do Ver-o-Peso

Fonte: Disponível in <<http://arteemterblog.blogspot.com/2010/01/artesanato-do-para.html>> Consultado em 12/07/2010



Figura 18: Trabalhador no Ver-o-Peso
Fonte: Arquivo da autora

III.2- A Sobrevivência do símbolo indígena

Parece que a construção da identidade nacional, baseada numa afirmação idealizada no II Reinado aportada na imagem do índio, nunca foi abandonada pelos paraenses. Pouco depois dessa época muitos intelectuais iniciam seus inventários folcloristas, baseando-se no modelo francês de inventariar o exótico. No livro *Tradições Populares* (1976) organizado por Paulo Duarte que reuniu vários artigos de Amadeu Amaral, encontramos o nome de vários folcloristas, tais como Celso de Magalhães, Sílvio Romero, Sant'Anna Nery, Mello Moraes Filho e outros, que ao final do século XIX mostraram certa predileção em inventariar muitas das manifestações e objetos produzidos no Norte e Nordeste brasileiro, de certa forma dando continuidade, através desses processos a uma busca incessante pela nacionalidade brasileira atrelada a qualquer coisa que representasse genuinamente o Brasil. A partir dessa ênfase dada a cultura popular podemos ter um bom panorama do quanta andava ainda

produção e discussão sobre as idéias de nação cultural brasileira antes do ano de 1922, como já vimos nos parágrafos anteriores

A valorização das tradições culturais e teorias a respeito da história do Brasil foram plenamente desenvolvidas pelos modernistas, e as regiões Norte e Nordeste foram as preferidas dos folcloristas por suas manifestações ditas “exóticas” à época. Maria Inez Pinto (1999, p.65), afirma que Menotti Del Picchia, descrevia os paulistas como “múltiplo, forte, vivo, culto, inteligente”, exaltando de certa forma a São Paulo, em detrimento de chamar a região norte como sinônimo de “resto do Brasil”. Del Picchia via essa região como um peso para a cidade de São Paulo daquele momento. Portanto matar o Peri, para ele já era um assunto resolvido, pois o papel do índio na formação da cultura nacional já havia sido resolvido por Monteiro Lobato, que dizia que “cultura poderia criar tais seres? O índio não deixou um traço estético no Brasil” (PINTO, 1999, p. 64) além de outros argumentos de mesma índole.

Maria Inez Pinto, voltando ao tema do olhar dos paulistas sobre si mesmos, aponta para a “cegueira paulista”, demonstrando um contra argumento às teorias de Monteiro Lobato e Del Picchia, no momento em que apresenta a pesquisa de Rego Monteiro, do mesmo período, inspirada na arte marajoara. Contudo, segundo a autora, Del Picchia ignoraria o trabalho de Rego Monteiro, e continuaria perseguindo uma imagem heróica de São Paulo distante de qualquer simbolismo indígena, mesmo que para o seu próprio convencimento e de outros tivesse que se utilizar “recursos retóricos, não importa se nem sempre verdadeiros” (PINTO, 1999, p. 64).

Nesse sentido, o Norte era visto com certa pureza racial indígena, porém negativa, daí conclui-se que o pensamento comum era: como uma região cheia de índios poderia pensar em modernismo? Para a paulicéia modernista havia gritantes diferenças entre o Sul e o Norte, embora a natureza urbana das cidades estivessem mudando, o que ocorreu também no Norte, lembremos do ciclo da borracha que trouxe à região amazônica inúmeros imigrantes, principalmente do Nordeste, além de imigrantes estrangeiros que residiram em Belém, e portanto foi aqui que chegaram primeiro muitas novidades da Europa. Apesar disso, essas mudanças não foram consideradas por muitos intelectuais paulistas na avaliação das diferenças entre ambas as regiões, assim os sulistas continuavam a olhar o Pará como um lugar exótico.

O embate político-intelectual que estava se iniciando (e não exatamente formado entre nacionalistas e regionalistas) dava bem o tom à época dessas diferenças entre

intelectuais paulistas, nortistas e nordestinos. Gilberto Freire escreve em 1926 o *Manifesto Regionalista*, que Joaquim Inojosa considerou uma fraude, ou um duro golpe ao projeto modernista que já havia se iniciado. Em 1928, Oswald de Andrade escreve o *Manifesto Antropófago*. Ambos os manifestos tinham em comum o questionamento da produção cultural brasileira. Entretanto, o *Manifesto Regionalista* seguia mais uma linha sócio-anropológica transformando o olhar sobre os valores da sociedade, enquanto o *Manifesto Antropófago* era mais filosófico literário repercutindo mais nas artes e literatura.

O próprio Movimento Modernista em si foi muito mais de caráter literário que plástico, muito embora tenhamos muitas obras tanto na música como nas artes plásticas consideradas modernistas, porém muito mais por seu caráter iconoclasta e niilista. Contudo poderíamos nos arriscar a dizer que tratavam-se de produções artísticas, talvez sem muita representatividade nacional e sim regional.

De qualquer forma em Belém havia certo “esplendor artístico (...) no começo do século XX” (FARIAS, 2003, p. 86) embora não modernista, como aponta Farias, ao referir-se a toda uma movimentação cultural e artística, a organização de eventos que ainda eram bastantes conservadores e comprometidos com os ideais acadêmicos, possivelmente desvinculados dos literatos paraenses. Farias demonstra como estava, ou melhor, como não estava o modernismo nas artes plásticas em Belém, o autor também revela um fato interessante, quando escreve que Ângelus Nascimento, aluno da Escola Livre de Belas Artes, fez uma exposição no Rio de Janeiro em 1922 sendo bem recebido pela crítica carioca e que, possivelmente, já havia nessas obras algo de moderno (FARIAS, 2003, p. 86).

O poeta paraense Georgenor Franco na palestra *À Margem do Movimento Modernista* se referia ao grupo da revista belenense *Efémeris* afirmando que o “movimento modernista, antes de evoluir e revolucionar a literatura no sul do país já fervilhava no Pará. Isso prova que nosso Estado nunca esteve atrelado a carros de boi” (INOJOSA, 1994, p. 112). Contudo, Joaquim Inojosa ao analisar o modernismo em Belém do Pará o faz dando ênfase ao um não movimento intelectual de modernistas paraenses se referindo com certo desdém ao grupo *Efémeris*, criado segundo Georgenor Franco, em 1916 ou em 1919, como afirma Peregrino Junior. Evidente que Inojosa considerou o último ano, e dizia que eles não tinham “aqueles rumos que iriam prevalecer a partir de 1922” (INOJOSA, 1994, p. 111) e que eles ainda tinham um “nítido colorido simbolista” e reforça sua fala ao dizer que os de Belém bem como de outras capitais, no qual inclui o Rio de Janeiro, como apenas ansiosos, mas sem saber o que queriam, esperando sempre quem os guiassem, como numa profecia, onde o

messias-São Paulo (bíblico inclusive), levaria todo o Brasil a um novo mundo, a terra prometida das artes.

Quando Joaquim Inojosa se refere a Belém afirma que o modernismo no Pará só começa depois do contato dos paraenses com os pernambucanos iniciados pelos paulistas modernistas. Seja como for, modernistas como Raul Bopp, Mario de Andrade, Câmara Cascudo entre outros não vieram ao Pará “anunciar” o modernismo, mas sim trocar experiências. Talvez o grande mérito dos paulistas seja ter inserido o Movimento Modernista na história, ao marcá-la com uma data de abertura, como se tivesse começado naquele momento em 1922, dessa forma pareceria não ter sido gestada por várias regiões que lhe deram desde o princípio a perspectiva nacional.

Raul Bopp, embora não fosse paraense, escreveu sua obra *Cobra Norato* inspirando-se nas “conversas erráticas”, nas quais foi “sedimentando conhecimentos fragmentários sobre a Amazônia” (INOJOSA, 1994, p. 112). Essa fala de Bopp demonstra que as conversas que teve com artistas de Belém ajudaram-no a escrever seu livro, considerado um dos mais importantes do movimento antropofágico, não só dando material alegórico para sua obra, mas pela força que o movimento modernista já tinha em Belém.

Muitos artistas paraenses se inspiraram em elementos da cultura material indígena, sendo a cerâmica marajoara arqueológica uma das principais fontes inspiradora. Theodoro Braga publica em 1921, na revista *Ilustração Brasileira* de Rio de Janeiro, o texto *Estilização nacional de arte decorativa aplicada*, onde defende que :

A nossa querida pátria, embora indivisa quer pela língua e religião, quer pela sua extensão territorial, naturalmente limitada pelo Oceano a oriente e pelo poente pelas bacias do Amazonas e do Prata, unidas pelas cabeceiras dos seus respectivos tributários, imensa e riquíssima em todos os seus elementos naturais, o Brasil, a pátria sacrossanta colocada na mais bela parte do mundo, possui, com essa inesgotável fonte de inspiração, capacidade para criar, como outros povos criaram, um estilo que caracterize a arte nacional em todas as modalidades práticas de sua vida de grande povo que é (BRAGA, 1921)⁷

Referia-se Braga a toda uma riqueza de elementos que poderiam muito bem ser utilizados por nossos artistas, uma vez que muitos outros já utilizaram esse cabedal inesgotável de inspiração.

⁷Trancição de texto de Theodoro Braga feita por Arthur Valle com grafia atualizada. Disponível in:<http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/ilustracao_brasileira/ib_1921_12_tb.htm> Consultado em 12/01/11

ESTILIZAÇÃO NACIONAL DE ARTE DECORATIVA APPLICADA por Theodoro Braga



OUSO: ORDEM com um pequeno contingente de grandiosas festas do primeiro centenário da nossa emancipação política, escolhemos, como contribuição a esse ceramen patriótico, a propaganda da intensificação de um movimento artístico que já deveria se ter operado, e que entretanto, nunca é tarde para que elle, iniciando-se nas aulas primarias elementares, se espalhe pelo povo, imperando nas oficinas industriais, nos cursos praticos dos institutos profissionais, e vá ter o apoio official no curso superior das Bellas Artes.

Trata-se da orientação, desde já, a dar-se ao ensino de desenho, com caracter pratico, applicando-o na procura de formas novas e typicas que constituirão, a seu tempo, o futuro estylo Brasileiro.

A nossa querida Patria, embora indivisa quer pela lingua e religião, quer pela sua extensão territorial, naturalmente limitada pelo Oceano a oriente e pelo ponte pelas bacias do Amazonas e do Prata, unidas pelas cabeceiras dos seus respectivos tributarios, imensa e riquissima em todos os seus elementos naturaes, o Brasil, patria sacrosanta collocada na mais bella parte do mundo, possui, com essa inesgotavel fonte de inspiração, capacidade para crear, como outros povos crearam, um estylo que caracterize a arte nacional em todas as modalidades praticas de sua vida de grande povo que é.

Essa evolução não se faz rapida, é certo; mas necessita-se que todos os artistas, da forma e da

nesse portentoso amplexo do oceano inquieto e da terra tranqüilla, uma flora variadissima e uma fauna curiosa e caracteristica, a uberrima natureza, diziamos, dá-nos elementos com que poderemos, com estudo e intelligencia, semelhante ao minciro, extrahir de tantas maravilhas, a maravilha suprema, synthese objectiva que será o padrão da época em que vivemos — estylo, caracter, type, originalidade — facilitando aos posteror o caminho

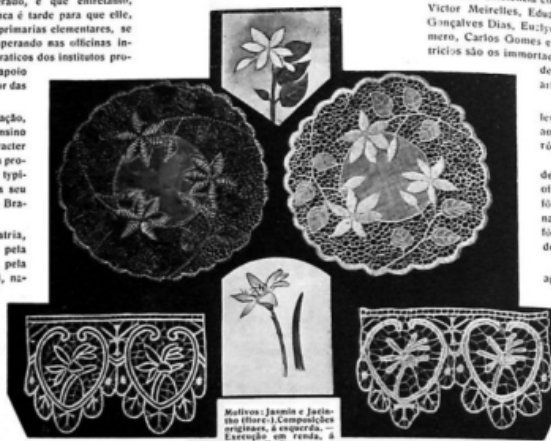
por tantos feitos immortaes, conservando-nos na tela e no bronze, no livro e no pedra, e pelo de ensinamento de patriotismo ao mesmo tempo cultos do universo?

Mas, não sejamos ingenuos: a grande pictural e esculptural, a literatura e a musica racionaes já foram buscar neste ambiente patrio elementos com que formaram joias preciosissimas da nossa existencia como pure. Pedro Américo, Victor Meirelles, Eduardo Sá, José de Alencar, Gonçalves Dias, Euclides da Cunha, Sylvio Romero, Carlos Gomes e tantos outros amados patrioticos são os immortaes pioneiros desta tentativa de nacionalização da grande arte.

Resta-nos, porém, levantar essa centella sagrada aos operarios Brasileiros, a fim de os despertar para a sua especialidade.

E' preciso que, em nossas oficinas nacionaes, não se faça a sua especialidade, a natureza Brasileira produza a forma dos objectos produzidos.

Assim, porque escolher agulhas e fides, utros e estyphanos para ornamentação dos monumentos, estylos e ornamentos, desde a lachadada dos monumentos aos mais delicados objectos de uso, quando a nossa arte inesgotavel nos fornece a Harpa do chor, com as suas imponentes colunas, alyves, ergendo a sua crista parda, como uma regia curva? A enxada, a jada ou negra, no langoroso movimento de sagacidade e de rapidez? Porque não procurar entre as serpentes, desde a imensa e nodataria sucuriú a rapida e traiçoeira cascavel voluta graciosa para os cornulos ou capullos columnas cujos fustes poderão ser interpretados



(TRABALHOS ESCOLARES DO CURSO DE ESTILIZAÇÃO DIRIGIDO PELO DR. THEODORO BRAGA, DO PARÁ)

a seguir, levantando bem alto, como o lábaro da patria, a nossa personalidade inconfundivel.

E são vejamos: porque, nós artistas, seja da grande arte ou das artes applicadas, ao em vez de pesquizarmos scenas historicas de outros povos, ou assumptos biblicos ou mythologicos, não iremos nós, Brasileiros, buscar, na epopeia do

Figura 19: Texto de Theodoro Braga.

Fonte: http://www.dezenovevinte.net/artigos/imprensa/ilustracao_brasileira/ib_1921_12_tb.pdf

Após ter passado cinco anos na Europa, em 1921 Theodoro Braga organiza um álbum para a Escola Nacional de Belas Artes “estilizando a flora e a fauna Brasileiras, com applicações diversas; estudando o desenho decorativo das igaçabas, tangas e vasos dos índios marajoara, preciosa indumentária etnográfica” (BRAGA, 1921). Ele execrava toda e qualquer forma de ensinar desenho através de modelos estrangeiros e principalmente abominava as estampas estrangeiras que serviam de modelo para os alunos dos institutos.

Outro paraense que desenvolveu inúmeros trabalhos inspirado na cerâmica arqueológica marajoara, influenciado por Theodoro Braga, foi Manoel Oliveira Pastana. Ele, assim como seu mestre, percebeu na cerâmica marajoara uma fonte para seus trabalhos como podemos ver nas figuras 20, 21 e 22.

