



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
CENTRO DE CIÊNCIAS DO AMBIENTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO AMBIENTE E
SUSTENTABILIDADE NA AMAZÔNIA – PPGCASA**



PPGCASA

KÁSSIA VALÉRIA DE OLIVEIRA BORGES

**AS MULHERES CERAMISTAS DO MOCAMBO:
A Arte de viver de artefatos ambientais**

**MANAUS/AM
2017**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
CENTRO DE CIÊNCIAS DO AMBIENTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO AMBIENTE E
SUSTENTABILIDADE NA AMAZÔNIA – PPGCASA**



PPGCASA

KÁSSIA VALÉRIA DE OLIVEIRA BORGES

**AS MULHERES CERAMISTAS DO MOCAMBO:
A Arte de viver de artefatos ambientais**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia – PPGCASA da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) como requisito obrigatório para obtenção do título de Doutora em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Elenise Faria Scherer

**MANAUS/AM
2017**

Ficha catalográfica

Ficha catalográfica elaborada de acordo com os dados fornecidos pelo (a) autor (a)

Borges, Kássia Valéria de Oliveira.

B732a AS MULHERES CERAMISTAS DO MOCAMBO: a arte de viver de artefatos ambientais / Kássia Valéria de Oliveira Borges. 2017 230 f.: il. Color; 31 cm.

Orientadora: Dra. Elenise Faria Scherer

Tese (Doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas.

1. Mulheres Ceramistas. 2. Cerâmicas. 3. Trabalho. 4. Artefato Ambiental I. Scherer, Elenise Faria. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título.

KÁSSIA VALÉRIA DE OLIVEIRA BORGES

**AS MULHERES CERAMISTAS DO MOCAMBO:
A Arte de viver de artefatos ambientais**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia, como um dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia.

Aprovada em 04 de julho de 2017.

Prof.^a Dr.^a. Elenise Faria Scherer, Presidente
Universidade Federal do Amazonas

Prof.^a Dr.^a. Izauro Rodrigues Nascimento
Universidade Estadual do Amazonas

Prof. Dr. Henrique, dos Santos Pereira
Universidade Federal do Amazonas

Prof.^a Dr.^a. Marcia Regina Calderipe
Universidade Federal do Amazonas

Prof.^a Dr.^a. Artemis de Araújo Soares
Universidade Federal do Amazonas

Prof.^a Dr.^a. Therezinha de Jesus Pinto Fraxe
Universidade Federal do Amazonas

*Para
Selva, Rios e Terra.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dizer que, embora este seja um trabalho de minha responsabilidade, ele só foi possível devido ao envolvimento de muitas pessoas, familiares, amigos, amigas, entidades, instituições, orientadora, professores, que estiveram presentes e contribuíram para que a construção desta escrita se tornasse possível. Muito me foi dado e tenho muito a agradecer. Portanto, meus agradecimentos:

Em primeiro lugar, quero agradecer aos ribeirinhos habitantes no Mocambo e, em especial, às que eu chamarei carinhosamente de mulheres úmidas, aquelas que amassam o barro molhado, elas que fazem a cerâmica com suas mãos o seu ofício, com sua poesia plástica quase que diária modelam suas vidas, aquelas que me receberam de braços abertos em suas casas, me dando abrigo, conversando comigo, prestando preciosas informações e compartilhando das suas histórias de vida. Sem elas, este trabalho não poderia ter se concretizado. Agradeço muito a receptividade das mulheres ceramistas e de suas famílias, pois com todas realizei uma interação dialógica de respeito mútuo e contribuíram com o método da pesquisa, dando-me abrigo e informações. Obrigada Rosário, dona Fátima, Ozete, dona Celina, Elenice, Dona Margarida, Neia, Izolete, Zedite, Neiva, Francinete, Altamira, Gláucia e muito especialmente tia Marina e tia France.

Quero agradecer aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia, todos foram de total importância na minha caminhada, nesse percurso onde saio de minha zona de conforto e trilho outro caminho na vida acadêmica, mas, em especial, a três anjos que entraram em minha vida e sem eles eu não teria conseguido. Devo muito a uns “dedos de prosa”¹ e orientações com minha orientadora Elenise Scherer com suas contribuições intelectualizadas em sua linha de pesquisa. Sua paciência e amizade foram preciosas, neste momento difícil onde nossa vida entra num hiato para vivermos uma outra jornada de saberes e fazeres. Sem ela realmente seria muito difícil pois a dor e a delícia de ser as vezes nos misturam e não sabemos mais onde está a dor e onde está a delícia de ser o que podemos. Quem assistiu ao filme *Asas do Desejo* do diretor alemão Wim Wenders entenderá o que sinto por Sandra Noda e Henrique Pereira. Sem eles eu não teria tido a chance de começar esse doutorado tão especial e ímpar em minha vida. Obrigada por esses anos de convivência no âmbito mais profundo da vida,

¹ Dedo de prosa é uma expressão usada em Minas Gerais ou Goiás para uma roda de conversa, ou quando são assuntos entre uma pessoa mais experiente que detém o conhecimento e outra que ainda não detém e, a partir dessa conversa, será possível se conhecer do assunto.

pela amizade, proteção e respeito. Os anjos existem e são os mais belos que meus olhos já viram.

Aos colegas professores da universidade Federal do Amazonas Campus ICSEZ de Parintins, pela ajuda nos momentos em que precisei me ausentar da sala de aula, assumindo minhas disciplinas no curso de Artes Visuais.

À Universidade Federal do Amazonas, pela liberação de minhas atividades docentes, para que eu pudesse concluir a tese e defender dentro do prazo esperado.

À Secretaria do PPGCASA/UFAM, cuja equipe agiliza trâmites, documentos, exigências burocráticas, tornando o processo mais tranquilo para os estudantes e sempre com um sorriso de ajuda.

À Fundação de Amparo e Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), pelo auxílio financeiro durante um ano de pesquisa, fundamental para viabilizar o trabalho de campo, pois, em se tratando de pesquisa em área rural, torna-se mais difícil e onerosa a logística de deslocamento.

Aos colegas da turma de 2012 do Programa de Pós-Graduação, que muito me ensinaram, quando pude, junto com eles, cursar as disciplinas previstas.

Aos meus amigos que me deram colo e abrigo: Eliz, a república do Chaves (seu Valdeci, Vilma in memória e demais moradores), Eliomar e família, Ichiró, Eliete Faria, Kátia Cilene, minha amiga Celia Serrão que me acompanhou em algumas vezes ao Mocambo e me apresentou as ceramistas mais antigas, ao Valdir Castro meu orientando e meu amigo que por várias vezes me hospedou em sua casa juntamente com seu marido Franklin Roosevelt que também sempre estava disposto em fazer milhares de correções neste texto nunca findável. Obrigada professor João Nildo pelas observações na última versão.

À minha preciosa família: sobrinhos e sobrinhas, cunhadas, irmãos e noras, pelos momentos de carinho, amor e apoio, às minhas primas Ana Agda e Alessandra, mestrandas, a quem eu podia reclamar e chorar, pois compreendiam o que eu estava passando. À minha mãe Maria Rosa, professora que me transformou também em professora e me fez acreditar que ser doutora seria importante. Aos meus filhos Maíra Selva, pelas contribuições nas correções, às vezes em horários tão inapropriados, pelos milhares de vezes que você sempre corrigiu, obrigada também pelo lindo presente, o Prince, esse ser companheiro sem ele eu não suportaria os últimos dias da escrita, ao Itamar Rios, pelos vídeos que produzimos juntos sobre o Mocambo (obrigada pela paciência), ao Raoni Terra, pelas contribuições acerca da agricultura familiar. Ao Thiago Henriques, que foi tudo para mim, desde pai,

médico, confidente, tutor, amigo, sem ele e minhas filhas Josephina e minha princesinha Twiggy, eu não teria conseguido.

Aos Orixás, santos, guias, mestres e mentores, em especial às femininas, que me acompanharam neste percurso com tanta água, principalmente porque não sei nadar: Minha mãe Oxum, que me protegeu e sempre esteve ao meu lado nessa imensidão de águas no mar doce do grande Rio Amazonas, e demais rios e igarapés amazônicos; Iemanjá, mãe das águas do mar; Iansã que, com seu grande leque, varreu todos os ventos.

E, por fim, porém, não menos importante, duas pessoas muito importantes para a finalização deste trabalho. Aos diagramadores e revisores, minha quase irmã e filha Sarah Lopes essa foi mais que diagramadora ou revisora foi outro anjo que um dia cruzou em meu caminho para nunca mais sair e Sandro Rabelo, o meu muito obrigada mesmo. Ah! Lud, obrigada pela voz manhosa que sempre me embala nas noites solitárias de Manaus.

*Da panela de barro.
Da acha de lenha.
Da cinza da fornalha.
Que encestavam o velho barreleiro. (Cora coralina)*

RESUMO

Esta tese tem como objeto o trabalho e o cotidiano de vida das mulheres paneleiras na região do Mocambo do Arari no Município de Parintins, Estado do Amazonas. Como objetivos pretendi analisar o trabalho delas, o modo de vida, a sociabilidade e o reconhecimento social, no ambiente dessa comunidade rural no interior do Amazonas. Portanto, caracteriza-se o artesanato cerâmico como sensibilizador estético de auto reconhecimento dessas mulheres. Trata-se de uma pesquisa qualitativa com aproximações etnográficas, nas quais elas, tanto rememoradoras como personagens, constroem suas experiências, produzem seu trabalho/obra, dando visibilidade aos seus feitos, para, assim, entendê-las: quem foram, quem são ou vivem e também sobrevivem. Durante o processo de investigação garantimos voz de dezessete mulheres paneleiras que fizeram parte da pesquisa nas comunidades de São Tomé e na Vila de São João. Uma questão-chave norteou e conduziu o processo de investigação: o trabalho artesanal praticado pelas mulheres paneleiras lhes garante uma identidade própria, e provoca uma mudança nas condições de vida, por meio da arte de modelar e organização do ambiente em que vivem. Sendo assim, elas fazem parte da historicidade e da cultura ambiental deste lugar escondido chamado Mocambo do Arari em Parintins -AM.

Palavras-chaves: Mulheres, Cerâmica, Amazônia, Trabalho, Artefato ambiental.

ABSTRACT

This work aims the observation upon the work and the in the everyday life of the pan makers women of Mocambo do Arari, in Parintins, Amazonas State. As goals to be developed, I intended to analyse their work, their way of life, sociability and their social recognition in the environment of this rural community inside Amazonas. Thus, the clay craft is recognized as an aesthetical sensitizer of a self recognition to these women. It is a qualitative research with ethnographical approach, in which, they, as recallers and as characters, build their experiences, make their work, turning their achievements visible, so that we can understand them: who they were, who they are, how they live and survive. During the research process, we've brought voice to seventeen pan makers women in the São Tomé communities and in Vila de São João. A key point conducted the whole investigation process: the craft work gives them their own identity and makes changes in their life conditions by their modelling and the environmental organization. Therefore, they are part of the historicity and of the environmental culture of this hidden place called Mocambo do Arari in Parintins-AM.

Key-words: Women, Clay, Amazon, Work, Environmental crafts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Praias de areias brancas do Mocambo do Arari em São Tomé.....	19
Figura 2. Cerâmicas confeccionadas pelas mulheres da comunidade SãoTomé do Mocambo do Arari, Parintins-AM.	21
Figura 3. Peças artesanais com formato de noivas confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha.....	37
Figura 4. Peças artesanais com formato de noivas confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha.....	38
Figura 5. Peças artesanais confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha retratando as cenas do cotidiano, animais e a figura da mulher.	39
Figura 6. Peças artesanais confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha retratando as cenas do cotidiano, animais e a figura da mulher.	39
Figura 7. Peças artesanais confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha retratando as cenas do cotidiano, animais e a figura da mulher.	40
Figura 8. Figura 08: Cerâmicas produzidas pelas artesãs da Comunidade São Gonçalo Beira Rio (MT)43	
Figura 9. Cerâmicas produzidas pelas indígenas Kadiwéu.	44
Figura 10. Cerâmicas produzidas pelas indígenas Kadiwéu.....	44
Figura 11. Cerâmicas produzidas pelas indígenas Kadiwéu.	45
Figura 12. Painéis produzidas pelas ceramistas de Goiabeiras na Região de Vitória (ES).	48
Figura 13. Painéis produzidas pelas ceramistas de Goiabeiras na Região de Vitória (ES).	49
Figura 14. Processos produtivos das Painéis de Barro de Goiabeiras (ES).	49
Figura 15. Artefatos Cerâmicos Marajoara.....	54
Figura 16. Artefatos Cerâmicos Marajoara.....	54
Figura 17. Artefatos Cerâmicos Marajoaras.	55
Figura 18. Artefatos Cerâmicos Tapajônico.	58
Figura 19. Artefatos Cerâmicos Tapajônico.....	59
Figura 20. Muiraquitãs.	59
Figura 21. Organização para desenvolvimento da atividade ceramista. A) A saída da aldeia para buscar argila, andam em fila carregando na cabeça seu cesto-cargueiro. B) Extração no leito do igarapé, artesãs escavando o seu local para extração da matéria prima.	60
Figura 22. Caminho de volta a aldeia carregando os balaios cheios de argila.	61
Figura 23. Pausa à chegada na aldeia. Ceramistas sentadas com as pernas esticadas para frente, coluna ereta, alinhadas em forma de L.	62
Figura 24. Pausa à chegada na aldeia. Ceramistas sentadas com as pernas esticadas para frente, coluna ereta, alinhadas em forma de L.	63
Figura 25. Processo de Produção das vasilhas de barro em Rondônia (RO).	63
Figura 26. Cerâmicas produzidas por mulheres Suruí da região de Rondônia (RO).	64
Figura 27. Cerâmicas produzidas por mulheres Suruí da região de Rondônia (RO).	65
Figura 28. Cerâmicas produzidas em Roraima (RR) pelas mulheres Macuxi.	68
Figura 29. Cerâmicas produzidas em Roraima (RR) pelas mulheres Macuxi.	68
Figura 30. Cerâmicas de Roraima (RR) pelas mulheres Macuxi.....	69
Figura 31. Cerâmicas Macuxi em Roraima (RR).	69
Figura 32. Mapa da Localização do Município de Parintins.	78
Figura 33. Imagem aérea do Bumbódromo de Parintins.....	79