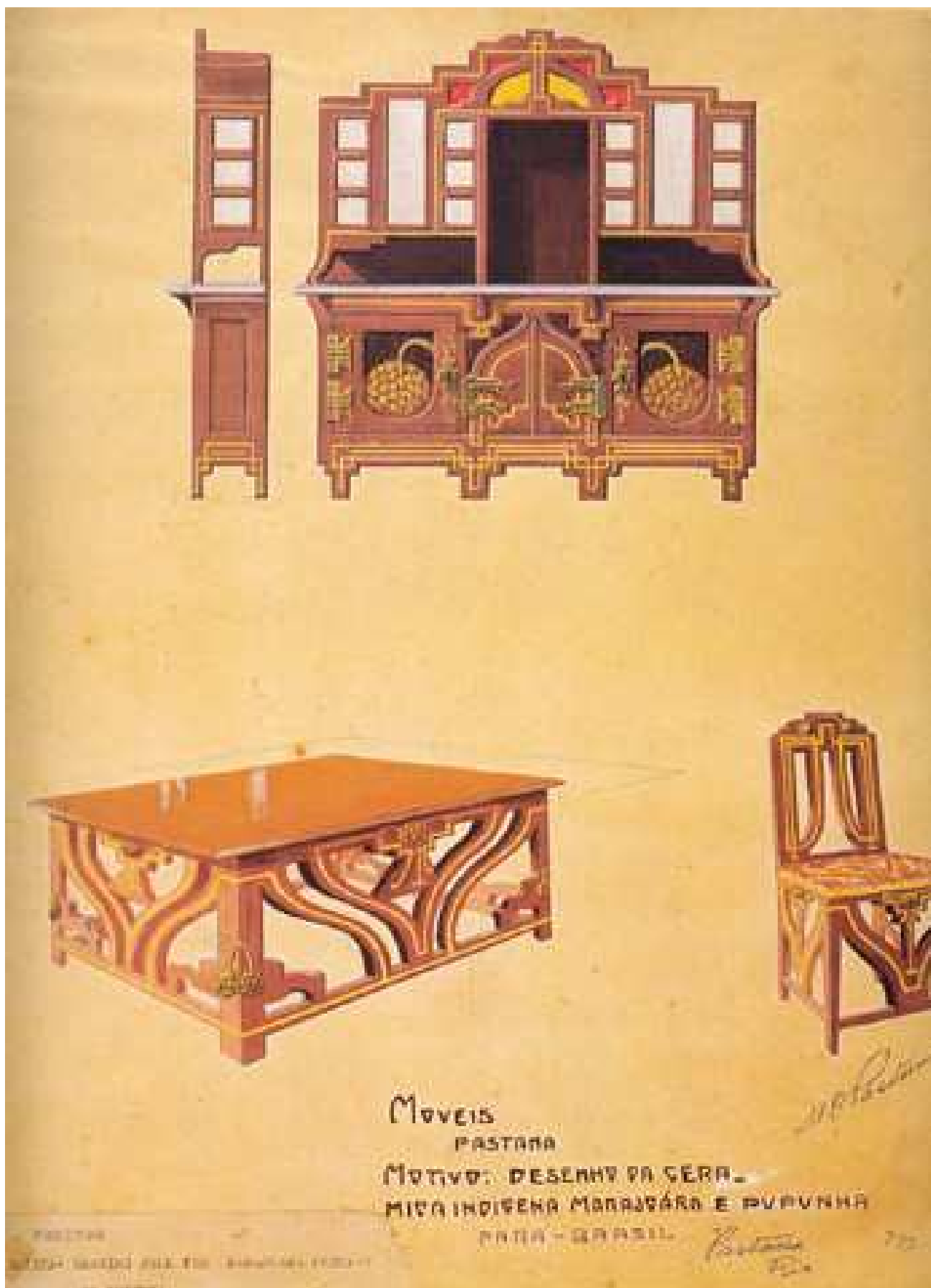


Figura 20: Manoel Pastana, *Móveis*, desenho e guache, 31 x 22cm, 1930, MEP/PA
 Fonte: catálogo Arte Pará 1997

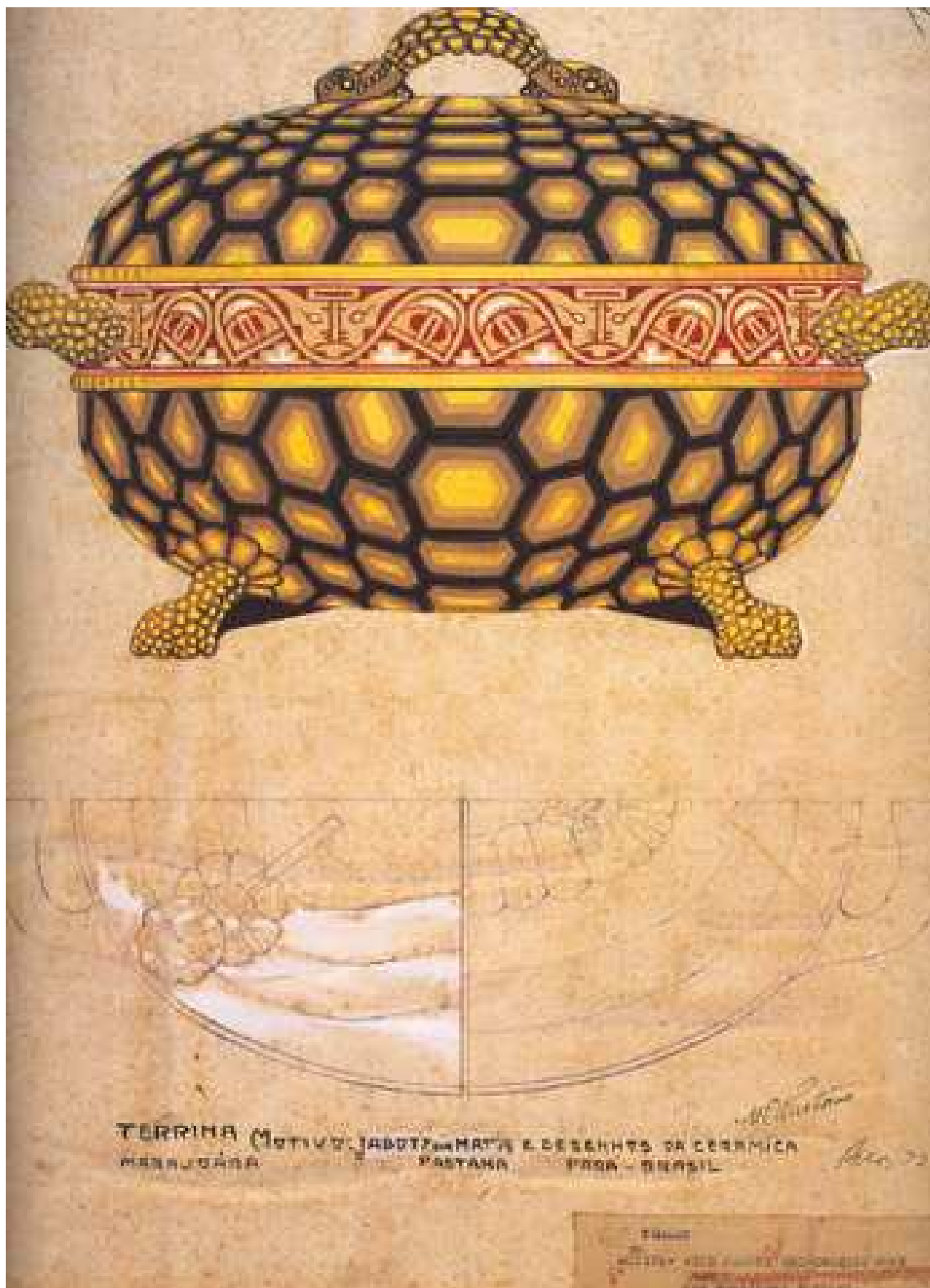


Figura 21: Manoel Pastana, Terrina, desenho e guache, 34 x 22 cm 1930,MEP/PA
 Fonte: Catálogo Arte Pará 1997

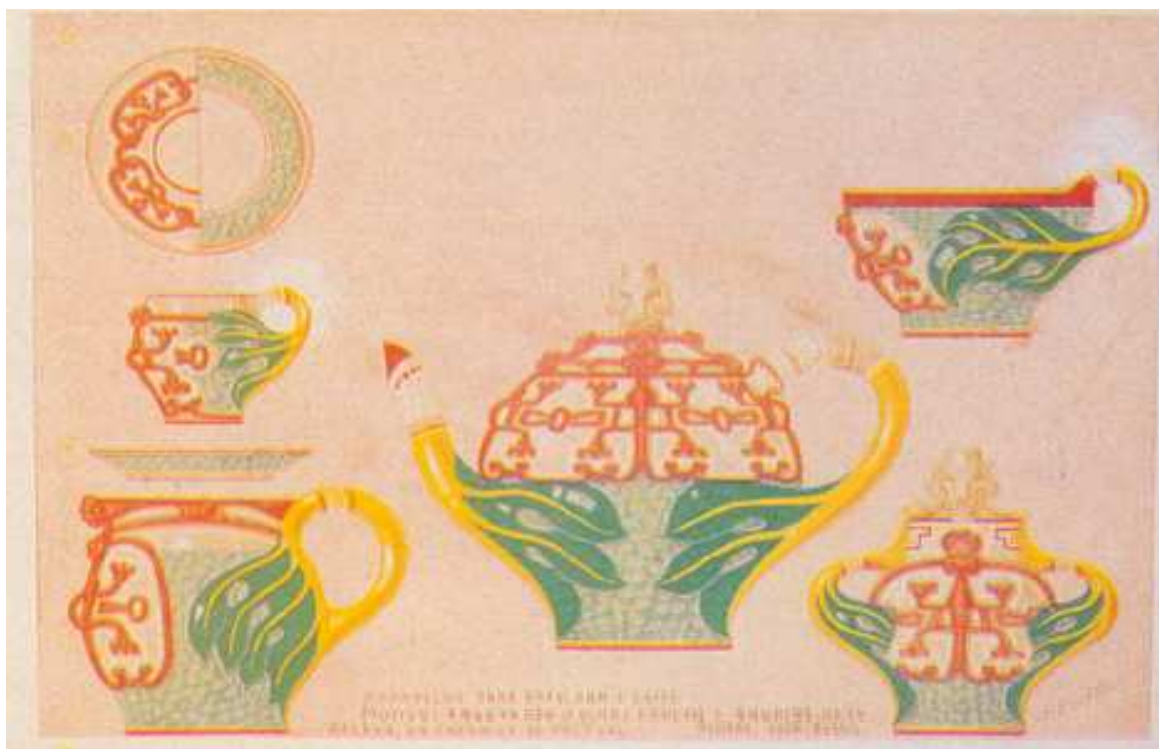


Figura 22: Manoel Pastana *Aparelho para café, chá eleite*. Motivo fruta pão. Baixo relevo da cerâmica da pacoval, 1930, MEP/PA

Segundo Paulo Herkenhoff (1993) Pastana escreveu sobre uma “cerâmica baseada no modelo arqueológico do Marajó”, em um jornal criado por Quirino Campofiorito chamado *Bellas Artes*, publicado entre os anos de 1935-1940. No artigo intitulado *O despertar das Artes*, de Manoel Pastana, encontra-se desenvolvida a idéia sobre a maneira de como os indígenas decoravam tanto seus utensílios de guerra, como os domésticos chamando a atenção para a alta sensibilidade artística dos mesmos. Contudo, Paulo Herkenhoff, sugere que apesar de Quirino ceder espaço em seu jornal para textos como o de Pastana, duvidava da possibilidade “do estilo marajoara garantir o nascimento de uma arte brasileira. Acreditava mais que se pudesse realizar algumas ‘coisas curiosas’, mas temia que não se ultrapassasse um trabalho de repetição” (HERKENHOFF, 1993).

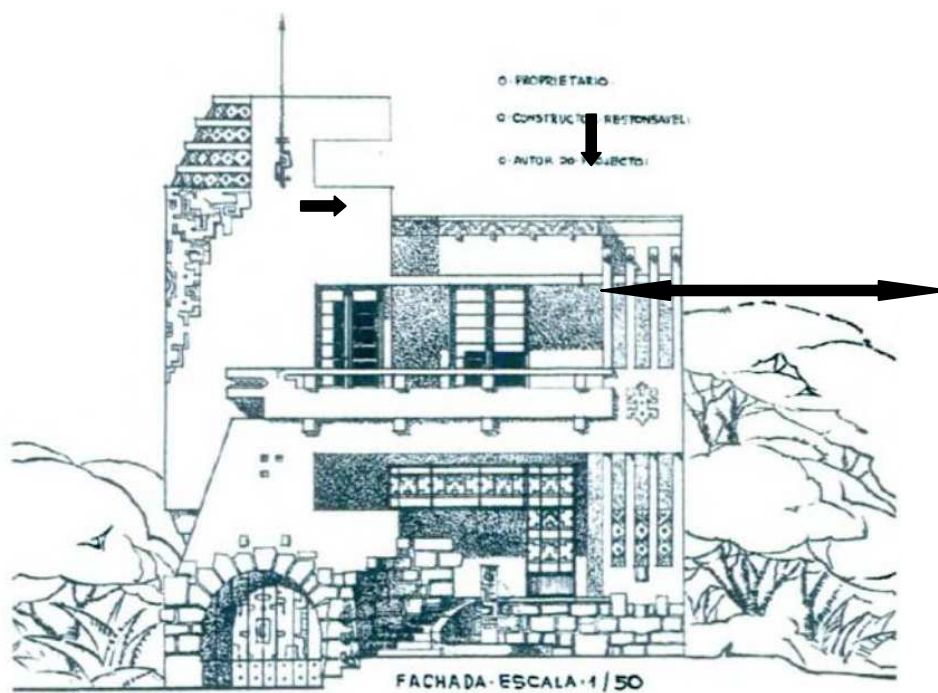
Campofiorito, todavia, parecia estar errado, segundo aponta os estudos de Júlio César Bellingier (2004), ao demonstrar em seu trabalho intitulado, *Água de beber: a filtração domestica e a difusão do filtro de água em São Paulo*, que a empresa Antonio Nogueira & Cia, fundada em 1935 pelo imigrante português de mesmo nome, aparece na estatística industrial de São Paulo, do mesmo ano, como produtora de louças de barro simples e vidrada e, posteriormente em 1937, começa a produzir uma cerâmica artística em “estilo marajoara” (BELLINGIER, 2004, p. 186), além disso Márcio Alves Roite (2010) chama a atenção para *A influência Marajoara no Art Déco brasileira*, título de seu trabalho publicado na revista *Dossiê Art Decó* da Universidade Federal de Goiás -UFG, Roite escreve que:

... a geometrização de temas abstratos e figurativos era a marca principal do Arte Déco – estilos das primeiras décadas do século XX, com amplo espectro geográfico, e de releitura de várias culturas exóticas (...). O Brasil, que conjugava civilização e selva, consegue seu estilo próprio nas artes decorativas – O Arte Déco Marajoara” (ROITER, 2010, p.20-21).

Podemos perceber como o estilo marajoara continuava avançando para as variadas áreas de criação artística brasileira, contudo até então não havia chegado as artes populares. Para os autores Luiz Conde e Mauro Almada (2000, p. 15), a chamada vertente marajoara na arquitetura de Estilo Art Déco foi introduzida no momento em que o movimento chega ao Brasil e encontra uma forte corrente intelectual nacionalista ativa desde o final do século XIX, como já vimos anteriormente. Esse mesmo pensamento nacionalista gerou na arquitetura duas linhas de desenvolvimento. O movimento neocolonial e o estilo marajoara de inspiração indigenista. A influência indígena da cerâmica da Ilha do Marajó, na arquitetura é percebida pelos “motivos decorativos geométricos e labirínticos inspirados

naqueles da cerâmica marajoara da Ilha do Marajó, Pará” (CONDE & ALMADA, 2000, p. 15)

Para os autores a utilização dos elementos “oriundos da arte marajoara”, poderia ser interpretado como uma “aclimatação” do estilo ao debate cultural que até então se travava no Brasil. O próprio termo Art Déco era cheio de influências tais como do cubismo, fauvismo e expressionismo, só se definido posteriormente como “Art Déco”. Bem como as denominações regionais que vieram a reboque como por exemplo: Tropical Déco (Miami); Pueblo Déco (sudoeste do EUA); Marajoara Déco (Brasil) (CONDE & ALMADA, 2000, p.11). Na figura de número 23 podemos ver um exemplo de projeto criado a partir dessa influência do Marajoara Déco.



Fonte: Dissertação

Figura 23: Roberto Lacombe e Flávio Barbosa *Projeto de residência Marajoara*, 1931
 Fonte Guia de Arquitetura Art Déco Rio de Janeiro, p 15

Márcio Roiter (ROITER 2010) afirma que em 1936, Archimedes Memória e Francisque Cuchet, participaram de um concurso promovido pelo Ministério de Educação e Saúde (MES), para construção de um edifício para ser a sede do MES, no Rio de Janeiro, cujo projeto tinha inspiração no Art Déco de estilo marajoara, aproximando-se do discurso nacionalista do estilo neocolonial. Seu projeto foi vencedor, porém ele foi substituído, “em função da pressão dos modernos Lúcio Costa, Niemeyer e outros, que, a partir do traço de Le Corbusier, construíram o hoje chamado Palácio da Cultura, no Castelo, centro do Rio” (ROITER, 2010, p.20). Para eles esse estilo neocolonial de Archimedes Memória não representava um país em progresso, e embora Lúcio Costa houvesse defendido durante algum tempo o estilo neocolonial, a época do concurso, já estava voltado a uma arquitetura moderna influenciado por Le Corbusier.

Como podemos ver a influência da cultura marajoara esteve presente em vários momentos e estilos da arquitetura, como o *Neocolonial*, *Art Nouveau* e *Art Déco*. Aqui em Belém esses estilos também se fizeram presente, Denise Schaan,(2010) chama a atenção para algumas casas construídas no período da *belle époque*, e que também receberam esse tipo de influência em sua arquitetura híbrida, como podemos perceber nas figuras 24, 25 e 28, e nas platibanda decoradas com desenhos marajoara.



Figura 24: Casa na Avenida Nazaré nº. 1045

Fonte: Arquivo da autora

Além das edificações mencionadas por Schaan encontramos outras casas, também no bairro de Nazaré, que possuem desenhos semelhantes como a da figura 25. Observemos o friso da casa de nº1410, além do desenho marajoara percebemos ao lado, separado por uma pequena coluna, desenhos geométricos, estilizados de figura zoomórfica que lembra o lagarto estilizado representado com três dedos de uma urna funerária Arari, como podemos ver nos detalhes A e B



Figura 25: Casa na Tv. Quintino Bocaiúva nº. 1410

Fonte: Arquivo da autora



Figura 26: Detalhe platibanda da casa 1410
Fonte: Arquivo da autora



Figura 27: Detalhe ampliado da platibanda da casa 1410
Fonte: Arquivo da autora

Podemos ver a semelhança entre o desenho da platibanda e os detalhes da figura zoomorfa da urna ao lado.



Figura 28 :Casa na Tv. Quintino Bocaiúva nº.1262
Fonte: Arquivo da autora



Desenho de borda
de tigela Arari,
Fonte: Dissertação
Denise Schaan

A sobrevivência das formas e desenhos indígenas são encontrados também em outros suportes como podemos ver em esculturas de Ruy Meira, que embora não seja marajoara, o artista fazia questão de utilizar pigmentos naturais em suas obras como destaca Paulo Herkenhoff em depoimento cedido, em 2007, a Maria Angélica Meira, dizendo que o “Ruy não tomou cegamente os padrões da cerâmica indígena, mas tinha interesse em compreender seu sentido pictórico, plástico, cromático e técnico.”⁸. Nas imagens abaixo podemos ver, que de fato não são objetos indígenas, Ruy Meira não gostava dessa comparação, porém reconhecia que não utilizava técnicas elaboradas apesar de conhecê-las para confecção de suas obras.

⁸ Transcrita em sua dissertação defendida em 2008. Disponível in site<<http://virtualbib.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2617/CPDOC2008MariaAngelicaAlmeidadeMeira.pdf?sequence=1>> Acesso em 12/01/2011

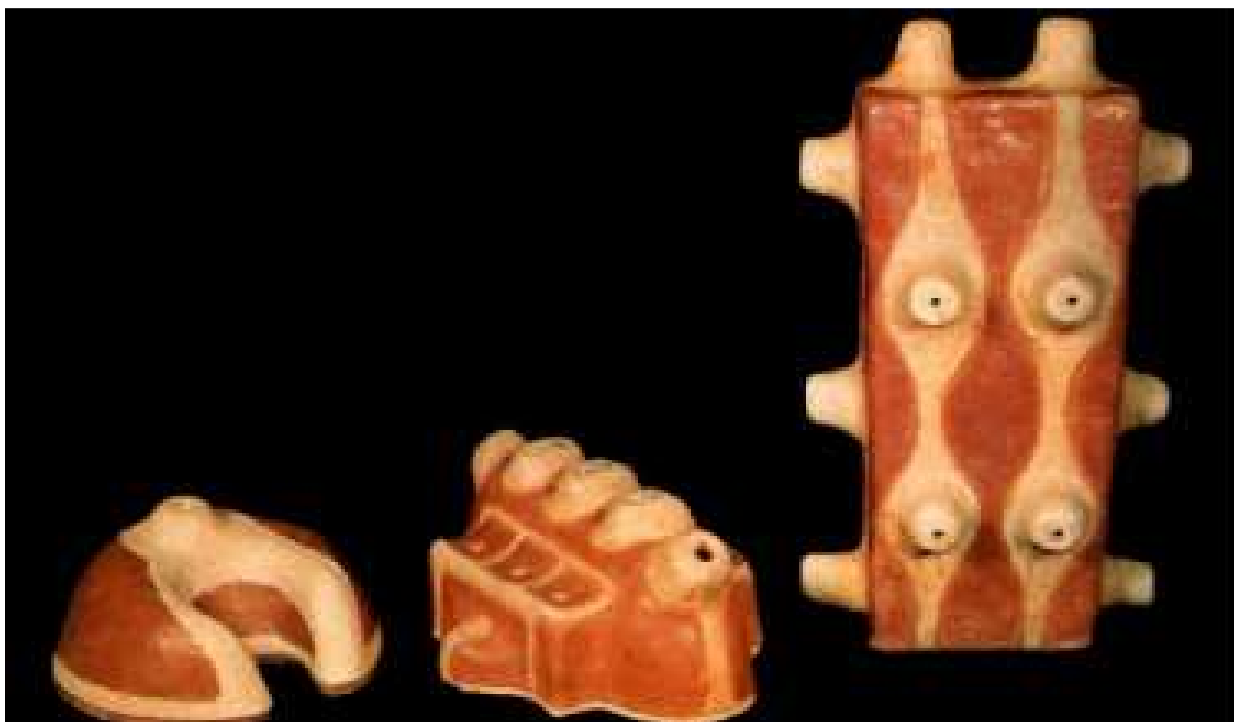


Figura 29: Ruy Meira, *Sem título*, escultura em argila, 1980
Fonte: Dissertação Maria Angélica Meira

Outro artista contemporâneo que vem de uma tradição familiar ceramista (diferentemente de Ruy Meira) é Levy Cardoso, ganhador do grande prêmio do XII Salão Arte Pará em 1993. A obra de Levy em nada lembra a cerâmica marajoara, mas já traz em si o peso de uma reminiscência passada de pai para filho, do trabalho em argila e o reconhecimento do nome de seu pai como o principal artesão a desenvolver a técnica ancestral dos marajoaras na confecção de suas obras.



Figura 30: Levy Cardoso, s/t, 1993. FRM/PA
 Fonte: Catálogo Arte Pará 1993



Figura 31: Inês Cardoso, s/t, 1993. As formas desse trabalho lembram os trabalhos de Levy, porém, sem interferência na cor natural da argila
 Fonte: Livro de Lalada Dalglish *A Arte da Cerâmica Amazônica*

Em 1993 é realizado em Icoaraci o 1º Salão de Arte Cerâmica de Icoaraci-SACI, organizado pela extinta Sociedade Civil Amigos de Icoaraci (SCAI), o qual contou com apoio da Secretaria Estadual de Cultura. O primeiro prêmio na categoria *Culturas do Baixo Amazonas* ficou com Dona Inês Cardoso.⁹ Apesar de ter por finalidade incentivar e aumentar a auto-estima dos artesãos de Icoaraci, esse salão só teve duas versões, acontecendo a segunda e última em 1997.



Figura 32: Inês Cardoso, s/t, a obra encontra-se em sua residência.
Fonte: Arquivo da autora

⁹ C.f. „Jornal A Província do Pará, “Arte cerâmica de Icoaraci premia melhores trabalhos”. Belém: 1994, Caderno 1, p. 12.

CAPITULO IV:

O encontro entre a cerâmica Indígena e a artesanal.

IV.1.- A tradição ceramista de Icoaraci

Neste capítulo apresentamos uma contribuição sobre a história de Icoaraci para situar o leitor sobre essa “natural” tendência à produção ceramista dos artesãos do bairro da Ponta Grossa, popularmente conhecida como Paracuri, pois é na produção artesanal desse distrito que vemos consolidados as antigas estratégias de construção identitária através da simbologia indígena, principalmente durante os anos de 1970 e 1980.

O Distrito de Icoaraci¹⁰, situado cerca de 20 km do centro urbano de Belém, no Censo do ano 2000 apresentava uma população estimada em 133.150 habitantes¹¹. Segundo Ernesto Cruz (1973), Icoaraci foi conhecida pela tripulação de Francisco Caldeira Castelo Branco ainda no século XVII, quando exploravam a costa da Bahia do Guajará, aportando em um trecho entre a confluência dos rios Guajará e Maguari.

Primeiro foi denominada de Sesmaria depois Fazenda Pinheiro, fazenda que em 1824 passou a ser controlada pela Ordem dos Padres Carmelitas Calçados que já possuíam a Fazenda Livramento às margens do Igarapé Paracuri, onde construíram uma olaria para a fabricação de tijolos e outros utensílios semelhantes, produtos que eram levados a Belém por via fluvial, para construção de casas e para a construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Posteriormente, as duas fazendas foram unidas expandindo-se assim a área. No local onde ficava localizada a Fazenda Livramento, permaneceu a atividade com argila e, em decorrência da facilidade em encontrar matéria-prima na área, algumas famílias construíram as suas olarias.

Curiosamente, o local em que se encontram o maior número de artesãos é conhecida como Bairro do Paracuri, porém essa área faz parte do Bairro da Ponta Grossa, delimitado ao

¹⁰ Como a dissertação não tem como foco principal reconstruir a história de Icoaraci, o principal autor utilizado para fazer esse breve aporte sobre a história de Icoaraci foi Ernesto Cruz.

¹¹ IBGE/Censo Demográfico 2000.

norte pela travessa Berredos e a sul pela tv. Soledade, a leste pela rua Dois de Dezembro e a oeste pela rua Manoel Barata.¹²

¹² Nesse caso estamos levando em consideração apenas o posicionamento da imagem do mapa no trabalho e não o posicionamento geográfico real para melhor entendimento.

Figura 33: Mapa com visão aérea de Icoaraci
Fonte Disponível in< <http://maps.google.com.br/>> Acesso em 12/04/2010

IV.2.-A cerâmica arqueológica marajoara e seus grafismos.

Segundo alguns pesquisadores o primeiro a entrar em contato com as cerâmicas arqueológicas marajoara, foi o naturalista Karl Friedrich Philipp von Martius, ao descobrir, a princípios do século XIX, o teso dos Camotins, no arquipélago do Marajó. Mas a primeira exploração arqueológica na área (nisso todos os pesquisadores contemporâneos concordam), foi iniciada por Orville Derby, que ao pesquisar o local, montou uma coleção e a levou para Cambridge, mesmo sabendo da existência de um decreto imperial criado por D. Pedro II, que proibia a remoção de antiguidades da Ilha do Marajó para o exterior. Em 1822 as escavações de Derby foram resumidas e publicadas nos Arquivos do Museu Nacional¹³.

A partir de então, muitas outras pesquisas arqueológicas foram realizadas na Ilha do Marajó, ampliando o conhecimento e as hipóteses sobre os antigos marajoaras e sua produção da cultura material, porém como se sabe, os saques aos sítios continuaram existindo e muitas coleções ainda continuam sendo montadas em outros países, principalmente particulares. Entre os principais pesquisadores sobre o assunto podemos destacar os trabalhos de Heloísa Alberto Torres, Clifford Evans, Betty Meggers e Helen Palmatary, Anna Roosevelt e, mais recentemente, Denise Schaan.

Não compete em nossa pesquisa, realizar uma avaliação detalhada sobre os trabalhos desenvolvidos por cada um desses pesquisadores, mas em resumo poderíamos dizer que as teorias elaboradas a partir das análises dos objetos arqueológicos só começaram a ter consistência científica a partir de 1930. Muitas das pesquisas se voltaram a compreender a origem desses povos e o significado de seus objetos, e segundo uma matéria publicada no jornal O Liberal de 1974¹⁴, há uma afirmação interessante a respeito das teorias desses pesquisadores, onde se lê, que se eles não têm a mesma “resposta ao enigma da civilização marajoara”, ao menos concordam que a “cultura artística do Pacoval decresceu progressivamente até perecer no próprio local onde evoluiu”. Também podemos concluir, através dessas pesquisas, que entre os antigos marajoaras havia uma grande habilidade em se trabalhar com a argila, além de uma sensibilidade impressionante para criar peças tão ricamente ornamentadas.

¹³ C.f. artigo do jornal O Liberal *A Misteriosa e fascinante História dos Marajoaras*, 1974

¹⁴ C.f. artigo do Jornal O Liberal “A misteriosa e fascinante História dos Marajoaras”, 27 de set. p. 17 Belém: 1974

Estudos sobre a arte pré - histórica geralmente descrevem ou confrontam as manifestações artísticas das sociedades antigas. Os grafismos são geralmente descritos como desenhos abstratos ou figuras geométricas por não estarem incluídas em outras categorias como as zoomorfas (lembra animais); antropomorfadas (lembra a figura humana); fitomorfadas (plantas), mas no caso das ornamentações dos objetos da antiga cultura material marajoara, podemos encontrar motivos tanto gráficos quanto das outras categorias. Contudo dentre desses aspectos elas não podem ser classificadas como realistas ou naturalistas que seriam representações muito próximas aos modelos reais, porém não se trata de retratos da realidade. Em geral essas representações e também os grafismos estão ligadas a maneiras de veicular idéias, narrar histórias mitológicas ou mesmo simbolizar parentesco a determinado grupo social. São visões cosmológicas presas a um contexto cultural específico, portanto a arte transmite para o universo real, ou melhor, o mundo dos objetos, aquilo que antes estava apenas no plano do pensamento (GEERTZ, 1989).

No caso da arte marajoara ela tem suas particularidades em se tratando de um estilo estético ímpar, por ter uma forma característica e particular apenas vista nessa cultura. Poderíamos entender esse estilo estético como sendo uma linguagem que pode ser compreendida por todos os membros daquela extinta sociedade, sendo dessa forma um sistema coerente possuidor de um determinado conjunto de signos, com formas, cores, desenhos e a imagem completa em si, expressando infinitas idéias.

Para análise dos grafismos marajoaras vamos aplicar as definições feitas por Denise Pahl Schaan em sua dissertação de mestrado. Ela realizou análises dos diversos padrões estéticos encontrados nos objetos da cultura marajoara, para ter uma melhor compreensão “das técnicas e motivos decorativos aplicados aos utensílios e sua relação com as formas e demais características físicas possibilitando uma visão mais abrangente a respeito dos padrões estéticos Marajoara” (SCHAAN, 1996, p.113). Schaan dividiu sua análise em “Representações zoomorfas”; “representações Antropomorfadas” e “Motivos Geometrizes”. Vamos apresentar somente alguns exemplos do estudo da pesquisadora apenas para mostrar os diversos padrões estéticos utilizados pelos antigos marajoaras. No primeiro exemplo temos um motivo decorativo zoomórfico



“No prato, também há um apêndice zoomorfo, que pode representar a cabeça de uma tartaruga. No interior do prato está representada uma figura que guarda semelhança estrutural com o lagarto visto nas urnas excisas.” (Schaan, 1996, p. 124)

Figura 34: Desenho de Prato raso joanes pintado

Fonte: http://www.marajoara.com/Linguagem_Iconografica_Diss_Completa.pdf



Figura 35: Tom Wildi Desenho de Vaso exciso

Fonte: http://www.marajoara.com/Linguagem_Iconografica_Diss_Completa.pdf

“Na prancha 15 apresentamos a reprodução de um desenho de um vaso, feito por Tom Wildi 15, onde entendemos que pode estar representada uma jararaca, com o lado ventral para cima. Percebe-se que a cauda da serpente termina num ponto que talvez represente o chocalho da espécie *Crotalus*, também venenosa. Esta terminação da cauda, em um relevo circular com um furo central é encontrada em outras vasilhas, não associada, aparentemente, com serpentes.” (Schaan, 1996:125)



Figura 36: Urna funerária joanes pintada

Fonte: http://www.marajoara.com/Linguagem_Iconografica_Diss_Completa.pdf

Segundo Denise Schaan essa urna representa uma figura humana feminina estilizada, para ela a esfera vermelha poderia ser a representação de um útero e o triângulo seria a representação da púbis, e em alguns casos as urnas completamente cobertas por motivos geométrizastes poderiam representar uma vestimenta (Denise Schaan 1996; 114).



Figura 37: Urna Funerária Pacoval

Fonte: http://www.marajoara.com/Linguagem_Iconografica_Diss_Completa.pdf

Na figura 37 temos ainda segundo Schaan outra figura feminina estilizada, “com seios, braços e pernas sugeridos, assim como umbigo e triângulo pubiano. Na testa há a

figura do “T” em relevo, e os olhos são circundados pela representação de um escorpião” (SCHAAN, p. 117-118).

IV.3.- Influências e tradições em Icoaraci e Ponta de Pedras

Durante a década de 1970, houve uma crescente procura pelas pesquisas sobre a cerâmica arqueológica da Ilha do Marajó, constatando-se o dimensionamento desses interesses através das reportagens publicadas nos jornais¹⁵ durante esses anos, juntamente a essas matérias, também surgiram inúmeros artigos, sobre a produção artesanal dos ceramistas de Icoaraci, algumas vezes páginas inteiras. Ora esses periódicos informavam sobre as pesquisas, e até mesmo o confronto entre várias teorias, ora sobre o artesanato, já influenciado, pelas formas da cerâmica arqueológica marajoara.

Um artigo publicado em 1974, chamou-nos em especial a atenção ao tratar da produção artesanal de ceramistas de Ponta de Pedras, estimulada então, nesse momento, pelo jesuíta Ângelo Rivato, bispo da prelazia do Marajó, desde 1965, que se interessou pela cerâmica arqueológica marajoara e criou, no município de Ponta de Pedras, o Centro de Treinamento Profissional da mão de obra regional, para estimular a produção de artesanatos imitando peças arqueológicas, copiadas de livros e também através de peças originais “que existem não somente no Emilio Goeldi, mas também em poder de muitos particulares, notadamente fazendeiros da ilha”¹⁶. Nesse mesmo artigo se informa que toda a produção de Ponta de Pedras tinha venda certa no exterior.

D. Ângelo organizou em 1974 uma exposição desse artesanato produzido no Marajó, no bairro da Cidade Velha em Belém, onde ficava o Instituto padre Guido del Toro, atual Cúria Diocesana da Prelazia de Ponta de Pedras, estabelecendo ali uma pequena feira

¹⁵ Note-se em O Liberal de 27 de setembro de 1974, que curiosamente traz em seu canto superior esquerdo escrito *O Liberal-Marajó*, o que nos dá a entender que se trata de um caderno especial sobre o assunto.

¹⁶ C.f O Liberal, 1974, 3º Caderno, p.1v

permanente da produção de artesanato dos artesãos marajoaras, que contava não apenas com o artesanato em cerâmica, mas também com objetos feitos em madeira como podemos ver na figuras 38 e 39. D. Ângelo também estimulou a participação dos artesãos na Feira do Artesanato do Pará que acontecia na antiga Praça Kennedy.

Objeto feito por artesão de Ponta de Pedras da Ilha do Marajó. Trata-se de um móvel com três portas. Na parte superior, no meio e na parte de baixo. É possível perceber que os motivos dessa peça foram inspirados em desenhos da cerâmica marajoara, além de uma boa dose de criatividade.



Figura 38: Armário em madeira com motivos marajoaras
Fonte: Arquivo da autora

Essa peça encontra-se na Cúria diocesana da Prelazia de Ponta de Pedras, na Cidade Velha, antigo colégio Padre Guido.