Figura 34. Imagem aérea do Bumbódromo de Parintins.....	80
Figura 35. Visitantes de todo os lugares do mundo para prestigiar o festival de Parintins, Festejos de Nossa Senhora do Carmo e Comidas típicas de Parintins.	81
Figura 36. Visitantes de todo os lugares do mundo para prestigiar o festival de Parintins, Festejos de Nossa Senhora do Carmo e Comidas típicas de Parintins.	81
Figura 37. Alegorias do festival de Parintins	82
Figura 38. Alegorias do festival de Festival de Parintins.	83
Figura 39. Artesanato Parintinense.....	86
Figura 40. Localização do Mocambo do Arari.	90
Figura 41. Embarcações fazendo o percurso de Parintins para o Mocambo do Arari.	90
Figura 42. Embarcações fazendo o percurso de Parintins para o Mocambo do Arari.	91
Figura 43. Agrovila São João Batista do Mocambo do Arari.....	92
Figura 44. Agrovila São João Batista do Mocambo do Arari.....	92
Figura 45. Mapa da localização das comunidades pertencentes ao distrito do Mocambo do Arari.....	94
Figura 46. Produção de artefatos cerâmicos comercializável, confeccionados pelas ceramistas da comunidade de São Thomé.	94
Figura 47. Entrada de São Tomé.....	95
Figura 48. Entrada de São Tomé.....	96
Figura 49. Comunidade São Tomé.....	97
Figura 50. Clube de Mães: Confeção dos Artefatos cerâmicos.....	97
Figura 51. Clube de Mães: Confeção dos Artefatos cerâmicos.....	98
Figura 52. Primeiro desenho descritivo do Mocambo produzido pelos próprios moradores.....	100
Figura 53. Segundo desenho descritivo do Mocambo produzido pelos moradores da Comunidade São Tomé do Mocambo do Arari.	102
Figura 54. Espécie da família Chrysobalanaceas.	103
Figura 55. Terceiro desenho descritivo do Mocambo produzido por crianças da Comunidade São Tomé do Mocambo do Arari.	104
Figura 56. Figura 60: Barranco da entrada de São Tomé onde chegam e saem todos deste lugar.....	106
Figura 57. Touro Branco.....	107
Figura 58. Pássaro Jaçanã.....	108
Figura 59. Quadrilhas tradicionais.....	108
Figura 60. Quadrilhas tradicionais.....	109
Figura 61. O rio Amazonas na localidade de Mocambo.....	111
Figura 62. Barracão do Mocambo do Arari.	112
Figura 63. Mulheres paneleiras cursando a EJA.....	113
Figura 64. Procissão de São Tomé o padroeiro da comunidade do Mocambo.	118
Figura 65. Procissão de São Tomé o padroeiro da comunidade do Mocambo.	119
Figura 66. Quadrilha em São Tomé.	119
Figura 67. Dona Marina e seu esposo Dico Mendonça.....	122
Figura 68. Dona Marina na produção da cerâmica.	124
Figura 69. Dona Marina ensinando a técnica de confecção das peças.	125
Figura 70. Dona France.....	126
Figura 71. Maria do Rosário Maia de Souza.	134
Figura 72. Zedite Vieira de Souza.	136
Figura 73. Maria de Fátima Soares de Souza.....	137

Figura 74. Maria Ozete Souza Simas.	139
Figura 75. Cecília Santos dos Santos.	140
Figura 76. Elenice Gomes de Oliveira.	141
Figura 77. Mãos que trabalham como barro.	142
Figura 78. Mãos que trabalham com barro.	143
Figura 79. Coleta da argila. A) Morador da com unidade.	149
Figura 80. Coleta da argila. B) Argila retirada para posterior armazenamento.	149
Figura 81. Armazenamento. A) Armazenamento do barro.	150
Figura 82. Armazenamento. B) Argila em sacola plástica.	150
Figura 83. Armazenamento em prateleira.	151
Figura 84. Preparo do barro.	152
Figura 85. Maceração do barro. Mulher ceramista do Mocambo realizando a maceração do barro para produção das peças de cerâmicas.	153
Figura 86. A) Árvore de caripé - Licania usada na retirada do caripé. B) Cinzas da casca do caripé. C) Caripé peneirado com granulometria fina, pronto para ser utilizado pelas mulheres ceramistas.	154
Figura 87. Confeção das peças de cerâmicas. A) Preparo do fundo da peça. B) Preparo do acordelamento.	156
Figura 88. Confeção das peças de cerâmicas. C) Início do Acordelamento D) Acordelamento finalizado.	156
Figura 89. Figura 95: Secagem das peças de cerâmicas produzidas no Mocambo.	157
Figura 90. Uniformização das peças. Ceramista Rosário do Mocambo lixando peças cerâmicas.	158
Figura 91. Processo de seladura das peças de barro produzidas pelas ceramistas do Mocambo.	159
Figura 92. Curi (óxido de ferro) utilizado para dar as cores vermelhas às peças de cerâmica.	159
Figura 93. Ceramistas fazendo a retirada do Curi nas encostas da entrada da cidade de Parintins. ...	160
Figura 94. Ceramistas fazendo a retirada do Curi nas encostas da entrada da cidade de Parintins. ...	160
Figura 95. Processo de queima das peças. Fogueira usada na queima.	161
Figura 96. Processo de queima das peças. peças sendo queimadas.	162
Figura 97. Vitrificação das vasilhas de barro. A) Jutaicica. B) Ceramistas do Mocambo passando a jutaicica nas vasilhas. C) Vasilhas de barro vitrificada.	163
Figura 98. Peças prontas para a comercialização. Vasilhas de barro produzidas pelas ceramistas do Mocambo com o acabamento completo.	163
Figura 99. Tia Linete, um mês antes de falecer.	167
Figura 100. Caripé ou Caraipé (Chrysobalanaceas gênero Licania).	174
Figura 101. Obras de artes provenientes da transformação da matéria. Peças de cerâmicas produzidas pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.	181
Figura 102. Obras de artes provenientes da transformação da matéria. Peças de cerâmicas produzidas pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.	182
Figura 103. Obras de artes provenientes da transformação da matéria. Peças de cerâmicas produzidas pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.	182
Figura 104. Obras de artes provenientes da transformação da matéria. Peças de cerâmicas produzidas pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.	183
Figura 105. Peças cerâmicas embaladas para serem transportadas até o local de sua comercialização.	186
Figura 106. Peças cerâmicas embaladas para serem transportadas até o local de sua comercialização.	187

Figura 107. Barco transportador das peças cerâmicas para a Comercialização.....	187
Figura 108. Mulheres ceramistas descontraindo durante a viagem.	188
Figura 109. Ceramistas aguardando a chegada do barco no local da comercialização.....	188
Figura 110. Marido de uma das ceramistas no barco para fazer o transporte das peças encomendadas em Parintins.	189
Figura 111. Ozete e Elenice comercializando suas peças na festa do Boi-Bumbá de Parintins na tenda da Ação Solidária do estado do Amazonas.....	191
Figura 112. Ozete e Elenice comercializando suas peças na festa do Boi-Bumbá de Parintins na tenda da Ação Solidária do estado do Amazonas.....	191
Figura 113. Mulheres paneleiras sem nenhum equipamento de segurança.	204

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ADCI - Associação de Desenvolvimento Comunitário Integrado

APG - A Associação das Paneleiras de Goiabeiras

BPC – Benefício de Prestação Continuada

CETRU - Centro de Ensino Técnico Rural de Urucará,

EJA – Educação de Jovens e Adultos

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

PIME - Pontifício Instituto das Missões Exteriores

PRAD - Planos de Recuperação de Áreas Degradadas

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	19
COMO CHEGUEI ÀS PANELEIRAS DE MOCAMBO DO ARARI.....	19
A FORMA DE APREENSÃO DO OBJETO DA PESQUISA.....	22
A ESTRUTURA DA TESE.....	27
<i>CAPÍTULO I</i>	30
O ARTEFATO DE CERÂMICA: FEITO POR ELAS.....	30
1.1 EM ALGUNS LUGARES DO BRASIL: as cerâmicas feitas por elas.....	30
1.1.1 As noivas da seca do Vale do Jequitinhonha.....	36
1.1.2 Comunidade de São Gonçalo Beira Rio (MT) e pelo grupo indígena Kadiwéu (MS).....	42
1.1.3 As paneleiras de Goiabeiras - ES.....	46
1.2 AS CERÂMICAS AMAZÔNICAS.....	50
1.2.1 As Cerâmicas Marajoaras.....	52
1.2.2 Cerâmicas Tapajônicas.....	57
1.2.3 Mulheres Suruí em Rondônia.....	60
1.2.4. A cerâmica Macuxi.....	65
1.2.5 Em Nhamundá no Baixo Amazonas.....	70
1.2.6 As ceramistas de Maruanum-AP.....	71
1.2.7 As Ticunas no Amazonas.....	72
<i>CAPÍTULO II</i>	76
O MOCAMBO DO ARARI: A ARTE DE FAZER ARTEFATOS AMBIENTAIS ...	76
2.1 DE PARINTINS PARA TODO MUNDO VER.....	76
2.2 O MOCAMBO DO ARARI: ESCONDIDO DO MUNDO E CONECTADO COM O MUNDO.....	88
2.3 O PERCEBER E O SENTIR DOS MORADORES.....	99
2.4 MOCAMBO DO ARARI O LUGAR DA CERÂMICA.....	106
<i>CAPÍTULO III</i>	111
A VIDA DAS PANELEIRAS DO MOCAMBO DO ARARI.....	111
3.1 AS MULHERES PANELEIRAS: história para contar por meio da memória .	120
3.1.1 Marina de Sousa Mendonça.....	122
3.1.2 Francelina Pereira de Souza (tia France).....	125
3.2 TECENDO A NARRATIVA A PARTIR DE SUAS PRÓPRIAS VIDAS: Da tradição a modernidade no fazer artefato ambiental.....	130
3.2.1 Maria do Rosário Maia de Souza.....	133
3.2.2 Zedite Vieira de Souza.....	135
3.2.3 Maria de Fátima Soares de Souza.....	136
3.2.4 Maria Ozete Souza Simas.....	138