Figura 39: Detalhe do armário

Fonte: Arquivo da autora

Segundo pudemos observar nas falas dos artesãos entrevistados de Ponta de Pedras a produção do artesanato com inspiração na cerâmica arqueológica marajoara inicia-se nesse município quase ao mesmo tempo que em Icoaraci, porém, a diferença entre ambas era a tradição ceramista mais arraigada em Icoaraci, como veremos mais adiante, embora Ponta de Pedras tivesse uma tradição indígena quase esquecida como podemos concluir a ler as falas dos artesãos entrevistados.

Francisco Pereira Lima¹⁷ morador do município de Ponta de Pedras hoje com 57 anos, nos relatou em entrevista, que ele, juntamente a outros adolescentes à época, fizeram parte da primeira “turma” de aprendizes a ceramistas, a convite de D. Ângelo Rivato. Francisco nos contou que: “Houve um convite do D. Ângelo nós morava aí na Mangabeira¹⁸ (...) eu tava com 16 anos”. Francisco relembra que já havia entrado em contato com a produção ceramista de forma breve, quando residiu na Vila da Mangabeira, e tinha como vizinha uma senhora idosa que fazia em cerâmica seus utensílios domésticos.

É possível perceber na fala de Francisco Lima que ainda sobrevivía certa tradição ceramista no Marajó, apesar de frágil, alimentada pelas necessidades imediata de objetos para uso doméstico e executada por uma mulher, porém ela não era a única. No decorrer de sua fala nos relata que no núcleo urbano de Ponta de Pedras havia outra senhora idosa que também foi convocada por D. Ângelo nos primeiros momentos da produção ceramista para ensinar sua técnica. Segundo Francisco:

Eu já tinha uma pequena idéia, que por curiosidade de menino, na época, né. Lá na Mangabeira, nós tínhamos uma vizinha chamada Dona Raimunda, ela já morreu, né (...) então ela fazia na casa dela utensílios pra ela, como panelinha, alguidar, para amassar açaí essas coisas de barro (...). Ela tirava argila trazia, eu via como ela preparava, como limpava, como fazia as coisas (...), curiosidade da gente né (...). Aqui e acolá dias e dias faltava uma panelinha ela fazia as coisas dela e queimava no chão.

Posteriormente durante a entrevista nos relata que também houve uma senhora que foi convidada a ministrar aulas sobre a confecção de objetos cerâmicos no atelier improvisado que funcionava próximo a igreja: “D. Ângelo arranhou, me lembro bem, uma senhora que era daqui, também fazia sua panelinha pra dar idéia, passou um pouquinho de tempo com nós”.

No dia 6 de agosto de 1967 foi inaugurada no município uma escola para ceramistas em homenagem a Madre Ovídia, *chamada Escola de Cerâmica Marajoara Madre Ovídia Dias*. Posteriormente foi convidado a trabalhar na escola, segundo relato de Francisco, o Sr. Cleto: “D. Ângelo arranhou um rapaz que veio de Icoaraci chamado, parece, que Cleto. Ele entendia de torno”. Segundo nos afirmou Dona Francisca Chagas Lima, irmã de Cleto¹⁹,

¹⁷ Entrevista realizada em 09/01/2010. Atualmente o Sr. Francisco não trabalha como ceramista se dedicando a produção e venda de produtos hortifrutigranjeiros.

¹⁸ Vila da Mangabeira, situada a 8km do centro de Ponta de Pedras é muito conhecida pela sua bela praia banhado pela baía do Marajó.

¹⁹ Não foi possível entrevistar o Sr. Cleto, que hoje mora em Capitão Poço, município paraense distante de Belém a 207,7 km.

hoje com 70 anos residente no núcleo artesanal de Icoaraci, ela e o seu irmão estiveram por volta do ano de 1974 em Ponta de Pedras. Ela foi convidada pela enfermeira que trabalhava como voluntária para a Prelazia do Marajó, Dona Nella Ramella, como era conhecida, porém Dona Francisca permaneceu somente dois meses, como professora no curso de corte e costura, para as mulheres, junto a cooperativa agrícola, que por essas épocas também haviam criado por lá.

O artesão Antônio Carlos de 54 anos é muito conhecido no município por produzir cópias de cerâmica arqueológica em miniatura, morador do município fez parte das primeiras turmas da escola de ceramistas, segundo ele foi um dos poucos que aprendeu a trabalhar utilizando o torno e que ainda hoje exerce a profissão.²⁰



Figura 40: Antônio Carlos Tavares Artesão de Ponta de Pedras
Fonte: Arquivo da autora

²⁰ Entrevista realizada no dia 09/01/2010. Atualmente o Sr. Antônio Carlos Tavares trabalha como ceramista se dedicando a reprodução de peças em miniatura

Para o atual arcebispo de Ponta de Pedras Dom Alessio Saccardo²¹, quem cuidou de toda produção artesanal foi a freira chamada Thereza Gruber, ele insistiu bastante em sua capacidade artística nos relatando que ela era formada em Belas Artes e havia criado a escola de artesanato, porém o curioso é que nas entrevistas em Ponta de Pedras nenhum dos ceramistas destacou o nome de Thereza Gruber como importante nessa história sobre a produção ceramista no município. A parte desse “mistério”, podemos dizer que durante a década de 1960 Ponta de Pedras também teve uma efervescente produção. Foi um momento de grande demanda de vendas para o mercado regional e nacional e também para o exterior.

O governo municipal de Ponta de Pedras continua investindo na idéia de se reforçar a identidade marajoara, mas não a produção ceramista, pois segundo relatos dos moradores hoje só existem dois ceramistas em toda a cidade. Para a prefeitura apenas os desenhos dos grafismos já garantiriam essa identidade marajoara, pois eles estão espalhados pela ruas e praça principal da cidade e paredes de alguns comércios, como podemos ver nas imagens que seguem, porém há uma completa ausência de um artesanato marajoara²².

Quando Francisco Lima foi perguntado a respeito do número de artesãos que haviam em Ponta de Pedras até a década de 1980, ele nos relatou que havia aproximadamente de 15 a 20, número inferior a quantidade de artesãos à mesma época em Icoaraci, mas nem por isso menos significativo, pois ambos faziam parte de uma grande rede de produção simbólica já antiga no Brasil.

Ainda que a arte da cerâmica possa parecer a alguns, rudimentar, ela traz em seu processo de confecção elementos que não podem ser reconhecido apenas pelos olhos, por fazer parte das dinâmicas de representações dos ceramistas, as quais foram apreendidas de forma subjetiva, através das complexas redes vivenciais, definidoras de traços e significados que ajudam a elaborar alguns discursos silenciosos que sustentam aspectos relevantes para construção dos paradigmas de uma identidade cultural, para o próprio artesão inserindo-o em uma rede de significados maior.

A participação dos artesãos de Icoaraci, mesmo que incipiente por ainda estar se iniciando nos anos de 1960 foi relevante, por também estar vinculada ao enfoque interpretativo e as práticas de significações já em curso no Brasil para continuar se reforçando uma identidade nacional, embora posteriormente tenha se reforçado mais a

²¹ Dom Alessio Sacardo é o atual Bispo na Diocese de Ponta de Pedras, que substituiu Dom ângelo Rivato que se aposentou e voltou para Itália.

²² Essas conclusões são particulares, pois durante nossa ida a Ponta de Pedras não conseguimos falar com o prefeito Pedro Paulo Boulhosa que estava ausente da cidade

identidade regional, ou seja, o caboclo paraense com suas raízes indígenas, como se todo paraense soubesse produzir artesanato em argila, assim como a idéia de que todo brasileiro sabe sambar.

A fala de Dom Alessio Saccardo dá um bom exemplo sobre isso, ao relatar, essa idéia, referindo-se ao caboclo marajoara como se todos soubessem fazer cerâmica, uma vez que seus antepassados já fizeram. Em sua fala ao descrever com certa indignação o “tipo” de trabalho que Dom Ângelo desenvolvia, comparava-o aos pintores do renascimento em seus atelieres com alunos, e dizia que Dom Ângelo não dava esse tipo de oportunidade a criatividade dos mesmos ao dizer que não se “pode ficar a vida toda fazendo cópias, vendendo as cópias e sacrificando a sua criatividade”, e dizia em seguida “se eles criaram esses vasos, porque você não pode criar outros”. Falava isso como se estivesse falando dos mesmos marajoaras que habitaram a Ilha do Marajó antes da chegada dos portugueses.

Logo na entrada da cidade é possível ver grafismos marajoaras pintados no trapiche.

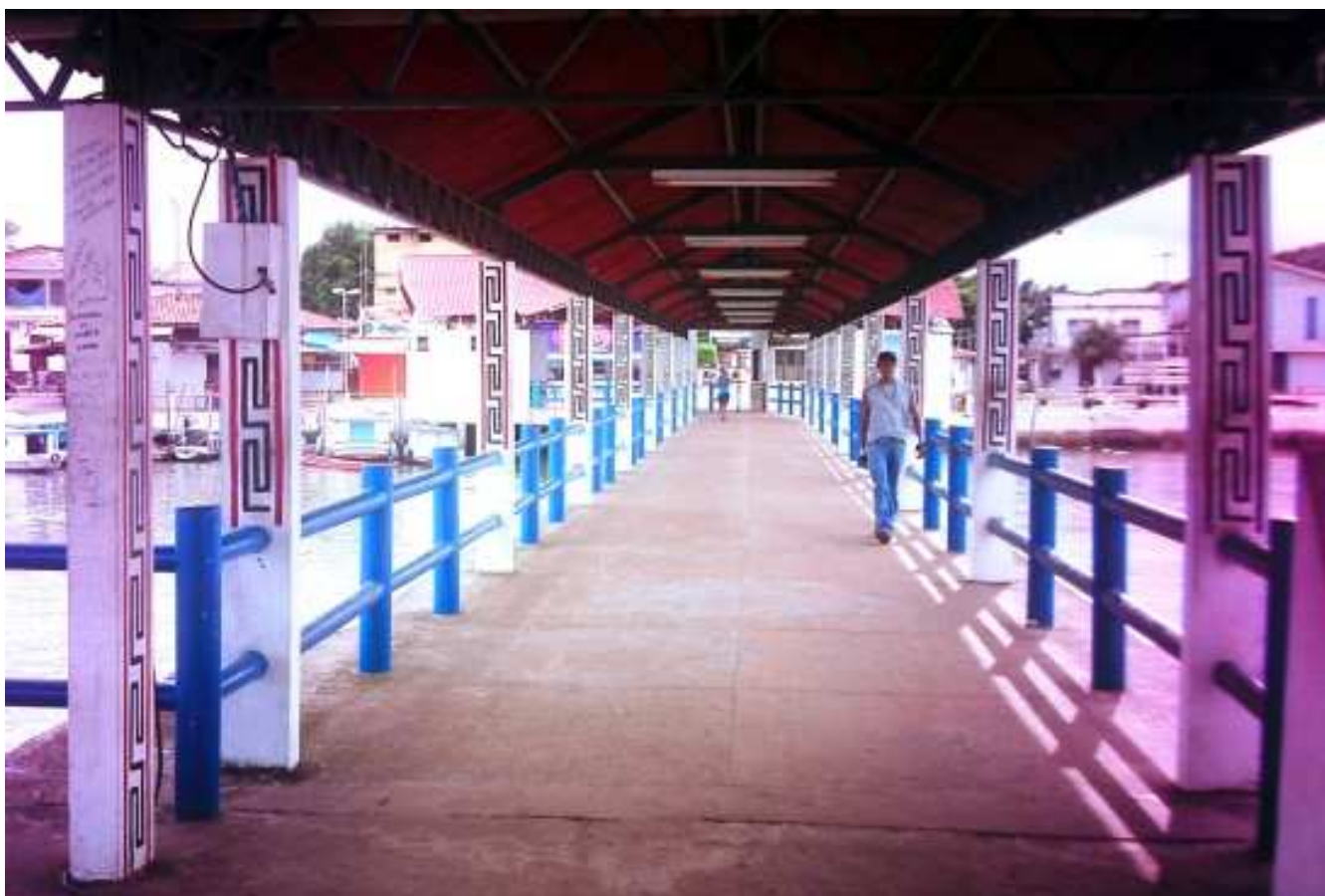


Figura 41: Trapiche do município de Ponta de Pedras
Fonte : Arquivo da autora

Pequena loja mantida pela prefeitura para venda de artesanato variado, localizada no trapiche do município.



Figura 42: Loja de produtos artesanais
Fonte : Arquivo da autora

Vários comércios bem a entrada da cidade tem fachadas decoradas com desenhos marajoaras.



Figura 43: Comércio de PP
Fonte : Arquivo da autora



Figura 44: Barraquinha de sorvete
Fonte : Arquivo da autora



Figura 45: Carrinhos cedidos pela prefeitura para venda de comidas
Fonte : Arquivo da autora

O coreto da praça tem motivos marajoaras, porém não as cores tradicionais, todos os bancos da praça seguem o mesmo padrão de cores.



Figura 46: Coreto da Praça Central

Fonte : Arquivo da autora



Figura 47: Calçada da praia da Mangabeira

Fonte: Arquivo da autora

Podemos observar que o debate anteriormente lançado sobre a construção da identidade nacional que repousava sobre a idealização do indígena, teve influência nas ações governamentais no Pará ainda durante a década de 1970, ao incentivar e promover a produção ceramistas tanto de Icoaraci quanto de Ponta de Pedras, como classificou D. Ângelo Rivato ao dizer que traçou uma linha de trabalho sócio-político-econômico-religioso, comuns ao desempenho das comunidades de base à época chamadas CEBs.²³ Mesmo quando cessaram os incentivos governamentais a criatividade dos artesãos continuou levando o projeto à frente, desenvolvendo, já não somente as réplicas ou semelhantes, mas um artesanato dinâmico e criativo.

O Governo Estadual através do Instituto do Desenvolvimento Econômico-Social do Pará (IDESP) solicitou no ano de 1970 um estudo sobre artesanato popular, pondo em perspectiva o artesanato da feira em forma de catálogo, para divulgação desses produtos e, dessa forma, atrair mais compradores para a região.

Outra influência refere-se a importância dada a cerâmica tanto arqueológica quanto a artesanal produzida em Icoaraci pela imprensa à época. No gráfico podemos ver a quantidade de reportagens sobre a cerâmica artesanal durante os anos de 1980 e a queda de interesses durante os anos de 1995 até 2009, passando a surgir matérias sobre outros tipos de artesanato.

Na hemeroteca da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, na sala de fontes hemerográficas, ao solicitar as pastas sobre artesanato, ficamos surpresos ao percebermos como a maioria dos conteúdos das pastas I, II, de título Artesanato se referiam ao artesanato cerâmico de Icoaraci. Na pasta I existem cinquenta recortes de jornais sobre artesanato paraense, sendo que a apenas um da década de 1970, precisamente de 1979, os restantes são da década de 1980 até 1995. Ao perguntarmos por que não haviam mais recortes de 1970 fomos informados que esse tipo de catalogação só iniciou ao final de 1980, já que o Centro Cultural e Turístico–CENTUR, só foi concluído em 1986.

Na pasta II haviam também 50 recortes, iniciando no ano de 1995 a 2005, nesta pasta já começamos a encontrar um número decrescente de artigos sobre o artesanato cerâmico de Icoaraci. Na pasta III a quantidade de referências à cerâmica artesanal de Icoaraci é quase nula, como podemos ver no gráfico da próxima página.

²³C.f. Diário, 1995 Cad. 1, p. 3.

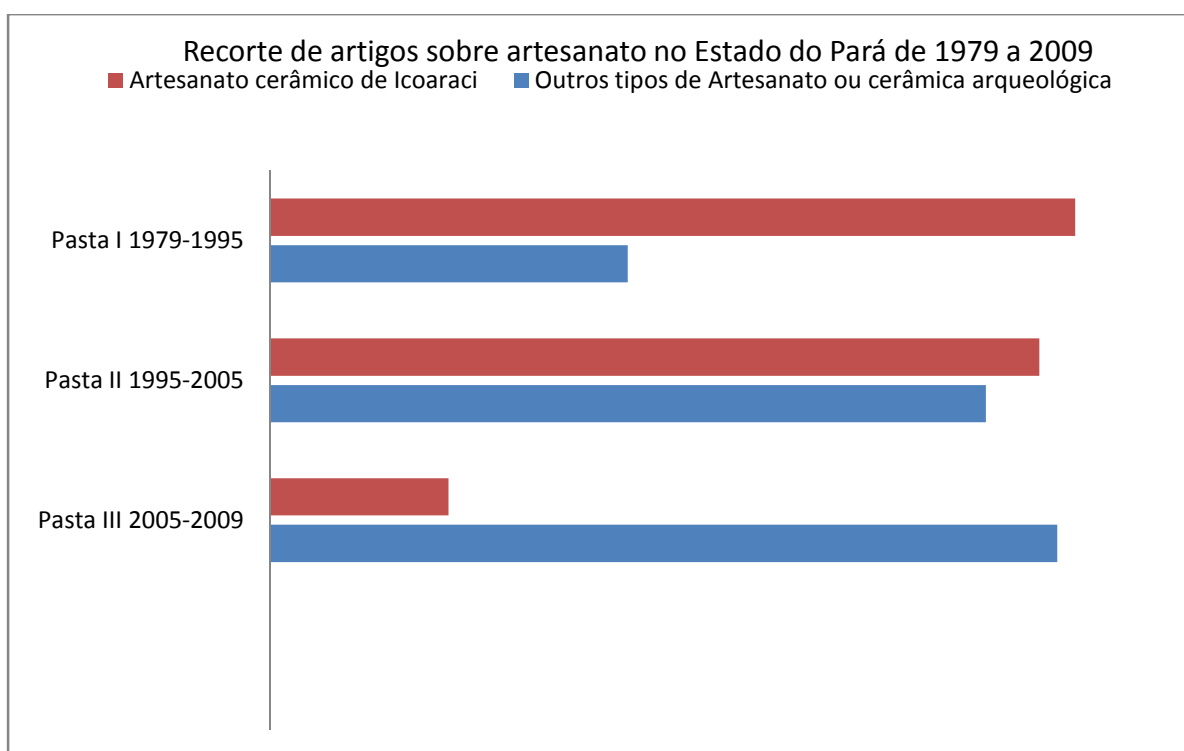


Figura 48: Gráfico

Percebe-se que durante os anos de 1980 a 1990 na coluna de cima para baixo, havia mais matérias sobre o artesanato cerâmico e um menor número sobre outros tipos, vemos esse numero em relação ao artesanato em argila, decrescer como mostra as colunas seguintes, com conseqüente aumento de reportagens sobre outros tipos de artesanatos.