3.2.5 Cecília Santos dos Santos	139
3.2.6 Elenice Gomes de Oliveira	140
<i>CAPÍTULO IV</i>	<i>144</i>
A ARTE DO FAZER: TRABALHO E COTIDIANIDADE.....	144
4.1. O PROCESSO DE PRODUÇÃO DA CERÂMICA: A terra, o fogo, a água, a floresta, o ar.....	144
4.2 A PRODUÇÃO DAS VASILHAS DE BARRO NO MOCAMBO DO ARARI.....	155
4.3 O SABER TRADICIONAL REPASSADO ORALMENTE NO COTIDIANO	164
4.4 DIVISÃO SOCIAL DO TRABALHO: UNIDADE DE PRODUÇÃO FAMILIAR	168
4.5 Os recursos naturais na produção do artefato ambiental: entre a (in) sustentabilidade e a sustentabilidade da vida	172
4.6 As imagens do trabalho e da vida.....	178
4.7 A COMERCIALIZAÇÃO: A CERÂMICA EM CIRCULAÇÃO	185
Maria Ozete Souza Simas.....	192
Elenice Gomes de Oliveira.....	192
Maria de Fátima Soares de Souza.....	192
Francineia Teixeira Costa.....	193
Zedite Vieira de Souza	193
Maria do Rosário Maia de Souza	193
Margarida Gomes de Oliveira	193
Cecília Santos dos Santos.....	194
4.8. A REPRODUÇÃO DA VIDA SOCIAL: Os ganhos para a sobrevivência.....	194
4.9 A DOR DO TRABALHO E A DOR DA VIDA	200
<i>POR FIM</i>	<i>207</i>
<i>REFERÊNCIAS</i>	<i>211</i>
<i>APÊNDICE</i>	<i>229</i>
<i>ANEXOS</i>	<i>230</i>

INTRODUÇÃO

COMO CHEGUEI ÀS PANELEIRAS DE MOCAMBO DO ARARI

Conheci a comunidade de São Tomé, numa pequena agrovila chamada Mocambo do Arari, pertencente ao município de Parintins, a 60 km da sede do Município, em 2011, quando aqui cheguei, correndo dos paralelepípedos da grande cidade, dos galhos tortos cerradianos de Minas Gerais, da monocultura da soja do Brasil central e do frio vinhedo do Sul.

De lá para cá, tenho frequentado esse lugar em diferentes tempos do ciclo hidrológico dos rios amazônicos: quando as águas transbordam o rio Amazonas e, em outras vezes, quando elas se escondem e deixam aparecer um alinhavado de areias brancas, emoldurando as praias do Mocambo do Arari, ou mais precisamente a comunidade rural de São Tomé, lugar onde residem as mulheres ceramistas objeto e sujeito desta pesquisa. Ali esta tese foi-se modelando e emoldurando.

Figura 1. Praias de areias brancas do Mocambo do Arari em São Tomé.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Quase perdi a conta das vezes que estive em terra firme ou, do outro lado, na várzea do Mocambo, o lugar da empiria. Creio que, no total, foram onze vezes para realizar o trabalho de pesquisa, sempre acompanhada do diário de campo, gravador de voz e filmadora.

Para uma “mineira-goiana” acostumada ao asfalto não foi fácil conviver com tanta água, sem colete salva vidas, mas, como no livro “*O rio comanda a vida*”, de Leandro Tocantins (1968), o rio foi me levando por meio dos transportes regionais. Na época da cheia do rio, o barco de linha ou o chamado recreio² aporta no porto improvisado do Mocambo. Na vazante, o barco chega a certa distância, atracando em Monte Sinai uma ilhazinha perto de lá. Depois, somente de motor rabeta³, como mostrarei por meio das imagens nos próximos capítulos desta tese.

Antes de pensar e tornar o tema que se colocava como questão para mim: *as mulheres paneleiras e a produção dos artefatos* em pesquisa acadêmica, as minhas idas e vindas àquele lugar eram frequentes. Deve-se a isto à veia artística que tenho, pois sou artista plástica e ceramista há 30 anos. Além disso, fui duas vezes jurada no festival folclórico da agrovila do Mocambo do Arari, em 2011 e 2013, respectivamente.

Recordo-me que tão logo que cheguei à cidade de Parintins, em 2011, o meu primeiro olhar para as peças cerâmicas, ocorreu em uma loja na Avenida Amazonas, uma das ruas principais desta cidade. Sobre o parapeito da janela, estavam expostas, portanto, à venda, as tais painéis. Observei a certa distância que elas tinham acabamento vitrificado e uma volumetria diferente das encontradas em outros lugares do Brasil. A forma e a estética chamaram a minha atenção. Entrei no comércio e pedi informação sobre as peças. Olhando apuradamente, percebi que elas não eram vitrificadas com esmalte, material normalmente utilizado para o brilho e a impermeabilização desses objetos. Isso despertou o meu interesse, por isso perguntei sobre a procedência dos artefatos. O vendedor informou-me sobre uma comunidade localizada numa agrovila chamada de Mocambo, onde viviam as mulheres ceramistas que fabricavam essas cerâmicas (Figura 02).

Entretanto, foi precisamente em 14 de setembro de 2011, quando me desloquei a primeira vez para esse lugar e presenciei todo o processo de trabalho e feitura de uma peça cerâmica pelas mulheres paneleiras como são chamadas tanto em Mocambo quanto em Parintins. Neste momento percebi que estava diante de um tema-objeto de pesquisa. A beleza estética das peças, a maneira com que as mulheres confeccionavam suas peças, a matéria

² Construção naval para transporte marítimo ou fluvial. Barco regional que originalmente seria para levar pessoas para passear, porém, no Amazonas, também serve para transportar passageiros de uma cidade a outra.

³ A rabeta é uma espécie de canoa, de baixa potência, movida com motor à diesel ou gás, geralmente usada pelos ribeirinhos.

prima usada por elas, o lugar que elas viviam, o processo de trabalho, enfim tudo relacionado a esses artefatos ambientais me encantou e me intrigou.

Figura 2. Cerâmicas confeccionadas pelas mulheres da comunidade São Tomé do Mocambo do Arari, Parintins-AM.



Fonte: Kássia Borges, (2015).

Em 2012, comecei a cursar as disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Ciência do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia – PPGCASA em Parintins. Cada vez que adentrava no debate sobre ambiente e (in) sustentabilidade mais despertava o desejo de entender a produção das panelas de Mocambo do Arari. Em março de 2013, entro em definitivo como aluna regular do doutorado do PPGCASA com o pré-projeto de pesquisa “Os ceramistas agricultores familiares: conservação ambiental e produção artesanal em Mocambo no município de Parintins, AM.”

A partir daí, retornei especificamente ao Mocambo do Arari para iniciar a pesquisa propriamente dita, oportunidade *modelei o objeto de pesquisa na modelagem da vida das panelas*. Não tão somente com o meu olhar de artista visual, mas como observa Bourdieu (1996) reconverti o meu olhar, agora, como pesquisadora inserida em um programa de pós-graduação em ciências ambientais.