Seria possível que a tradição ceramista do núcleo artesanal de Icoaraci²⁴ e a proximidade geográfica com Belém, tenham favorecido a hegemonia dos artesãos de Icoaraci na produção e vendas de cópias da cerâmica marajoara em sua fabricação artesanal.

Essa reflexão aponta para a possibilidade que os artigos em jornais e revistas, terem contribuído, de alguma forma, para o conhecimento ou curiosidade de muitos paraenses, ainda que fosse superficial, sobre a cerâmica arqueológica marajoara, porque até então, ela

²⁴ Não há indícios de uma tradição indígena, porém a tradição a qual nos referimos, trata-se da deixada pela Ordem dos Padres Carmelitas Calçados que no século XIX manteve no bairro do Paracuri uma olaria para fabricação de tijolos e telhas.

esteve fechada nos núcleos acadêmicos e intelectuais-artísticos, enquanto a maioria da população desconhecia sua existência. Portanto, foi através da popularização, inseridas no artesanato, das formas e desenhos que a cerâmica marajoara torna-se mais conhecida. E os jornais também ao mesmo tempo forneciam, através de reportagens e imagens fotográficas, material tanto para população quanto para os artesãos de Icoaraci, por ser um meio de acesso fácil, barato e rápido, naquela época, provocando no público curiosidades sobre as cópias, por ser tratar de uma cerâmica de rara beleza.

Icoaraci

Esse breve tópico servirá para compreensão, das mudanças ocorridas nas últimas décadas no artesanato ceramista no núcleo artesanal de Icoaraci. Pois se dois séculos atrás apenas existia uma olaria produtora de tijolos, telhas e alguns produtos de uso cotidiano, atualmente existem cerca de cem olarias de produção familiar e algumas delas produzem apenas sob encomenda alguns produtos utilitários. Entre os artesãos que produzem somente cerâmica utilitária se destacam os trabalhos de Ciro Croelhas, bisneto de ceramista espanhol que se instalou em Icoaraci no início do século XX, construindo ali a primeira olaria, depois dos Carmelitas para produção de objetos de uso cotidiano.



Figura 49: Olaria de Ciro Croelhas

Fonte: Arquivo da autora

As décadas de 1970 e 1980 são consideradas as épocas do *boom* de produções em artesanato cerâmico em Icoaraci, isto é, o período no qual os artesãos mais produziram e

venderam seus produtos, principalmente pelos incentivos do governo estadual, através de alguns órgãos administrativos como a Companhia Paraense de Turismo (Paratur), que comprava boa parte da cerâmica e posteriormente a revendia tanto aos turistas como aos pequenos empresários interessados na comercialização do produto em Belém, ou em outras cidades do país. O IDESP também contribuiu ao divulgar e desenvolver a arte popular paraense, principalmente através da criação em 1970 da Exposição Feira de Artesanato que localizava-se na Antiga praça Kennedy, atual praça Waldemar Henrique. Segundo a Socióloga Haliana Brito Franco²⁵, a feira havia sido criada “em termos provisórios, porém [logrou] tal êxito que tornou-se permanente”²⁶.

Também compravam cerâmicas diretamente dos artesãos de Icoaraci, comerciantes e lojistas nacionais e estrangeiros. Certamente, esses diferentes incentivos estimularam o incremento da produção artesanal e, inclusive, o aperfeiçoamento e transformações na forma da cerâmica como podemos ver nas figuras a seguir. A primeira é de 1973, a segunda de 1987, e a última de 2010. As diferenças no acabamento, forma e desenho entre as três é bastante evidente.

²⁵ À época fez parte da equipe técnica do IDESP como principal responsável, coordenadora e relatora do documento sobre arte popular para divulgação do artesanato, visando atender os interessados em comprá-los tanto dentro quanto fora do estado.

²⁶ C.f. O Liberal, Caderno agro-industria, l p. 5.

Na primeira há somente uma pintura feita diretamente sobre a peça, com linhas e acabamentos simples.



Figura 50: Antônio Vieira (Cabeludo),
Jarro para adorno, 1973
Fonte Catálogo Arte Popular do Pará, p. 71

Na segunda figura, podemos notar diferenças no acabamento, mantendo as cores tradicionais da cerâmica arqueológica, mas inovando nos desenhos em baixo relevo que ocupam toda a área do objeto.



Figura 51: Sem autoria

Fonte: Jornal O Liberal, “Peças raras de artesanato no Museu Goeldi”, s/c, p. 6. Belém: 1987

Neste último exemplo a decoração é muito mais elaborada, e embora seja toda geométrica, as cores não são mais apenas de padrão marajoara. Os desenhos são pintados diretamente sobre toda a extensão do vaso, misturando as duas técnicas anteriores, a da extensão da estampa e a pintura sem relevo. Porém a algo comum nas três. A utilização das formas da cerâmica utilitária com decorações (por mais estilizadas que sejam) de cerâmica marajoara



Figura 52: Marivaldo, *Vaso Bengaleiro*, 2010
Fonte: Disponível in: <http://www.marivaldoarte.com.br/>

IV.4.-O que é o artesanato marajoara de Icoaraci?

A interpretação simbólica dos objetos culturais, que fazem os diversos atores sociais, envolvidos nesse emaranhado cultural que se criou na produção ceramista de Icoaraci, nos desafia a encontrar respostas para entender como a simbologia marajoara alcançou o grau de símbolo cultural de identidade. Nosso desafio por tanto nesse momento consiste em encontrar os nexos de sentido entre as imagens e interpretações que se criaram sobre esses objetos.

Sabemos que a produção artesanal das pessoas e das famílias que iniciaram seus trabalhos sob influência da cerâmica arqueológica, esteve condicionada a uma economia “do possível” obrigando-os muitas vezes a produzir de maneira o mais tradicional possível, não porque não queriam experimentar novas técnicas que poderiam melhorar a sua obra e condições materiais de existência, mas a realidade daquele momento sugeriu que a produção se iniciasse da forma como era possível, ainda sem aprofundamento de grandes técnicas e com a preocupação de reproduzir de maneira o mais fiel possível à cerâmica arqueológica naquele momento. Além de ser o período em que estava se consolidando uma tradição ceramista, na perspectiva (inconsciente ou não intencional) de um enlace indígena, para manter certa dependência com um passado embora não de sua cidade, mas de sua região, como explica Anthony Giddens ao falar de sociedades tradicionais e seus símbolos:

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contém e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais por sua vez, são estruturados por práticas sócias recorrentes (GIDDENS, 1990, pp. 37-38)

Essas “práticas sociais recorrentes” tratadas por Giddens seriam as resignificações atribuídas a esse artesanato, tanto por quem faz como por quem compra além de uma áurea sígnica semiótica que as envolve. Em primeiro lugar sabemos que não é o objeto por si só, que define sua utilidade, seja ela qual for (real ou imaginária), mas principalmente as práticas sociais envolvidas que confirmam seu uso, da mesma forma em que podemos afirmar que a cultura, como um sistema de significados sem a sociedade não existira. Dessa maneira os significados diversos que obtêm determinados objetos dentro da sociedade, estariam sempre condicionados as práticas sociais, e ainda permeados pelos significados estabelecidos, dentro de códigos de conduta, associados a esse mesmo sistema sociocultural.

Em segundo lugar teríamos um olhar viciado para o objeto, que nos levaria a apenas perceber os códigos da imagem. Por tanto, podemos ver esse artesanato como fazendo parte de um sistema antigo (sentido arqueológico se conhecemos sua história, mesmo que não seja uma peça original), e por isso nos interessar, ou apenas o gosto pelo imediato como chamou Ortega y Gasset (1999, p. 52) de *goce estético*, falso, por ser imediato e agradar aos “nossos olhos” pela sua beleza estética, como uma obra que não nos despista por conter elementos do cotidiano por nós conhecidos ou reconhecidos.

O artesão introduz na peça desenhos geométricos que lembram a cerâmica arqueológica marajoara.

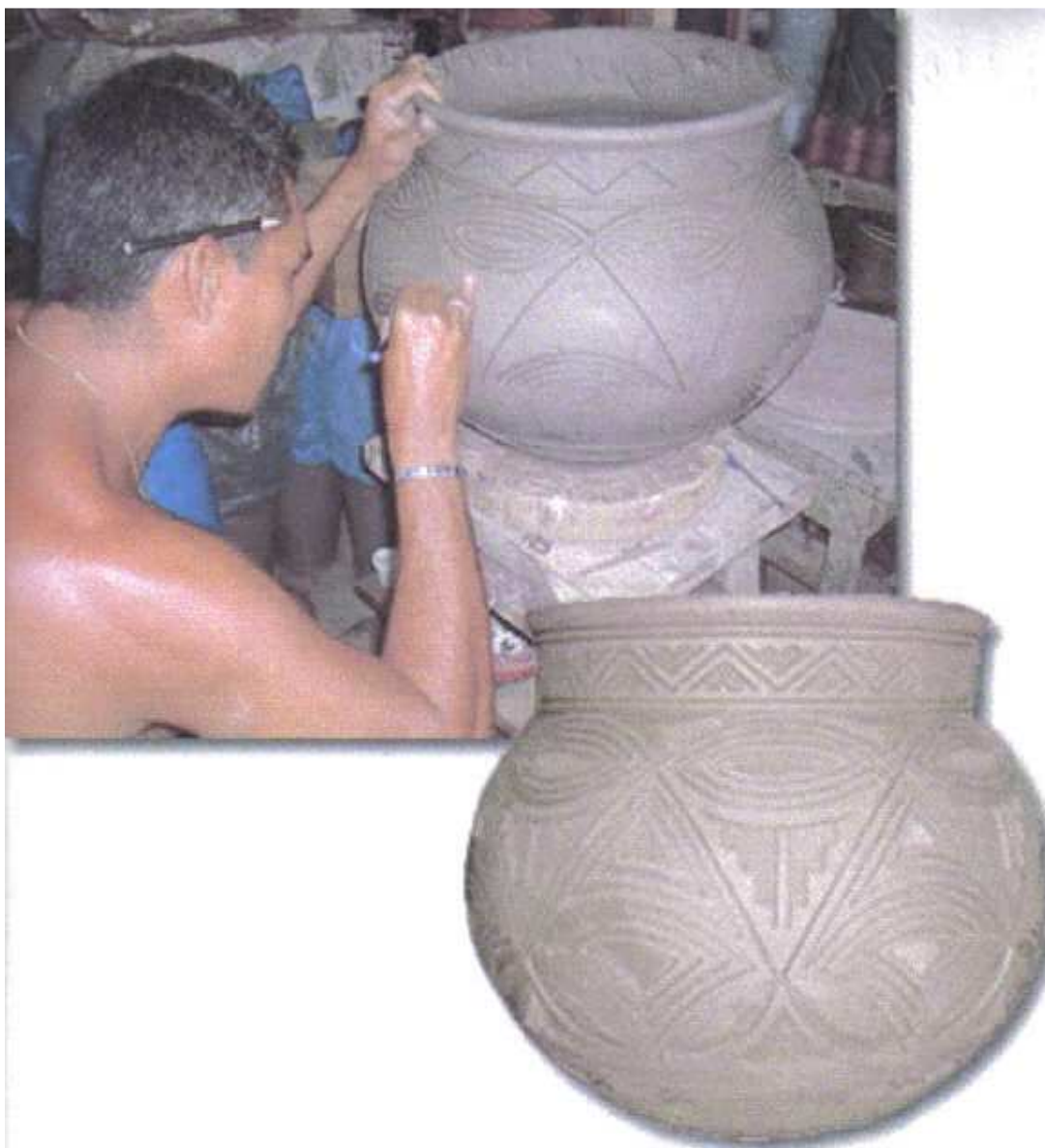


Figura 53: Artesão decorando um vaso

Fonte: http://www2.uol.com.br/spimagem/galeria/artepop/marajo/marajo_23.html

Regis Debray (1993, p. 18) observou que além desse gosto imediato que agrada aos olhos, condicionando-nos a aceitar que o certo é o que se vê, então como ficariam os códigos invisíveis do visível? E se pergunta se são eles os definidores do mundo em cada época? Portanto para ele a imagem reproduz efeito sobre aquele que a olha, as imagens tem acesso universal, não há fronteiras de qualquer tipo que impeçam o olhar uma imagem. Ainda assim apenas olhar uma imagem não garante que a compreendamos, mas afiança que podemos gostar do que vemos.

Geertz também contribui para a discussão do tema, quando trata da noção homem amarrados a “teias de significados que ele mesmo teceu” (GEERTZ, 1989, p. 15), para ele a cultura é essa teia passível de análise para encontrar significados, por tanto a cultura seria esse padrão:

(...) historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida (GEERTZ, 1989, p. 89)

Podemos então afirmar que a compreensão das formas, sejam elas artísticas ou artesanais, depende da análise do contexto social mais amplo em que elas estão inseridas e fazem sentido ao lado de outras formas simbólicas. Santaella explica esse “contexto social” através da semiótica peirceana.

A semiótica peirceana é uma teoria lógica e social do signo (...), por tanto (...) a objetividade do interpretante é por natureza coletiva, não se restringindo aos humores e fantasias pessoais de um interprete em particular” (SANTAELLA, 2008, p. 9)

Ao observar um objeto utilizando como perspectiva analítica o conceito de circularidade cultural, podemos perceber que esse mesmo objeto pode adquirir diversos significados, conforme a intencionalidade do sujeito criador, do apropriador, e a relação do objeto no espaço no qual foi criado ou inserido. Ou seja, o signo desse objeto seria algo que estaria presente no lugar de alguma coisa para alguém em alguma relação ou uma qualidade que poderia ser a de apenas olhar para uma peça artesanal apenas como objeto de recordação de um lugar em que estiveram ou para compor uma decoração de algum espaço vazio ou ainda como uma peça rara representativa de uma cultura, portanto uma peça de museu.

Por exemplo, uma peça que poderia estar numa aldeia indígena servindo para o fim à qual foi criada (uso cotidiano), poderia assumir outros fins, ao ser retirada de seu espaço natural, ou nessa mesma aldeia indígena poderia ser inserida uma peça industrializada que assumisse a função da peça original, porém dificilmente se se tratasse de objeto ritualístico, esse objeto industrializado dificilmente assumiria o lugar da peça original, cã acontecesse, talvez houvesse a intercessão de novos valores nessa mesma cultura. Ou ainda, essa mesma peça original pode ser vista por outras sociedades como um objeto raro, ritualístico ou apenas para decoração, pois as peças como objetos que são, independem da cultura na qual foram criadas. Outro exemplo se trata das muitas peças artesanais feitas por Mestre Cardoso, e que foram parar em museus, ou seja a peça artesanal assumiu simbolicamente o lugar que somente tinha, anteriormente, a peça original, no caso a arqueológica.

Há outro tipo de inserção nesse emaranhado de significações culturais como a apropriação simbólica, por parte do artesão misturando vários elementos, gerando assim um terceiro, mas carregado do simbolismo principal que é ser antigo, como no caso da cerâmica artesanal de Icoaraci. Observemos as estatueta confeccionada por Antônio Vieira de Icoaraci(o mestre Cabeludo), e a de Francisco Chagas de Ponta de Pedras, o primeiro pintou em suas estatueta, inspirada em modelos tapajônicos, os motivos dos desenhos geométricos da policromia marajoara e o segundo fez desenhos em baixo relevo marajoara em estatueta de estilo tapajônico. Talvez tenham feito isso de forma intencionada, pois mesmo tendo acesso a livros e recortes de jornais com fotografias, o que lhes importou foi sua interpretação do objeto e como eles queriam que o mesmo fosse visto, e possivelmente a estética do objeto atrairia mais a atenção dos compradores.

A estatueta é bastante estilizada, e ainda teve o acréscimo da policromia marajoara.



Figura 54: Antonio Vieira, *Estatueta com pé na boca*, escultura em argila

Fonte: Disponível in< Fonte:http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-145796332-escultura-marajoara-cermica-assinada-cabeludo-icoaracy-pa-_JM>



Figura 55: Antonio Vieira, detalhe da base da escultura

Fonte:http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-145796332-escultura-marajoara-cermica-assinada-cabeludo-icoaracy-pa-_JM

O artesão Francisco criou essa peça na década de 1980, misturando segundo ele o estilo tapajônica com “gregas” marajoaras.



Figura 56: Francisco Chagas, *Jacaré com filho*, escultura em argila, 1980
Fonte: Arquivo da autora

A mesma escultura vista de frente



Figura 57 Francisco Chagas, *Jacaré com filho*, escultura em argila, 1980
Fonte: arquivo da autora

Esses usos que fazem os artesãos de formas e desenhos, sem critérios aparente, acabam por criar significados e simbolismos que antes não estavam lá, nas peças originais. Vamos usar esse exemplo para compreendermos esse “emaranhado”, nos perguntando. O que faz o artesanato de Icoaraci ser percebido como marajoara? Uma possível resposta seria sua inserção em um campo que vamos chamar de metáfora-arqueológico-artesanal.

Ao se utilizar da forma da estatueta tapajônica e pintar sobre ela desenhos marajoaras, o artesão criou um objeto, que de alguma forma pretendia que fosse como o arqueológico, por tanto um objeto “real” (o que ele produziu), funcionou como reforçador de uma cultura passada, que deu suporte para uma presente, através de sua metáfora, como símbolo antigo. O objeto assim adquiriu uma terceira significação a não representar, somente a cerâmica artesanal de Icoaraci, e nem tampouco a cerâmica arqueológica do Marajó, a terceira via que se criou foi a do “Artesanato Marajoara de Icoaraci”.

Harold Rosenberg escreve que “se um símbolo pode criar espaço no mundo real, um objeto real pode funcionar com um símbolo numa obra de arte” (2004, p. 182) ou num objeto artesanal. Percebemos, portanto, a produção artesanal surgida após a introdução dos elementos marajoaras, não como uma produção estática sem muitas interferências, muito pelo contrário, os artesãos ao invés de apenas reproduzirem os mesmo artefatos, buscaram combinar os vários elementos, talvez pela falta de informação, ou apenas pelas suas próprias noções estéticas ou pela garantia de vendas, ao torná-las mais “interessantes” ao mesclá-las entre si.

Dessa maneira, o conhecimento de outros objetos culturais, teve para eles uma importância determinante para confecção de um artesanato cerâmico, pois essa nova contextualização e elaboração da produção ceramista de Icoaraci, fez com que se tornasse mais conhecida como cerâmica marajoara, muito embora a maior parte da produção dos artesãos, não seja marajoara como podemos perceber na fala do artesão Délio Santos :

O marajoara (refere-se ao objeto arqueológico) chegou às mãos dos artesãos que começou a divulgar, virou uma coisa que todo mundo começou a gostar, e tudo era marajoara. Icoaraci não tá prezo no marajoara, já tá estigmatizado (...). A vocação de Icoaraci é trabalhar com barro, aqui nesse bairro é trabalhar com barro²⁷

Podemos pensar também o porquê dessa “estigmatização” no objeto, mas para isso vamos nos servir de uma observação de Baudrillard (1973, p. 81-82), sobre o objeto antigo,

²⁷ Délio Santos, artesão ceramista foi entrevistado por nós em Icoaraci/PA em 17/04/2010.

abordando diretamente a cerâmica arqueológica como antiguidade e com uma certa carga mitológica em sua referência ao passado, para entendermos que sua influência sobre os artesãos, não foi por praticidade (como objeto), foi mais como significante, negando as funções primárias para as quais foram criadas em outra sociedade. No entanto, a cerâmica produzida pelos artesãos não é nem afuncional, nem simplesmente decorativa.

Também houve estratégias que ajudaram a estigmatizá-la através de sinais construídos em torno desses objetos pelos aparelhos estatais e meios de comunicação. Contribuindo para criar determinados símbolos ou transformá-lo em paradigmas, tanto como simulacro de objeto arqueológico quanto na simplicidade de objeto artesanal, pois como vimos esses meios foram importantes para divulgação das relações que se estabeleceram. Sem esquecermos que estamos falando de objetos inspirados em antigos artefatos arqueológicos indígenas que traz desde o Império, como já visto, uma carga simbólica nacionalista que se atribui a tudo que tenha a ver com essa produção de nacionalidade demagógica em torno do indígena, portanto esse estigma vem de longa data e apenas foi reforçado pelos governos da época.

Não podemos deixar de considerar pertinente afirmar que a cerâmica icoaraciense se destaca de outros artesanatos por seu apelo de autenticidade, embora como já tenhamos lido na fala do artesão Délio Santos, nem tudo o que se produz no Paracuri é marajoara, mas a objetividade do interpretante é influenciada pelos fatores aos quais já apontamos, o que levaria a essa coletividade a fascinação pelo objeto em sua metáfora arqueológica e ao mesmo tempo artesanal, mesmo não se tratando nem de originais marajoaras e nem réplicas, mas nesse caso o local de confecção já traz o “selo” de cerâmica marajoara, mesmo não sendo verdadeiro. Por tanto, esse mesmo artesanato não perdeu sua áurea emblemática e com isso foi absorvido e/ou incluído como mais um elo nessa grande corrente de bens simbólicos culturais.

IV. 5.- O artístico e o artesanal lugar comum

As primeiras mudanças visíveis, no artesanato cerâmico de Icoaraci, como observamos, durante a pesquisa não iniciou exatamente nos anos de 1960, porém não vamos nos ater nessa investigação sobre este assunto, bem como não queremos reproduzir idéias de senso comum, sobre uma data fixa sem maiores explicações sobre o início das transformações que ocorreram na cerâmica desde o momento em que deixa de ser apenas utilitária, transformando-se em artesanal, que se dá bem antes da introdução dos desenhos marajoara, influenciada entre alguns fatores pela chegada ao mercado local de produtos plásticos e de alumínio ajudando a transformar a ordem na qual essa cerâmica estava inserida anteriormente. Além de que, alguns artesãos nutriam um gosto mais apurado pelo trabalho em argila, portanto esse foi o cenário em que os elementos decorativos da cerâmica arqueológica marajoara foram introduzidos.

Ressaltamos aqui que as mudanças que ocorreram também aconteceram porque já existia em alguns artesãos certa predisposição artística e sensibilidade suficiente para lidar com a matéria prima a qual eles tinham acesso. Dessa forma novos elementos foram acrescentados à pesquisa, e que parecem condizente com uma realidade possível de ser observada, através da real habilidade técnica e criativa desses artesãos.

Declécio dos Santos²⁸, um de nossos artesãos selecionados, mostrou-nos durante a entrevista, o retrato que havia desenhado a lápis de sua filha quando ela tinha cinco anos e também outros desenhos e pinturas realizados durante as décadas de 1950 a 1980, além de estudos sobre peças cerâmicas, como poderemos ver nas imagens que foram fotografadas dos originais e nos foram gentilmente cedidas apenas para uso na pesquisa.

²⁸ Deoclécio dos Santos tem 75 anos e vem de uma tradicional família de ceramistas em Icoaraci, porém não trabalha com argila há 15anos, atualmente produz artesanato em sarrapilha. Demos certa ênfase a ele por ter sido o único entrevistado que nos mostrou uma produção artística anterior a sua escolha de tornar o trabalho artesanal sua profissão. Ele foi junto a outros artesão o fundador e segundo presidente da COARTI na década de 1970. Entrevista gravada em Iocaraci-PA em 20/06/10.

Desenho feito a lápis de sua filha em 1974. Neste desenho podemos notar a habilidade e delicadeza do artesão.



Figura 58 Deoclecio dos Santos, *retrato da filha*, desenho a lápis, 1974.
Fonte: Arquivo de Deoclecio dos Santos

Deoclecio retrata sua vizinha exercendo uma atividade comum à época.



Figura 59: Deoclecio dos Santos, *Amassadeira de açaí* Técnica aguada em nanquim 1954-1958
Fonte: Arquivo de Deoclecio dos Santos

Na pintura aguada *Meninos disputando Papagaio* 1954-1958 temos claramente um estudo com tendência cubista com um tema popular.



Figura 60: Deoclecio dos Santos, *Meninos disputando Papagaio*, aguada, 1954-1958.
Fonte: Arquivo de Deoclecio dos Santos

Sobre a pintura *Meninos disputando papagaio*, o artesão nos contou que nessa época fazia estudos autodidatas sobre desenho e pintura e desses estudos surgiu esta pintura de inspiração modernista para posteriormente ser pintado em tela, porém nunca a concretizou.

No desenho a nanquim, *Tacacazeira* 1970-1980, há uma mescla entre uma imagem bastante popular, quase folclórica e no entorno desenhos marajoaras, o que demonstra a criatividade do artesão.



Figura 61: Deoclecio dos Santos *Tacacazeira*, desenho em nanquim, 1979-1980.

Fonte: Arquivo de Deoclecio dos Santos

Deoclécio dos Santos ao se referir ao desenho contou-nos que o estudo teve o objetivo de ser reproduzido em alto relevo, em argila, para posteriormente confeccionar uma forma em gesso como matriz, para tirar cópias e agregá-las em vasos ou pratos para

decoração. O artesão produziu esse tipo de artesanato entre 1970 e 1980. Esse desenho fez parte de uma série de estudos como os que veremos a seguir.

Estudo de desenho e pintura para prato em cerâmica, feito em aquarela. Ao centro, temos a imagem de um índio, cujo rosto obedece a linhas clássicas, tendo nariz e lábios bem definidos e em torno motivos marajoaras, detalhes verde estilização do muiraquitã .



Figura 62: Deoclecio dos Santos, *pintura de índio com motivos marajoaras*, pintura em aquarela, 1970-1980

Fonte: Arquivo de Deoclecio dos Santos

Deoclécio relata que fazia estudos antes de desenhá-los²⁹ para e posteriormente, mostrar aos seus funcionários o que queria, tanto em termos de forma, quanto em termos de acabamento final das peças.

Estudo em vaso com motivo marajoara pintado em aquarela, dando a impressão de relevo-1976



Figura 63: Deoclecio dos Santos, *Vaso com motivo marajoara*, pintura em aquarela, 1976.
Fonte: Arquivo de Deoclecio dos Santos

²⁹ A Imagem do índio era copiada de revistas lançadas na década de 1970 “Brasil, Historias costumes e lendas”, ilustradas por José Lanzellotti.

O vaso cerâmico é um suporte nada convencional para ser colocado sobre si, personagens para contar uma história, porém na figura 64, veremos a fotografia de um vaso de aproximadamente 1,60m X 70 cm, produzido por volta de 1988, e traz em sua decoração uma surpreendente, e até certo ponto enigmática representação, do que poderíamos compreender como uma história contada sobre a chegada dos exploradores europeus a Amazônia, embora esse personagem (o explorador) não apareça no vaso, ainda assim, podemos observar uma certa interseção entre a natureza misteriosa e comovente dos nativos da floresta, sob certo ponto de vista, e a imponência dos europeus, quando se nota em um dos lados do vaso, o Ver-o-Peso, cartão postal de uma metrópole às margens da Bahia do Guajará, fundada pelos mesmos.

Notamos em uma face do vaso (tema 3), a imagem desenhada e pintada em baixo relevo de uma visão romântica e bucólica de Belém como uma cidade emblemática surgida em algum ponto da floresta às margens da Bahia do Guajará. Em outra face (tema 2) traz personagens autóctones desfrutando plenamente da natureza, ao mesmo tempo em que são observados por outros indígenas a espreita no mato, como se estivessem ali para defendê-los; mas ao observar com mais cuidado a imagem, percebe-se que os mesmo três indígenas observam também uma palafita ribeirinha (tema 1), além da forte figura feminina (tema 4), que traz abraçada, quase próximo ao ventre uma urna marajoara como se essa cerâmica ainda não tivesse terminado de ser gestada em toda sua criatividade.



Figura 64: Vaso temático

Fonte: Arquivo de Deoclecio dos Santos

Deoclécio dos Santos nos relatou um pouco da história sobre Antônio Vieira, ambos eram amigos e costumavam trabalhar juntos quando jovens, antes de terem o artesanato cerâmico como profissão definida, fazendo cartazes para lojas, Deoclécio fazia os desenhos e Cabeludo “abrias” as letras como nos conta.

O Antônio “Cabeludo”, era letrista, era um grande pintor de letras, eu desenhava, figuras, desenhava pessoas, (...). Eu fiz o retrato do Napoleão Brasil antes do golpe militar, eu pintava as imagens, os retratos (...), e Antônio “Cabeludo” abria as letras nos painéis que eu fazia, era pequeno de 1m x 2m.³⁰

Deoclécio também descreve que no início dos anos 1950, no Paracuri não se falava de peças decoradas, muito menos de peças marajoaras, porém ele já fazia algumas peças decoradas apenas para “passar o tempo”.

Em (19)54 não se falava de cerâmica marajoara...de cerâmica decorada e eu fiz essa peça decorada, mas é com baixo relevo... dá do sentido da marajoara, essa peça eu desenhei ela com palito de fósforo. Meu pai que era ceramista, ele pegou levou pra mim, nessa época eu tinha um problema de doença. E ele levou pra mim em casa e eu desenhei todinha e ele levou, e aí eu pinte com vermelho, o azul e o verde e mais o branco no baixo relevo. Então foi duas peças dessas que eu fiz (...). O Paracuri ainda fazia, vaso, fazia...é...filtro...fazia essas coisas aí.

A idéia que talvez possamos fazer de alguns artesãos envolvidos e auto-estimulados com as sensações de desenvolver algo além de simples artesanato parece-nos bastante evidente nos trabalhos de Deoclécio dos Santos e de alguns outros artesãos, que vamos chamar de artista–artesão, como já vimos anteriormente nos trabalhos de Levy Cardoso e sua mãe Dona Inês Cardoso, que deixam de apenas produzir e reproduzir peças idênticas as marajoaras e tapajônicas, passando a experimentar toda a capacidade plástica da argila, criando objetos que nada tem a ver com os objetos de produção cotidiana e ambos conseguem reconhecimento tanto como artesãos como artistas através de salões de arte.

Mestre Raimundo Cardoso também foi um dos artesãos que teve inegável habilidade manual para confecção de réplicas arqueológicas, além do gosto em pesquisar sobre a cerâmica. Em 1994, foi publicada uma matéria intitulada *O elo que faltava*, sobre uma suposta pesquisa que Cardoso estava fazendo. Nessa matéria Cardoso aparece com um esquema desenhado por ele, de imagens que recolheu em alguns livros, de desenhos egípcios, marajoaras e chineses, mostrando que havia algumas semelhanças entre eles.³¹ Se há ou não, nesse momento não nos importa, mas saber que ele dedicava algum tempo para “suas pesquisas” nos faz percebê-lo, como o moleiro Menocchio de *O Queijo e os Vermes* de Carlos Ginzburg (1987), ao observar como o conhecimento letrado circulava entre as classes sociais, sendo interpretado conforme a noção que cada um tem, como no caso do moleiro

³⁰ Todas as falas transcritas estão *ipsis verbis*

³¹ C.f. Jornal *A Província do Pará*, “O elo que faltava”, Caderno 2, p. 1. Belém: 1994.

que não tirava suas idéias do nada. Ele sofria influência de obras que havia lido e de pessoas que conhecia e conversava. A visão da criação do mundo de Menocchio era uma mistura de inúmeras representações, bem como poderíamos dizer que de maneira análogo, Cardoso fazia suas interpretações, sobre a cerâmica arqueológica, por provir de um processo semelhante. Bem como os estudos de desenhos feitos por Deoclécio, que retirava de revistas algumas das imagens que utilizava em sua produção ceramista.



Figura 65: Mestre Raimundo Cardoso ao lado de seu sistema de imagens-1994



Figura 66: Sistema de imagem de Mestre Cardoso

Fonte: *Jornal A Província do Pará*, “O elo que faltava”, Caderno 2, p. 1. Belém: 1994.

Antônio Vieira, também fez parte desse grupo de artistas artesãos, inclusive aparece como o introdutor da cerâmica arqueológica na artesanal, infelizmente não pode mais elucidar alguns pontos nesta questão, pois faleceu em setembro de 2001, mas sua filha Fernanda Farias Monteiro³², nos relatou que seu pai gostava muito de escrever poesias. Ainda à época em que visitamos seu atelier, foi possível ver nas paredes pequenas chapas de argila com poesias escritas de sua autoria.

Outro talento que não estava exatamente no núcleo artesão, mas era igualmente conhecida por sua habilidade em fazer esculturas em argila, foi Dona Cecília Alves, conhecida como Dona Cissa (falecida em 2008), em matéria publicada no jornal *O Liberal* em 2006, ela conta que era afilhada de Altino Pimenta e que também tocava piano, teclado e compunha músicas e que chegou a mandar alguma letras para o extinto *Programa do*

³² Entrevista concedida a autora em Icoaraci a 20 de abril de 2002.

Chacrinha: “Eu tinha umas 300 músicas, mas agora larguei de mão. Mandeí pro Chacrinha, ele gostou, mas eu perdi a direção, me aborreci e não quis mais. Mas na hora que eu quero eu faço uma letra”³³

Ela inicia sua incursão como artesã, diferentemente da maioria, quando já tinha 30 anos, mostrando um talento inato para trabalhar com a argila, ainda assim segundo ela já começou fazendo um trabalho que seu marido pensou ser de algum profissional como conta em sua entrevista: “Eu vim para Icoaraci, peguei argila e fiz logo um busto do meu marido. Quando ele chegou em casa viu a peça, pensou que eu havia encomendado de alguém.”