Nessa condição de olhar, ouvir e escrever, retorno ao Mocambo do Arari quando uma senhora que se encontrava na entrada da comunidade naquele momento, dona Lourdes Pereira Melo, paneleira da comunidade de São Tomé do Mocambo do Arari. De imediato, as outras mulheres ceramistas foram convocadas pelo presidente da comunidade, senhor Miguel, por meio de um alto falante, para uma reunião. Naquele momento compareceram quinze mulheres. Expus meus objetivos e ouvi as histórias referentes à produção das peças de cerâmica *feitas por elas*. Durante o processo de investigação garantimos a voz de dezessete mulheres panelleiras que fizeram parte da pesquisa nas comunidades de São Tomé e na vila de São João.

E estruturamos se não, uma hipótese, mas uma questão chave que nos norteou e conduziu o processo de investigação: O trabalho artesanal praticado pelas mulheres panelleiras lhes garante uma identidade própria, e provoca uma mudança nas condições de vida, por meio da arte de modelar e organização do ambiente em que vivem. Sendo assim, elas fazem parte da historicidade e da cultura ambiental deste lugar escondido chamado Mocambo do Arari.

Esta tese tem como objeto o trabalho e o cotidiano da vida das mulheres panelleiras da região do Mocambo do Arari no Município de Parintins, Estado do Amazonas. E como objetivos pretendi; analisar o trabalho das mulheres ceramistas, o modo de vida, a sociabilidade e o reconhecimento social, no ambiente dessa comunidade rural no interior do Amazonas.

Visou também historiar a atividade ceramista na região do Mocambo do Arari a fim de compreender o surgimento e influências técnicas e formais ocorridas neste distrito. Portanto fizemos uma investigação por meio das memórias das mulheres ceramistas, seus modos de socialização e representações de vida cotidiana na construção de suas identidades. E caracterizamos o artesanato cerâmico como sensibilizador estético de auto reconhecimento dessas mulheres ceramistas.

A FORMA DE APREENSÃO DO OBJETO DA PESQUISA

Trata-se de uma pesquisa qualitativa com aproximações etnográficas nas quais, as mulheres ceramistas tanto rememoradoras como personagens, construíram suas experiências, produziram seu trabalho/obra, dando visibilidade às suas feições e feitos, para assim entendê-las: quem foram elas, como viviam ou vivem e também sobrevivem. A pesquisa qualitativa para Chizzotti (2003) é uma dinâmica entre o mundo real e o sujeito, entre o mundo do objetivo e a subjetividade do sujeito. Ela possui uma lógica própria para o estudo dos

fenômenos humanos e sociais, procurando as significações dos fatos no contexto concreto em que ocorrem. Neste tipo de abordagem a atenção da pesquisadora esteve voltada para saber o processo pelo qual se constitui o problema manifesto do que com o produto resultante (LUDKE; ANDRÉ, 1986, p. 12).

O tempo foi um fator importante, pois mantivemos um contato direto com as mulheres ceramistas constituindo uma “aproximação etnográfica” com anotações, observações, por isso, o convívio com elas tornou-se fundamental nesta pesquisa. Assim, no período que estivemos em campo, nos aproximamos e convivemos com essas mulheres, nas situações cotidianas, suas relações nos processos de trabalho e suas relações de sociabilidade. Estivemos, deste modo, presentes, observando o trabalho inicial, do puxirum à queima, até o momento da comercialização.

Questionamos como o espaço geográfico e o tempo em que viveram e vivem influenciaram e influenciam na construção das suas identidades e para as singularidades de suas práticas produtivas. E, como são suas modelagens de vidas.

Na fase exploratória da pesquisa, nos parâmetros metodológicos foi feito um levantamento bibliográfico de livros, teses e dissertações⁴. O trabalho de coleta de dados teve a intenção de perscrutar a viabilidade do estudo para a elaboração de um projeto assentado em dados empíricos. Uma busca por vestígios que dessa forma e movimento aos estudos e reflexões que ganharam mais consistência, à luz da pesquisa de campo.

No primeiro momento, não houve um critério para escolha das mulheres que fariam parte da pesquisa. Com o passar do tempo, o critério foi sendo modelado a partir das habilidades de cada uma delas em usar as mãos hábeis e calejadas na modelagem da cerâmica.

Na fase de aplicação das entrevistas e do processo de observação, o critério da escolha se revelou: quem construiu a história da cerâmica e quem ainda continua confeccionando esses artefatos ambientais, nesse lugar de memória e cultura, história que se misturam com suas histórias de vida.

Foram realizadas entrevistas, privilegiando os relatos orais e a história de vida das mulheres mais idosas do local. A história de vida é uma tentativa de oferecer escuta e dar voz àquele cujo discurso foi calado ou teve pouca influência no discurso dominante. Por mais individual que seja uma história, ela é sempre, ainda, coletiva, mostrando também a quão genérica é a trajetória do ser humano (SILVA *et al*, 2007).

4 Almeida (2010), Amorim (2010), Braga (2002), Costa (2011), Fausto (2000), Gomes (2002), Guapindaia (2008), Linhares (2007), Lima (2006), Medeiros (2013), Rossa (2009), Silva (2009), Xavier (2006), Gerber (2013)

No começo o entendimento foi um pouco difícil devido a forma de falar e de expressões novas do caboclo ribeirinho que eu ainda não detinha. Como por exemplo, a palavra “*truça*”: as mulheres caboclas dessa região usam-na para falar da técnica do rolinho usada a centenas de anos por vários ceramistas. É a sobreposição de rolinhos ou cobrinhas para deixar uma peça o mais alta possível sem correr o risco de quebrar antes que seque precocemente. A palavra usada pela maioria dos ceramistas do Brasil é cobrinha ou rolinho devido a forma semelhante de um rolo ou uma cobra para designar essa técnica, mas o termo correto é acordelamento. São várias palavras usadas por elas que para mim ainda eram novas.

Apoiei-me em várias mulheres para entender o vocabulário específico delas; mas, no final, percebi que, se eu tivesse uma interlocutora ou uma mulher que eu estivesse mais familiarizada, seria mais fácil essa interação entre mim e as outras mulheres.

Com o passar do tempo, no decorrer do trabalho de pesquisa, as mulheres ceramistas se mostraram mais à vontade com minha presença, e estabeleceu uma relação dialógica, em especial, com apoio de uma das paneleiras, Maria do Rosário Maia me serviu de apoio para o entrosamento com o grupo de paneleiras. Aos poucos, estabelecida a confiança e a interação foi ocorrendo devido a minha inserção no cotidiano dessas mulheres. Participei acompanhando o processo de produção das vasilhas, nos puxiruns, das atividades caseiras, conversávamos sobre os afazeres domésticos, dos banhos de rio e as demais atividades da comunidade tais como as quermesses e festas dos santos da igreja, nos jogos de futebol e rodinhas de conversa nos finais de tarde ou até mesmo nos bate-papos para tomarem uma cervejinha.

Não foi fácil seguir as pegadas dos sentidos de olhar e ouvir tão necessários à condição de pesquisadora nesse percurso dessa nova área do conhecimento para mim. Minha formação de artista visual trabalhando com formas, cores, linhas, volumes, instalações e vídeos há 37 anos e apesar de hoje a arte contemporânea traduzir a vida cotidiana, no meu trabalho de artista tento registrar o que há em minha volta e em meu tempo histórico. Às vezes tomo em conjunto e a despeito das diferenças de assunto que cada trabalho traz, meus trabalhos de arte inventam um repertório de gestos, objetos, procedimentos e paisagens que são próprios do que há de comum na vida, defendendo aqueles que são usualmente invisibilizados ou silenciados.

A Arte engendra, com isso, um entendimento de mundo em que o prosaico vale, e encontre quem esteja disposto a vê-las com cuidado e justamente por isso, devem ser fixadas em suas memórias. Como, por exemplo: 3000 peças de cerâmica ou 1000 barcos de madeiras dispostos num espaço em uma instalação. Desta maneira torno visível a dinâmica da vida

cotidiana dos ribeirinhos amazônicos ou de várias mulheres traduzidas na maioria de minhas instalações. Mesmo tendo uma sensibilidade em falar e registrar o humano e especialmente as mulheres em minha obra plástica de artista meu doutorado que eu acabara de ser aprovada era em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia.

Isso me trouxe uma nova dinâmica em minhas pesquisas, pois me levou a me aproximar dos estudos etnográficos que me ajudasse, a saber observar e buscar os dados empíricos que propus a coletar. A mudança de um campo do saber, de artes para a ciência do ambiente foi marcado por uma significativa mudança epistemológica, ou seja, um modo diferente de se relacionar com o mundo e produzir conhecimento sobre este. Assim cada área de conhecimento é constituída por conceitos e categorias peculiares. Portanto, sair da minha epistemologia como artista para o lugar de uma pesquisadora em ciência ambiental me angustiou e me fez reinventar: o sentir, o olhar, o ouvir, o pensar e o escrever esta tese.

Recorri às reflexões sobre a memória coletiva, como resultante das mudanças que ocorrem no processo de trabalho das mulheres ceramistas, do Mocambo do Arari onde só foi possível entender mais profundamente devido às leituras de Halbwachs (2006), quando ressalta que a memória pressupõe a reconstrução dos dados. Para o autor, a memória coletiva “recompõe o passado” (p. 13), desenvolvendo as diversas formas de memória. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós.” (HALBWACHS, 2006, p. 30)

Também apoiei-me nessa jornada de investigação num conceito que culminaram para o trabalho/obra pelo olhar de Arendt (2014) quando insiste no fato de que a distinção entre trabalho e obra foi eliminada ou em grande parte ignorada na era moderna. Todo o esforço da autora Ana Arendt (2014) consiste em resgatar essa distinção que correspondia na antiguidade, à distinção entre o trabalho não produtivo do escravo e a atividade produtiva do artesão.

Não falo incisivamente no corpo do texto, mas gostaria de deixar claro aqui nessa introdução que, quando falo em obra, quero dizer que as mulheres ceramistas do Mocambo estão *obrando* no processo de trabalho. A palavra *obrando*, tomei emprestada da tradução da frase de Arendt “*working and fabricating and building*” (obrando, fabricando e construindo), realizada de Adriano Correia (2014) revisor técnico da 1ª edição realizada pela editora

Forense Universitária em Nota à Revisão Técnica da *A condição Humana* que utilizo nesta tese⁵.

Nesse sentido, constatei que as mulheres paneleiras criaram e criam uma obra, pois, para Arendt a obra é toda atividade produzida pelo ser humano como os artefatos e os instrumentos. A obra de arte perpassa pelo pensamento e pela reflexão.

Nesse sentido, apoio-me em Arendt (2014) em que as atividades produtivas dessas artesãs fizeram com que elas desenvolvessem um artefato elaborado.

O fruto do trabalho dessas mulheres culminou numa obra desenvolvida, pensada e materializada que será deixada para posterioridade como a cerâmica Marajoara, Tapajônica e várias outras amazônicas.

No trabalho de campo, uma ferramenta utilizada por mim foi a observação aliada ao meu envolvimento com essas mulheres. Porém, quero deixar claro que, junto a elas, só me foi possível partir da busca por apreender meandros e sutilezas, em seus cotidianos, numa experiência de observação e envolvimento. Isso significou participar do dia-a-dia dessas mulheres aliado à uma máquina fotográfica/filmadora e um gravador. Na vida cotidiana das ceramistas paneleiras foi definido pela existência e pelas nossas experiências. Em cada uma, no seu dia-a-dia, se faz presente o sujeito (HELLER, 1970). Para a autora Heller a vida cotidiana é a verdadeira essência da substancia social, é a vida do indivíduo, sendo este ao mesmo tempo, um ser particular e um ser genérico, e isso, em sentido natural não o distingue de nenhum outro ser vivo.

A particularidade, no caso do homem, expressa não apenas um ser isolado, mas também um ser individual, em que um homem jamais poderá representar ou expressar a essência da humanidade, sendo a unicidade e a inelegibilidade, fatos fundamentais que caracterizam essa particularidade social.

O desenvolvimento do indivíduo, é antes de mais nada, função de suas possibilidades de liberdade, pois ninguém é igual a ninguém, ou seja, somos diferentes uns dos outros, temos diferentes personalidades, pensamentos, ideias, etc.

Num mosaico de categorias como trabalho, identidade, cultura, artefato, memória fui construindo meu arsenal bibliográfico; mas foi preciso hierarquizar as diversas questões que foram surgindo, pois há vários níveis, em torno dos princípios geradores, pois tenho a tendência a me dispersar. É que, às vezes, envolvo-me em poesias e filosofias e meus pensamentos criam asas. Além disso, conseguir falar de todos os aspectos de que eu gostaria

⁵ . ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. 12^a Ed. São Paulo: Forense Universitária, 2014.

até mesmo seria inviável, devido ao tema ser tão apaixonante e importante porque é quase um novelo de lã; do qual, puxando-se um fio, vão se desenrolando quilômetros de linha. Enfim, pensar e mostrar as mulheres, a cerâmica e a Amazônia e tudo que está ligada a tudo isso é como a linha de lã de um novelo, pois há muito a ser dito e descoberto ainda.

Nesses quase 4 anos respirando esse contexto de pesquisa passei por etapas como observar. Talvez a primeira experiência do pesquisador de campo esteja na domesticação teórica de seu olhar. Isso porque a partir do momento em que nós sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto sobre o qual dirigimos o nosso olhar já foi provavelmente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo (OLIVEIRA, 1980).

Na etapa das entrevistas elaborei dois formulários para aplicar com dezessete mulheres, pois, percebi nas viagens de campo nas comunidades que essas eram as mulheres que detinham o conhecimento de todo o processo de trabalho por elas executado. Além do formulário usei um gravador de voz e uma máquina fotográfica. Esses instrumentos me acompanharam durante os quatro anos que estive em campo. No penúltimo ano, percebi que uma filmadora iria completar o meu trabalho de etnografia. Filmar o cotidiano delas faria com que eu não esquecesse o que a minha memória por ventura pudesse por acaso esquecer sem querer. Foi uma ótima estratégia, principalmente estética. Produzi com essas imagens três documentários. Para uma artista que lida com imagens e tendo tantas imagens em minha frente, as ideias fluíram, não só para minha memória.

Transcrever as conversas realizadas durante os quatro anos de campo e analisar os cadernos de campo não foi tarefa fácil, mas utilizei de uma análise textual para completar essa etapa.

A ESTRUTURA DA TESE

Tal qual um pintor que se apavora ao ver a tela em branco e num súbito, sem pensar, ele pincela a primeira cor para afastar o pavor do vazio sem cor à sua frente, eu também comecei a digitar nessa tela virtual o que seria meus quatro capítulos.

Quando comecei a escrever a tese propriamente dita, tinha em mente escrever quatro capítulos. No primeiro, eu faria uma introdução da história da cerâmica de uma forma geral, pois penso na sua importância para a sociedade, nos grupos e nos lugares do Brasil que praticam essa arte tão importante também para o dia-a-dia da humanidade. Foi assim que as primeiras letras foram escritas. E o desenho se desenvolveu.