Além de sua habilidade com a argila e a música, fazia esculturas em cimento, sendo uma de suas mais conhecidas os dois Hércules de uma loja situada na Av. Almirante Tamandaré, além de uma bíblia gigante que fez no município de Parauapebas e o Cristo de braços abertos no município de Afuá.



Figura 67: Dona Cissa e algumas de suas esculturas, 2006

Fonte: Jornal *O Liberal*, “Talento na Ponta dos Dedos”, caderno cartaz, p.1. Belém: 2006.

Temos que evidenciar como muito importante toda essa habilidade técnica do artesão que não surge, certamente, de um dia para o outro. O artesão, como a sua obra, é moldado

³³C.f. Jornal *O Liberal*, “Talento na Ponta dos Dedos”, caderno cartaz, p.1. Belém: 2006.

durante muito tempo no interior dos grupos nos quais esteja inserido, sejam familiares ou comunitários. Frederico Moraes cita em seu trabalho *A arte é o que eu e você chamamos de arte*, uma interessante observação de Mário de Andrade a respeito do valor de ser artesão antes de se tornar um artista propriamente dito, ele afirmava que todo “artista tem que ser ao mesmo tempo artesão” e continuava:

Artista que não seja bom artesão, não que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente ele não é artista bom. E desde que se tornando verdadeiramente artista é porque concomitantemente está se tornando artesão (ANDRADE citado por MORAES, 2002, p. 97)

Esse “ser artesão”, também não nasce artesão, é somente através de suas relações permanente com seu entorno que fica estabelecido os paralelos com suas tradições e compreensão do mundo que o rodeia, estimulando-o a ser, no caso em que falamos, mais artesão e menos artista ou vice-versa ou as duas coisas.

Como o aprendizado artesão em Icoaraci que se iniciava ainda na infância, pois a produção familiar estimulava a permanência e continuidade do labor artesanal em núcleos familiares, garantido assim a mão de obra aprendiz nesse ofício, e se dava inicialmente através da observação dos aprendizes diretamente a seus mestres (geralmente seus pais), observando e absorvendo inclusive seus silêncios como podemos perceber na fala de Marivaldo Santos, atualmente com 40 anos, artesão em Icoaraci há mais de 30 anos:

Olha eu comecei observando meu pai e com 7... 8 anos...eu já fazia os pequenos serviços mais simples e tinha já o “dom” meio apurado pra esse tipo de trabalho aí o resto das etapas eu fui aprendendo com um certo tempo. Mais ou menos com cinco anos eu já dominava todas as etapas da cerâmica³⁴

Na fala de Marivaldo também fica explícito a constituição inicial das cerâmicas em núcleos familiares como vimos, e a idade em que as crianças eram introduzidas nesse labor artesanal e como se dava essa transmissão:

Ele tem que começar sem dúvida, com dez, onze anos, ele tem que começar a trabalhar com cerâmica. Com 17, 18 anos ele tá praticamente formado. Não é rápido, se eu disser: é rápido, não é. Tem que vê pra que é o dom dele

³⁴ Marivaldo Costa, artesão ceramista. Entrevista concedida a autora em Icoaraci em 05/05/2010

Já na fala de Zeca, também artesão há aproximadamente 42 anos, podemos perceber a preocupação pela falta desses aprendizes.

Nós não temos mais aprendiz, o pessoal não está mais se interessando (...). Antigamente a gente tava nas olarias, chegavam lá, chegava menino novo... 'Eu quero aprender', eles não iam com a intenção de ganhar dinheiro eles queriam aprender pra depois quando a gente via que estavam aprendendo, aí começava a pagar, eles se interessavam, hoje já não existe mais isso³⁵

Na fala de Zeca vemos reforçado as mesmas queixas de Marivaldo, e algumas das explicações para o afastamento das crianças, que não se deu de forma espontânea, para ambos, foi a criação e implementação em 1994 do Estatuto da Criança e do Adolescente e algumas determinações das leis trabalhistas, que levou muitos artesãos a fecharem suas portas para os aprendizes por medo de multas. Para eles essas medidas interferiram no processo de repasse do conhecimento, e até hoje encontram muitas dificuldades para superar o problema. Marivaldo explica como se deu esse processo:

Logo no início você entrava numa cerâmica dessas tinha oito, dez crianças, crianças que eu digo de dez, doze, quatorze anos, aí depois aqui começou a vir alguns órgãos do trabalho, foi cadastrando as cerâmicas houve ameaça que se houvesse criança trabalhando ia ser multada, ser fechada, aí isso foi desestimulando o interesse dos ceramistas em ter jovens trabalhando nas olaria, porque no momento em que ele tem dez anos, onze anos, que ele tá aqui, que ele aprende a fazer alguma coisa, vai aprendendo vai tendo certo interesse, aí quando chega quatorze quinze anos ele começa a ter o salário dele por semana aí aquilo vai 'rodando', aquilo vai incentivando mais, ele acaba formando o profissional. Acabou também, né...

Ambas as falas reforçam que antes havia essa “teia” de significados que permeavam essa aprendizagem, para eles, um bom profissional artesão necessita iniciar na profissão muito cedo, pois essa aprendizagem feita de maneira tradicional envolve relações baseada não apenas na técnica, mas também no “gosto” do aprendiz e suas habilidades entendida como “dons”, geralmente percebidas somente pelo mestre através da observação cotidiana do aprendiz, que após a descoberta o encaminharia após alguns anos a atividades mais específicas, essa prática do “aprender fazendo” é bastante comum nas relações artesanais, porém mesmo que essas formas de produção permaneçam intactas, em Icoaraci ela se tornou unilateral, por não existir mais a presença do aprendiz.

A influência dessa nova/antiga cerâmica afetou a maneira desses artesãos de confeccionar seus produtos antes apenas utilitários, não se conformando mais ao modo como

³⁵ José Carlos artesão ceramista. Entrevista concedida a autora em Icoaraci a 05/05/2010

sempre fizeram, uma vez que a maioria não se limitava mais a perpetrar as repetições apenas de uso cotidiano e sim criações e recriações a partir das cerâmicas arqueológicas. A arqueóloga Alicia Coirolo em sua entrevista ao jornal O Liberal de maio de 1991, em matéria intitulada a *Revisão do barro* afirma em determinado ponto da entrevista que “antigamente a cerâmica tinha fins ritualistas e culinários definidos³⁶, hoje tem função ornamental³⁷”, ela percebe que uma urna funerária, por exemplo, é transformada em panela de feijoada. Se os antigos marajoaras buscavam na natureza inspiração para suas obras, os artesão de Icoaraci, movidos por influências distintas a dos marajoaras, criaram novos objetos a partir das produções arqueológicas, inclusive produzindo tecnologias novas como a fabricação artesanal de instrumento para trabalhar suas peças.

Instrumento para fazer incisões na cerâmica, criado pelos próprios ceramistas, a partir de uma caneta e um pedaço de arame, cuja extremidade da caneta é aquecida até ficar mole e logo em seguida é introduzido o pedaço de arame e posteriormente ajustado e mergulhado em água fria para acabamento da ferramenta.

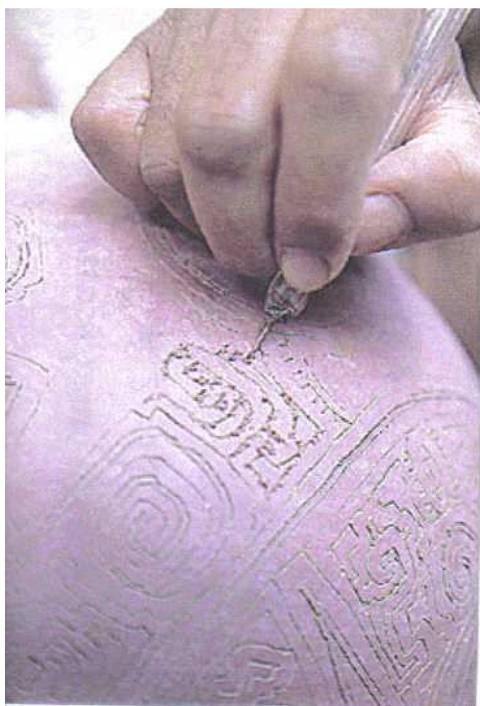


Figura 68: Peça sendo decorada com desenhos geométricos de inspiração marajoara.
Fonte: http://www2.uol.com.br/spimagem/galeria/artepop/marajo/marajo_23.html

³⁶ Refere-se aqui a cerâmica arqueológica marajoara

³⁷ Refere-se a cerâmica de Icoaraci

IV.6.- Artesanato simbolizado ou o artesanato globalizado?

A nova condição sociocultural e estética do capitalismo a qual é denominada por alguns autores como pós-modernidade, trouxe influências e tensões para os Estados que tiveram que se realocar nesse novo cenário globalizado, o que é perceptível de acordo com Canclini (2000), foi que a partir das constantes tensões criadas entre o desterritorializar e territorializar se criou dois processos em permanente simbiose, a perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais ao mesmo tempo em que houve certas realocalizações territoriais relativas, parciais das velhas e novas produções simbólicas.

Influenciando diretamente as culturas regionais e suas identidades, porque se elas são construídas a partir de um sistema cultural, e esse sistema faz parte de um conjunto de referências que ajudam a criar um sentimento de pertencimento a um lugar, então temos que uma das características do processo dessa construção da identidade se centra principalmente na percepção de nossa própria imagem desde o interior de um sistema cultural para o exterior, porque dessa forma teria a finalidade de marcar os limites entre nós e os outros, além de marcar como se percebe e se diferencia cada cultura. Também podemos afirmar que a identidade, além da construção real e imediata de reconhecimento, se fundamenta em todo tipo de construção ideológica, em representações, valores crenças e processos políticos.

Stuart Hall (2006) ao problematizar sobre o tema apresenta o sujeito na era da globalização sem uma identidade fixa, porque ele compreende as diferentes identidades sendo construída historicamente e não biologicamente, por tanto para ele a identidade que construímos para nós trata-se de uma fantasia, porque na medida em que há uma multiplicidade de significantes e representações, e passamos a nos confrontar com todos esses processos, todas as identidades passam a ser identidades possíveis. Significa então que nossa identidade pode mudar dependendo do momento histórico em que nos encontramos e o reforço da ideologia do momento e a todos as práticas socioculturais, assim veremos que através deste processo as identidades se afirmam e se transformam, porque as “(...) identidades são construídas dentro e não fora dos discursos (...) produzidas em locais históricos e institucionais específicos (...) por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000, p. 109)

Pensando nessa lógica temos um fenômeno muito interessante de abordagem, para compreensão da expansão da identidade através do objeto artesanal, que, embora pareça

insignificante essa observação, ainda assim sua abordagem acrescenta mais um elemento de análise nesse aporte, sobre essa afirmação da identidade paraense, através da cerâmica artesanal marajoara.

Trata-se dos esforços coletivos dos artesãos icoaraciense, que conseguiram levar seu artesanato a outros estados e até outros países, obtendo assim, atenção para uma identidade paraense, de caráter indígena. Dessa forma, ao levar o artesanato para além das fronteiras do Pará, eles conseguiram mostrar que a identidade paraense, também está concatenada a um símbolo veiculado através do artesanato cerâmico de Icoaraci (marajoara). Mesmo quando alguns artesãos trabalharam na confecção do artesanato fora de Belém, (desterritorializando esse artesanato), mais ainda assim o material era reconhecido como sendo de Belém do Pará, como podemos ler na fala de Luis Reis:

Há artesãos que fabricam peças no Rio de Janeiro, mas colocam o nome do Pará nos produtos, passando a idéia de que as peças foram fabricadas aqui. Isso está prejudicando o paraense porque o artesanato está sendo encontrado facilmente fora do Estado³⁸

Mesmo que se trate de uma queixa, porque os prejudicava economicamente, observando-o apenas pela sua forma peculiar de artesanato conhecido e reconhecido de uma região, em nada teve prejudicado a continuidade da produção simbólica desse artesanato e sua localização geográfica, mesmo não sendo a real.

Se isso por um lado prejudica a categoria por outro nos reforça o argumento da importância simbólica que adquiriu esse artesanato. É verdade que não há grandes incentivos para os artesãos para incrementar sua produção, por outro há cada vez mais a apropriação dos elementos marajoaras como símbolo representativo regional por outros meios.

Nos anos de 1990 podíamos ver em breve passeio pela cidade de Belém grafismos marajoaras utilizados pela Companhia de Transportes de Belém (CTBEL), ao pintarem em alguns cruzamentos desenhos geométricos marajoaras, dando assim a Belém uma imagem mais indígena paraense. No mesmo sentido, também podíamos ver em alguns veículos de transporte coletivo, os mesmos desenhos, demonstrando a força do grafismo marajoara. Desde esse período até os dias atuais, os desenhos foram trocados por imagens que representem a identidade paraense, que vão desde frutas, pratos típicos a locais de turismo. Atualmente muitas linhas de ônibus trazem em suas laterais alegorias paraenses e, entre elas,

³⁸ Depoimento retirado do jornal O Liberal, do caderno cidades 1988.

vasos com motivos marajoaras feitos em Icoaraci, como podemos ver na figura 74. Além disso, também havia durante os anos 1990, várias proteções de telefone público os “orelhões” espalhados pela cidade em formato de urnas marajoara como podemos ver nas figuras 72 e 73.

Ônibus da empresa Icoaraciense pintado com desenhos geométricos marajoara.



Figura 69: Fotografia retirada em 2001 de ônibus da linha Icoaraciense com desenho marajoara
Fonte:Arquivo da autora

Cruzamento Assis de Vasconcelos com José Malcher e ônibus da empresa Monte Cristo com grafismo marajoara.



Figura 70: Fotografia retirada em 2001. Asfalto pintado com motivos geométricos marajoara
Fonte: Arquivo da autora



Figura 71: Fotografia retirada em 2001. Ônibus em cruzamento com motivos marajoara
Fonte: Arquivo da autora



Figura 72: Telefone público com proteção em forma de urna marajoara, localizado no ver o rio-Umarizal/2011

Fonte: Arquivo da autora



Figura 73: Telefone público com proteção em forma de urna marajoara, localizado no estacionamento do Ver-o-Peso, Cidade Velha/2011

Fonte: Arquivo da Autora



Figura 74: Ônibus da linha Nova Marambaia com imagens de artesanato cerâmico de Icoaraci/2010
Fonte: Arquivo da autora

Retomando o tema da globalização X identidade, podemos aferir que um dos motivos que certamente incitaram a essa utilização em Belém, de imagens simbólicas em locais públicos como as vias urbanas e transportes coletivos, seguramente foi a forte influência dos impactos sofridos pelo processo de globalização sobre as identidades culturais, provocando de certa forma nos Estados a necessidades em resguardar suas culturas para não perderem as raízes com o passado.

É possível perceber isso através da grande valorização do artesanato em muitos lugares do mundo, mesmo que muitas vezes consistam apenas como simulacro, entendendo o termo como uma realidade pervertida e mascarada, fazendo parte do jogo de mercado que tem garantido a acessibilidade do consumo desses mesmos símbolos e todas as outras coisas que possam estar em seu entorno, como o próprio espaço geográfico, sendo reforçado como exótico.

Elisabeth Norell (1994) nos traz uma visão suave e romântica sobre a idéia dos novos usos para o artesanato, mas nem por isso menos verdadeira, dizendo que a *“artesanía ha entrado dentro del mundo de la belleza donde lo inservible, tiene una única misión: la de decorar parte de nuestra vida con los recuerdos del pasado”* (NORELL, 1994, p. 12). Esse

inservible é apenas no sentido da utilidade para o qual foi anteriormente pensado, porque se o utilizamos como recordação é porque assumiu uma nova utilidade, mas é verdade ainda assim, que o artesanato não pode competir com a indústria e parece que para o destino das manufaturas artesanais está reservado um bom lugar de artefato cultural reforçador de identidades locais e perversamente mercadológica.

Outro ponto a ser considerado são os usos que fazem hoje os artesãos, dessa rede mercadológica globalizada, ao inserir seus produtos em mercados on-line. O comércio tem hoje uma nova configuração em sua divulgação, através do hiperespaço virtual que permite a viagem de informações em velocidades antes, talvez, só imaginadas. As *home pages* e seus infundáveis *links* nos levam a “seguir fios de diversos universos subjetivos” (LEVY, 1996, p. 48) nos permitindo entre muitas coisas, comprar objetos de qualquer parte do mundo, para isso basta estarmos conectados e termos um cartão de crédito. Um bom exemplo seria a estatueta de Antonio Vieira, considerada hoje como peça de colecionador por ser difícil encontrar suas obras, mas as ligações on-line permite que encontremos esses objetos considerados raros. Atualmente artesãos mantêm vendas através da criação de páginas sobre suas produções como podemos ver nas figuras 75, 76, 77, 78 e 79.

Podemos dizer que a tecnologia parece nos transformar em seres culturais sem muitas diferenças, quando nos proporciona sem maiores incômodos, fazer compras, sem sair de casa, transformando o mundo em uma grande loja de lembrancinhas, ou nos permite participar dos impasses culturais de outros lugares, fazendo com que esses “estranhos” problemas nos pertençam, saindo do âmbito peculiar cultural em que deveriam estar envolvidos apenas os indivíduos do país em questão, e talvez, poucas pessoas espalhadas pelo globo, entretanto, alguns problemas deixaram de ser local, para se tornarem universal, por mais estranhos que nos possam parecer.