No primeiro capítulo: *O Artefato de Cerâmica: Feito por Elas*, neste primeiro momento fiz um recorte sobre a história de alguns grupos de mulheres que praticam a arte da

cerâmica. Por este meio e contexto, fiz um percurso desses artefatos, apontando a cerâmica desde o vale do Jequitinhonha em Minas Gerais em “As noivas da seca do Vale do Jequitinhonha”⁶, passando as Kadiwéu em Mato Grosso, as de São Gonçalo beira rio em Mato Grosso do Sul, as Goiabeiras no Espírito Santo, até às amazônicas como as Marajoaras, as tapajônicas, as Ticuna, e as Suruí, serviram para dar visibilidade às reflexões sobre a cerâmica e a essas mulheres que a praticam. Nesse capítulo me ancorei em alguns artistas ceramistas e pesquisadores como, por exemplo, Dalglish (2006), na sua pesquisa de campo em Minas Gerais. Dalglish conviveu com as mulheres ceramistas do Vale do Jequitinhonha por 10 anos e produziu um belíssimo livro chamado “As noivas da seca”. Além de ela mostrar a vida e obra dessas mulheres ceramistas é um livro de grande beleza visual e poética. Dalglish nos mostra a importância da cerâmica para a construção de identidade e reconhecimento para as mulheres da região. Vidal (2011) é outro artista ceramista e pesquisador que deu contribuições em sua tese/livro. Ele conviveu e convive com os índios Suruí, fazendo exposições pelo Brasil e exterior das cerâmicas desse povo. Os dois artistas pesquisadores contribuíram no primeiro capítulo por me fazer perceber o quanto as mulheres ceramistas se fazem reconhecer com seu trabalho e quão importante é essa arte e esse trabalho.

No segundo capítulo, *A Arte de Fazer Artefatos: O Mocambo do Arari em Parintins-AM* faço uma viagem nesse cenário, lugar de origem desses artefatos. Falo da importância do município como um lugar na Amazônia que respira e exala arte e cultura. Parintins é uma cidade importante do norte do Brasil e conhecida nacionalmente pelo festival folclórico do Boi-Bumbá, mas também faz fronteira com o estado do Pará berço das principais cerâmicas arqueológicas brasileiras que influencia diretamente as mulheres ceramistas do Mocambo do Arari. Braga (2002) nos apresenta Parintins cantado em versos e esculpido no festival. Stuart Hall (2011) vem ao encontro nas identidades que esse cenário gera ao povo e as mulheres desse lugar toponímico.

No terceiro capítulo, *O Mundo da Vida das Ceramistas do Mocambo do Arari*, reporto-me à vida das mulheres ceramistas do Mocambo, suas sociabilidades e seu modo de vida. Conto com a história de vida de duas anciãs, dona Marina Mendonça da comunidade São João e Tia Francelina da Comunidade de Santomé. Duas mulheres que marcaram a

⁶Lagrou, (2010), Chavarria (2004), Penido (1999), Gombrich (1989), Menda (2011), Almeida (2010), Guapindaia (2008), Machado (2008); Schneider & Schneider (2008), Bachelard (1991), Geertz (1989), Walter Benjamin (1984), Paz (1991) Costa (1985), Lévi-Strauss (1986). Santos (2009), Tavares Et Al., (2011), Loureiro (2006), Lecznieski (2005), Graziato (2008), Jesus&Araújo, (2014), Nicole Et Al, (2012), Shaan, (2004), Lima, 2006), Bardi (1977), Meggers & Evans, (1957), Penna, (2005), Amorim, (2010), Silva (2013), Roosevelt (1992), Meirelles (2012), Giard (1996), Torres (2007), Vassoler, (2014).

história da cerâmica do Mocambo do Arari e, a partir delas, outras continuaram e desenvolveram essa cerâmica que está fazendo uma história e deixará um legado para futuras gerações. O Mocambo já foi lembrado pela plantação de juta no auge da década de 1930, mas também ficará na história pelas mãos das mulheres ceramistas e sua obra; porque, mesmo nos escombros de uma civilização extinta, a cerâmica ainda é e sempre será o resgate de uma história. Importantes leituras como de Heller, Simmel (1983), Paul Thompson (1998), Pesavento (2008), Halbawchs (2004)⁷, nos leva como a caminhar com a cotidianidade e memória das mulheres. Bibliografia de apoio⁸

No quarto capítulo, *A Arte do Fazer: Trabalho e Cotidianidade*, falo sobre o saber tradicional, a comercialização dos artefatos ambientais e como é utilizado o dinheiro que elas ganham com a venda das peças. Qual é o valor dado para essa obra e esse trabalho? A figura do atravessador que as explora e não paga o valor que os artefatos valem de fato.

Os processos ecológicos da matéria prima da cerâmica como a água, a terra, o fogo e o ar pois sem eles não há cerâmica. Sob essa óptica, as mulheres ceramistas do Mocambo do Arari fabricam objetos frutos de um fazer, um processo de trabalho com começo, meio e fim, determinados, e, portanto, deixando uma obra para o futuro, mesmo que as vasilhas de barro um dia se quebrem, ficará a história e o registro dessa cerâmica de uma comunidade rural no interior do Amazonas.

Concluindo e fluindo chego a algumas considerações no final desse trabalho, mas gostaria de não chamar de conclusão. Foi um grande aprendizado que levo deste estudo. Nessas linhas apresento mulheres ceramistas que fazem parte da cultura amazônica com saberes tradicionais num momento em que se discute no Brasil e no mundo a sustentabilidade como um legado para futuras gerações. As ceramistas do Mocambo do Ari criaram uma identidade como mulheres do barro. Aprendi por entre seus trabalhos/obra técnicas usadas por elas que antes dessa pesquisa eu só tinha visto em livros de arqueologia, vi em *lócus* o caripé se transformar em quase vidro dando dureza as peças.

⁷ Ferreira (2010), Lima (2005), Silva (1997), Scherer, Et Al, (2007) Lima (2002), Baudrilhard (2008), Douglas (2009), Heller (1970), Oliveira, (2000), Alencar (2007), Haike Silva (2002), Albert (2004), Nóvoa (1995), Lima (1999), Wagley (1988), Bachelard (1997), Simone Weil (1979), Costa (2001), Ecléa Bosi (1979)

⁸ Hobsbawm (1998), Arruda E Diegues (2001), Diegues (2008), Dourado (2012), Hobsbawm (2002), Hobsbawm (2015), Mills (2009), Magalhães (2012), Ramos (2003), Engels (1987), Noda (2007), (Durkheim (1995), Wanderley (2000), Diegues (2001), Chavarria (1994), Silva (2014), Leff (2009), Sachs (1986), Boni (2007), Tiballi, Jorge (2007), , (Barthes, P.96). Susan Sontag (1983), Heinich (2008), Bourdieu (1996), Bourdieu (2004), Scherer (2009), Araújo E Scalon (2005), Soares (2005), Carlotto; Silvano (2008), Carrasco (2003), Marcondes (2010), Soares (2006), Simmel (1998), Gerber (2013), Pesavento (2008), Antony Giddens (1990), Hall (2011), Castell

CAPÍTULO I

O ARTEFATO DE CERÂMICA: FEITO POR ELAS

Cabe à mulher a cerâmica, pois a argila de que são feitos os potes é fêmea como a terra e, em outras palavras, tem alma de mulher. (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 34).

1.1 EM ALGUNS LUGARES DO BRASIL: as cerâmicas feitas por elas

Início, recuperando de forma breve a história de alguns grupos de mulheres que praticam a arte da cerâmica no país e de que maneira este objeto é dialeticamente um artefato e uma arte. Por este meio e contexto, faço um percurso desses artefatos. Artefatos são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo (LAGROU, 2010).

Uma obra de arte, não serve para ser admirada somente pela beleza ou harmonia de suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas múltiplas. Entretanto, se compararmos em um primeiro olhar as artes produzidas pelos indígenas, negros ou pelos artesões com as obras dos artistas contemporâneos, encontraremos muitas semelhanças em muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas (LAGROU, 2010).

Alguns movimentos artísticos modernistas foram baseados inclusive nessas artes como o cubismo. Apesar de eu perceber como obra de arte, as peças de cerâmica das mulheres do Mocambo do Arari de Parintins, pelo significado que representa para o meu olhar de artista, optei em discuti-las aqui com o conceito de artefato dado pelas mulheres ceramistas em suas relações de sentido com as suas criações. No convívio em campo, percebemos como as mulheres se relacionam e interagem com e por causa do artefato, favorecendo as relações que se entrelaçam em redes.

Chavarria (2004) ao discorrer as técnicas formais em fazer cerâmica, tais como, modelar, amassar, queimar e decorar chegamos à cerâmica. Neste caso, é feita de técnicas e este domínio é essencial. Portanto, é necessário que a ceramista conheça o barro, suas técnicas de modelagem, de secagem, de decoração e de queima. Desse modo, as mulheres ceramistas se constituem como conhecedoras de tais técnicas, que pode ser caracterizada como um conhecimento tradicional passado de mãe para filha nas várias gerações.