Figura 75: Anísio Artesanato Home Page

Fonte: Disponível in< <http://maps.google.com.br/>> Acesso em 12/04/2010



Figura 76: Marivaldo Santos Home Page

Fonte: Disponível in< <http://www.marivaldoarte.com.br/>> Acesso em 12/04/2010



Figura 77: Site sobre o artesanato de Icoaraci

Fonte: Disponível in<<http://www.icoaraci.com.br/artesanato.htm>> Consultado em 28/01/2010



Figura 78: Site sobre o artesanato de Icoaraci

Fonte: Disponível in<http://www.amazonceramic.com.br/inicio_port.htm> Consultado em 28/01/2010



Figura 79: Doca Leite Home Page

Fonte: Disponível in <<http://www.docaartesanato.icoaraci.net/v01/>> Consultado em 28/01/2010

CONCLUSÃO

Fizemos um exercício de pensar criticamente o presente, estabelecendo uma relação entre os tempos e os vários discursos envolvidos na história da cultura contemporânea. Tratamos de reconstituir o pensamento de uma época para desenvolver este trabalho atrelado a construção de uma identidade regional, subordinado as reminiscência de um projeto nacional.

A recorrente utilização da simbologia marajoara ao longo de vários períodos expressou-se através de estratégias na construção e interpretação de um Brasil que existia dentro dos vários *Brasis*, caracterizando-a e condensando-a em sentidos plurais, localizando os diversos episódios da história cultural e artística de um país. Cada momento dessa história configurou-se como um lugar de problematização, de um simulacro criado pelas classes sociais hegemônicas, através de suas ideologias, para a criação de uma nação consolidada na imagem do autóctone brasileiro, sem, no entanto, incorporá-lo bem como a outros setores da sociedade.

As utilizações e reutilizações da simbologia indígena só foram possíveis pelo conjunto de fatores que contribuíram e influenciaram na construção de uma identidade para o Brasil desde o período do Império e manteve sua sobrevivência até os dias atuais, sendo extremamente reforçada pela ação dos vários fatores, que envolvem esse atual mundo globalizado. O resgate possível da simbologia indígena encontrou terreno fértil em Belém do Pará, para se desenvolver através de uma elite letrada em trabalhos artístico e literários como de Pastana e Raul Bopp com seu *Cobra Norato*, se democratizando no meio popular de forma significativa a partir dos anos 1960 após a introdução experimental em Icoaraci dos motivos ornamentais marajoaras, onde encontrou os meios propícios para se desenvolver como um patrimônio que até então ainda não era conhecido pela maioria da população. Icoaraci já possuía, forte tradição ceramista, embora não atrelada a uma tradição indígena de fazer cerâmica, e sim européia, além disso, havia certo grau de desenvolvimento artístico entre esses artesãos, além de uma curiosidade inata necessária a todo artesão. Dessa forma Icoaraci teve todas as condições para fazer florescer um artesanato que tornou-se conhecido em todo o Brasil.

Há questões que também influenciaram, em maior ou menor grau, tanto nas mudanças ocorridas no artesanato cerâmico de Icoaraci, quanto em sua intercessão como reforço da identidade do paraense, como por exemplo, as econômicas, e as interferências positivas do Estado para o seu desenvolvimento, bem como as várias matérias que foram publicadas em jornais e revistas sobre o artesanato icoaraciense durante os períodos de melhores vendas. Atualmente a inclusão do artesanato nesse mundo *high tech*, permitiu aos artesãos encontrar novos mercados (ou velhos), através das ferramentas *on-line*, ajudando no propósito imediato, que sempre tiveram, o de sustentar suas famílias, mantendo assim, suas produções para comercialização. As questões políticas e sociais também provocaram mudanças na atividade artesanal na Comunidade do Paracuri, sem esquecermos que a própria relação do homem com o objeto propiciou o reforço nessa criação de uma identidade cultural.

É perceptível que o artesão de Icoaraci tornou-se criador e ao mesmo tempo criatura desse artesanato, pela forte relação criada entre o grupo artesão e o objeto artesanal (marajoara), pois o artesanato depois de re-simbolizado ajudou a reforçar a identidade indígena paraense. Enquanto para os artesãos estabeleceu, além da identificação de produtores de “artesanato marajoara”, uma certa condição das melhorias materiais, e o Estado ao mesmo tempo se utilizou de estratégias para consolidar determinadas práticas antigas, de divulgação da imagem do Pará, com a mesma carga simbólica indígena, que nunca deixou de estar presente desde tempos em que essa sociedade que conhecemos, ainda não existia, consolidando, assim, os discursos que conduziram à essa identidade indígena paraense.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Fontes Orais

Carlos Tavares - Ponta de Pedras

Data da entrevista: 08/01/2011

Local da Entrevista – Residência do entrevistado no Município de Ponta de Pedras-Marajó/PA

Cyro Croelhas

Data da entrevista: 09/06/2010

Local: Atelier do entrevistado-Icoaraci –Belém -PA

Deoclécio dos Santos

Data da entrevista: 10/06/2010

Atelier do Entrevistado-Icoaraci-Belém/PA

Délio Santos

Data da entrevista: 05/03/2010

Atelier do entrevistado-Icoaraci-Belém/PA

Dom Alessio Saccardo

Data da entrevista: 09/01/2011

Local da entrevista: Diocese de Ponta de pedras/Cidade Velha-Belém/PA

Fernanda Farias Monteiro

Data da entrevista: 20/04/2002

Local: Atelier da entrevistada-Icoaraci-Belém/PA

Francisca Chagas Lima

Data da entrevista: 15/01/2011

Local: Olaria da Proprietária-Icoaraci-Belém/PA

Francisco Pereira Lima

Data da entrevista: 08/01/2011

Local da Entrevista – Residência do entrevistado no Município de Ponta de Pedras-Marajó/PA

Inês Cardoso

Data da entrevista: 05/05/2010

Local: Atelier da entrevistada-Icoaraci-Belém/PA

Levy Cardoso

Data da entrevista: 05/05/2010

Local: Atelier do entrevistado-Icoaraci-Belém/PA

Marivaldo Costa

Data da entrevista: 05/05/2010

Local: Atelier do entrevistado-Icoaraci-Belém/PA

José Carlos

Data da entrevista: 05/05/2010

Local: Atelier do entrevistado-Icoaraci-Belém/PA

b) Fontes Hemerográficas Fundação Cultural Tancredo Neves

“Brasil, Brasis, brasileiros: O brasileiro não é triste”. O Liberal, Belém 10 de fev. 1971, p. 07.

“A misteriosa e fascinante História dos Marajoaras”. O Liberal, Belém, 27 de set. 1974, p. 17.

“O homem do Pacoval ressurge em Ponta de Pedras”. O Liberal, Belém, 27 de out. 1974. Caderno 3º, p.01.

“O papel do IDESP”. O Liberal, Belém Caderno Especial, 15 de março 1984, p. 08.

“Cerâmica histórica e artesanal”. O Liberal, Belém, 19 de jan. 1986, Caderno 1, p. 4.

“Pinacoteca vai impedir a descaracterização da cerâmica”. O Liberal, Belém, 03 de mar. 1986, Caderno 1, p. 22.

“Listel compra urna marajoara para decoração em São Paulo”. A Província do Pará, Belém, 07 de mar. 1986, Caderno 1, p. 9.

“Pará na 10ª feira nacional de artesanato”. A Província do Pará, Belém, 03 de abr. 1987, Caderno 1 p. 13.

“Artesão quer manter o Record com novo vaso de cerâmica marajoara”. Diário do Pará, Belém 03 de abr. 1988, caderno 1 p. 11.

“A cerâmica paraense resgata sua autenticidade”. O Diário do Pará, Belém, 14 de ago. 1988, caderno D, p. 1.

“Há de tudo para turista comprar”. O Liberal, Belém, caderno turismo, 02 de dez. 1988, p. 02.

“Cerâmica artesanal para divulgar turismo do Pará”. O Liberal, Belém 17 de out. 1989, caderno 1, p. 05.

“YES, o Pará tem artesanato”. A Província do Pará Belém 14 e 15 de out. 1990, Caderno especial, p. 07.

“Revisão do Barro”. O Liberal caderno 2, Belém 24 de maio 1991, p. 02.

“Amazônia paraense tem cerâmica mais antiga da América”. Diário do Pará. Belém, 17 dez. 1991, Caderno 2. p. 05.

“Artesãos de Icoaraci querem amais apoio financeiro”. A Província do Pará. Belém, 24 de ago. de 1992, Caderno 1, p. 12.

“O índio e o sensualismo”. Diário do Pará. Belém, 29 de set, 1993, Caderno D, p. 1.

“O elo que faltava”. Província do Pará. Belém, 29 de set. 1994, Caderno 2, p. 1.

“Problema da memória marajoara”. A província. Belém, 12 de mar. 1995, Caderno domingo, p. 5.

“Arte cerâmica de Icoaraci premia melhores trabalhos”. A Província do Pará. Belém, 14 de abr. 1994, Caderno 1, p.12.

“Talento na Ponta dos dedos”. O Liberal. Belém, 03 de abr. 2006, Caderno cartaz, p. 1.

c) Bibliografia

AMARAL, Amadeu. **Tradições Populares**. São Paulo: Hucitec, 2ª ed. 1976.

AREVÁLO, Marcos. La tradición el patrimonio y la. Identidad. **Revista historica, literária y artística, Estudios Extremeños** (v. LX, nº 3, 204). Badajoz: Departamento de publicaciones Diputación provincial de Bajadoz, pp. 925-957. 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

BELLINGIER, Julio César. Água de beber: a filtração domestica e a difusão do filtro de água em São Paulo **Anais do Museu Paulista**. Junho – dezembro, ano 2004. Vol. 12, número 012- Universidade de São Paulo Disponível in< <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/273/27301217/27301217.html>> acesso em 12/01/2011

BRAGA, Theodoro. **Estilização nacional de arte decorativa aplicada.19&20, Rio de Janeiro**. Vol. V, nº. 1, jan. 2010. Originalmente publicado em Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, ano IX, dez. 1921, n.p. [Texto com grafia atualizada]. Disponível in: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/ilustacao_brasileira/ib_1921_12_tb.htm> Acesso em 22/01/2010

BURKE, Peter. **La cultura popular en la Europa moderna**. Madrid: Altaya, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. Tradução Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.

CONNOR, Steven. **Cultura postmoderna: Introducción a las teorías de las postmodernidad**. Madrid: Akal, 1996.

CONDE, Luiz & ALMADA, Mauro. Introdução. In CZAJKOWSKI, Jorge (org.) **Guia da Arquitetura: Art Déco**. Centro de Arquitetura e Urbanismo. 3 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. Disponível in< http://books.google.com.br/books?id=qwZ-b7gPddAC&pg=PA13&lpg=PA13&dq=art+nouveau+marajoara&source=bl&ots=N-f8MwcSf-&sig=eqmXarZ6RO4oss93owOCbrsxOaE&hl=pt-BR&ei=QAJITcyPLcqs8AbQ55WFBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CDoQ6AEwBQ#v=onepage&q=art%20nouveau%20marajoara&f=false> Consultado em 12/01/2011

CRUZ, Ernesto. **História de Belém**. Coleção Amazônia, Série José Veríssimo. Belém: UFPA. Vol. 1, 1973.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da imagem**. Tradução Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DUARTE, Paulo. (Org.). “Amadeu Amaral”. In: AMARAL, A., **Tradições Populares**. São Paulo: Hucitec, 2ª ed. 1976, pp. IX-XLVI.

- FARIAS, Edison. “Tradição e Canivete: um esboço do modernismo comparado em tela. In: **Calor, chuva, tela e canivete: A pintura no tempo do modernismo em Belém**. ECA/USP. São Paulo: 2003, pp. 130-146.
- FRANCO, Haliana Brito. A estrutura do documento “Arte Popular do Pará”. **O Liberal**, Belém, 5 de jul. 1973, Caderno agro-industrial, p. 5.
- FUNDAÇÃO RÔMULO MAIORANA. **Catálogo Arte Pará**. Belém: 1997.
- FUNDAÇÃO RÔMULO MAIORANA. **Catálogo Arte Pará**. Belém: 1993.
- GARFIELD, Seth. “As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: Os índios e o Estado-Nação na era Vargas”. **Revista Brasileira de História** (v.20, nº 39). São Paulo: 2000, p. 15-42.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.
- GINZBURG, Carlos. **O queijo e os vermes**. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GUIMARÃES, Júnior. **Icoaraci: A Monografia do Megadistrito**. Belém: Editora Delta, 1996.
- GUIMARÃES, M. “Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. **Revista Estudos Históricos**, América do Norte, 1, jan. 1988. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935/1074>> Acesso em: 17 Fev. 2011.
- HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guaraci Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 11ª ed. 2006.
- _____. “Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), **Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000,, pp. 103-133.
- HERKENHOFF, Paulo. “Brasil Marajoara: a modernidade das artes decorativas”. **Catálogo décimo segundo Arte Pará**. Belém: 1993.
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (org.). **A Invenção das Tradições**. Tradução por C. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- IDESP. **Arte Popular do Pará**. Belém: Idesp, 1973.
- INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: **Bruno de Menezes ou a sutileza de transição: ensaios**. Belém: CEJUP, Universidade Federal do Pará, 1994.
- IRENE CARDOSO, “Apresentação”. In: **Para uma crítica do presente**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2001, pp. 9-13.
- KODAMA, Kaori. “O tupi e o sabiá: Gonçalves Dias e a etnografia do IHGB em Brasil e Oceania”. **Fênix Revista de Historia e Estudos culturais**, vol. 4 ano IV, nº3, pp. 1-34. julho, agosto,

setembro 2007. Disponível in <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF12/secaolive.artigo.7-Kaori.Kodama.pdf>> Acesso em: 23/01/2011

LEVY, Pierre. **O que é o virtual**. Tradução por Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LINTON, Ralf. “As qualidades e os problemas da cultura”. **Textos de Antropologia**, nº 8. Santa Catarina: UFSC, 1973, pp. 32-44.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão Semiótica: na arte e na cultura**. Edição trilingüe. Belém: EDUFPA, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MENESES, Ulpiano Toledo. Patrimônio Industrial e Política Cultural. **Anais do 1º Seminário de História e Energia** (vol. 2). São Paulo: Eletropaulo, 1986.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, v 11, nº 21. Rio de Janeiro: CPDOC, p. 89-101, 1998

MORAES, Frederico Moraes. **Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema de arte**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

NORELL, Elisabeth. “Introducción a la artesanía popular de España”. In: CENAMOR, Francisco Flores (org.), **Artesanía popular de España**. Madrid: Ediciones Rayuela, 1994.

OLEZA, Joan. “Multiculturalismo y Globalizacion: pensando historicamente el presente desde la literatura”. **Prosopopeya Revista de crítica contemporânea**, Valência nº 4, p 133-156, 2004. Disponível in<<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/multiculturalismo%20y%20globalizacio.pdf>>. Acesso em: 23/01/2011

ORTEGA Y GASSET, José. “La deshumanización del arte” In: **La. deshumanización del arte y otros ensayos de estética**, Madrid, Espasa, 2001.

PENTEADO, Antônio Rocha. **Belém: Estudo da Geografia Urbana**. Belém: UFPA, 1968.

PESEZ, Jean-Marie. “História da Cultura Material”. In: LE GOFF, Jacques (org.), **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 4ª edição, 1998, pp. 177-213.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Mitologias da civilização industrial, cosmopolitismo excludente e a improvisação da sobrevivência - São Paulo 1910-1930. **Revista de História** ([on-line] nº 140) São Paulo, p. 61-73 1999. Disponível in<<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n140/a04n140.pdf>>. Consultada em 27/09/2010.

PINTO, Marzane & LIMA, Ricardo Gomes. **Icoaraci: cerâmica do Pará**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP. 2003.

- RIBEIRO, Berta. Artesanía indígena porque e para quem? In: **As Artes Visuais na Amazônia**. Belém: Funarte/Siec, 1985.
- ROITE, Alves. A influência marajoara no art déco Brasileira. **Revista UFG** / Julho 2010 / Ano XII nº8.
- ROSENBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Reconhecer para libertar: Cosmopolitismo multicultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização** — do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Record, 2000
- SCHAAN, Denise Pahl **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara**. p 1-232 Disponível em <http://www.marajoara.com/Linguagem_Iconografica_Diss_Completa.pdf>acesso em: 12/05/2002
- _____. **Entre a Tradição e a Pós-Modernidade**: a Cerâmica Marajoara como Símbolo da Identidade “Paraense”. In 27ª. Reunião Brasileira de Antropologia, pp. 1-30. Belém, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um Monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. Papo cabeça pra pensar. **Brasil: Almanaque de cultura Popular**. São Paulo: nº 81, dez. 2005, pp. 15-17.
- SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- VALENTE, José. “Sinopse histórica de Icoaraci”. **O Liberal**, Belém, 22/10/1989, Caderno-2, p. 22.
- WOODWARD, Katarine. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), **Identidade e Diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, pp. 7-72.

d) Sites consultados

<http://www.sefa.pa.gov.br>

<http://www.wspabrasil.org>

<http://www.mnba.gov.br/>

<http://www.masp.art.br/>

<http://www.revistamuseu.com.br> >

<http://www.dezenovevinte.net/>>

<http://www.museuimperial.gov.br/>

<http://www.revistafenix.pro.br/>

<http://www.bcb.gov.br/>

<http://maps.google.com.br>

<http://www.icoaraci.com.br/artesanato.htm>

<http://www.marivaldoarte.com.br/>