Estudiosos da história da arte e da história da cerâmica como Penido (1999) e outros⁹ nos levam pelos caminhos da cerâmica como história da cultura da humanidade. Por meio desses autores, chega-se a constatação de que é pela cerâmica que as culturas foram divulgadas e que os povos se influenciaram mutuamente.

Como artista e pesquisadora Rodrigues (2011) nos oferece sua contribuição nas reflexões que o barro, como material plástico, nos traz como belo e sublime, mas também como bem cultural. Como prática cultural, seus usos se evidenciam ora no cotidiano doméstico, no armazenamento de alimentos, ora como tijolos na arquitetura, definindo usos predominantemente funcionais. Foi por este caminho, pensando em um grupo mais específico, que nos aproximamos da produção da cerâmica das mulheres no vale do Jequitinhonha, visto pelos olhos de Dalglish, em seu livro “Noivas da Seca” (2006).

Outros teóricos, tais como Bachelard (1991), Geertz (1989) e Walter Benjamin (1984) conduziram-nos a uma reflexão mais filosófica do tema, dando uma leitura menos histórica da cerâmica. Benjamin em sua escrita ensaísta nos trás uma discussão sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica e nos faz ver a perda da aura de uma obra antes única.

As ceramistas do vale do Jequitinhonha, as Kadiwéu, as de São Gonçalo Beira-Rio, as Goiabeiras, até as amazônicas como as Marajoaras, as tapajônicas, as Ticuna, e as Suruí, serviram para dar visibilidade às reflexões sobre a cerâmica às mulheres ceramistas que a produzem. Estes grupos citados acima serão melhor descritos neste trabalho, mas já podemos afirmar que são para mim significativos pela beleza plástica e pela sua importância histórica. Nesse contexto a atividade da cerâmica se impõe como valor, necessidade/ou demanda coletiva e social, ou como afirma Dalglish:

A história da cerâmica, como testemunho da mão feminina em diversas culturas, ligada ao fogo do lar, sempre dividida entre o pão e o pote. Desde a nomenclatura das formas ou da origem deste fazer ancestral, tudo fala de forno, ventre e chão. Até a matéria de que é feita a cerâmica tem nome de mulher, ligada aos mitos de origem e de fundação, “Mãe Terra, Avó da Argila, Senhora da Argila e dos potes de barro. (2006, p. 12)

A produção de cerâmica é a mais antiga atividade iniciada pelos primórdios dos tempos e acompanha a história do homem, deixando sinais da existência de distintas culturas e civilizações. Para Penido (1999), a cerâmica passou a existir quando o homem começou a

⁹ Gombrich (1989), Menda (2011), Almeida (2010), Guapindaia (2008), Machado (2008); Schneider & Schneider (2008).

utilizar o barro endurecido para produzir seus utensílios domésticos. Esta atividade é considerada a mais antiga de todas as atividades industriais, substituindo inclusive a pedra trabalhada, os objetos domésticos de madeira talhada e as vasilhas confeccionadas de frutos ou cascas de árvores.

Embora seja possível compreender as distintas civilizações por meio do estudo das esculturas em pedra, desenhos e inscrições rupestres, das paredes das cavernas, ossos e outros objetos fossilizados, porém, a cerâmica é considerada um dos artefatos mais importantes produzidos pelo homem, pois ajuda a refletir e compreender as distintas civilizações. Para Machado et al., (2008):

A cerâmica [...] corresponde ao reflexo do comportamento social do grupo que a produziu, sendo, inclusive, uma delimitadora funcional na medida em que são as mulheres que as produzem. Produção e utilização do vasilhame ligam-se diretamente às atividades alimentares, necessidade básica de sobrevivência, envolvendo e entrelaçando os indivíduos do grupo em seu convívio social. Em um universo mitológico, a cerâmica demanda uma forte carga representativa, pois os cerimoniais e rituais que fortalecem a unidade mítica entre os indivíduos são mesclados por artefatos específicos de cerâmica (MACHADO; SCHNEIDER & SCHNEIDER, 2008, p.103).

Conforme Rodrigues (2011), a cerâmica está entre as artes mais antigas, e os artefatos mais antigos como vasos, por exemplo, remontam ao paleolítico, período em que eram modelados à mão em barro cru, tal qual eram extraídos da terra, e secos ao sol e ao vento. Muito antes de existirem a escrita, literatura ou mesmo uma religião, o homem já possuía domínio desta arte. Com a descoberta do fogo, aprimorou o processo de fabricação, aprendeu a tornar os vasos rígidos e duradouros. Já a invenção da roda, permitiu ao oleiro acrescentar ritmo e movimento ascensional, aprimorando, assim, o seu conceito de forma. Em distintas regiões do mundo encontram-se indícios desta prática produtiva que, ao longo dos tempos, vem identificando povos e comunidades tradicionais assim como revelando valores culturais.

A palavra cerâmica é originária do grego “*kéramos*”, que significa “terra queimada” ou “argila queimada” (ANFACER, 2007; PILEGGI, 1958). Sobre a sua descoberta, não há um momento exato, mas a relação do homem com o barro se deu provavelmente, quando ele andou e deixou marcas de seus pés, quando ele pegou ou usou terras coloridas e deixou seus registros nas paredes úmidas nas cavernas de Lascaux na França, com pinturas em todo o teto por exemplo. Gombrich (1989/2008) afirma em seus estudos que a arte dos povos primitivos permanece no tempo, preservando seus costumes vinculados ao poder das imagens.

Pinturas e estátuas são usadas para rituais de magia. É possível entender esses começos se não procurarmos descobrir qual é o gênero de experiências que os fez pensarem imagens para ser usado e não para ser contemplado (GOMBRICH, 1989/ 2008).

A história da cerâmica acompanha a história das civilizações e, desde a descoberta do fogo, a argila queimada é utilizada em todas as sociedades – desde as “primitivas”, passando pelo Oriente e Ocidente, até a atualidade – para a realização de objetos decorativos, utilitários e outros de fins rituais.

Após a descoberta do fogo o homem foi aperfeiçoando pouco a pouco as construções das peças. Esta cerâmica, cozida a temperaturas baixas, era porosa e muito frágil. Mas os antigos ceramistas encontrariam soluções para resolver estes problemas. Para tornar seus vasos impermeáveis, por exemplo, recorriam ao polimento, alisando e esfregando com uma pedra lisa (CHAVARRIA, 2004, p. 9)

De acordo com a pesquisa de Penido (1999), no Brasil, a produção de cerâmica se divide em três períodos: o artesanal, o industrial e o moderno, mas o seu foco se detém no período artesanal, evidenciado pela produção de utensílios cerâmicos de origem indígena. Ao aprofundarmos na história, encontramos indícios de que as peças cerâmicas (panelas, potes, alguidares, caçarolas entre outras) eram fabricadas artesanalmente para serem utilizadas pelas populações tradicionais no dia-a-dia, em celebrações e rituais.

Para Almeida (2013), os artefatos em cerâmica, além de expressar a cultura de uma determinada população, é uma das mais ricas e expressivas formas de acompanhamento da história da humanidade. As pistas que o artesanato cerâmico dá sobre as antigas civilizações que existiram a milhares de anos, antes mesmo da era cristã, são importantes, pois, ainda hoje, os arqueólogos garantem que a cerâmica, por ser um dos poucos materiais que sobreviveram ao tempo, é elemento essencial para identificar e explicar o *modus vivendi* dos nossos antepassados.

Estudos de Bardi (1977) relatam que muito antes dos portugueses chegarem ao Brasil, em 1500, os índios da Ilha de Marajó já desenvolviam um artesanato cerâmico de ótima qualidade estética evidenciada pela beleza e delicadeza das peças. Além dos utensílios domésticos, os índios também confeccionavam urnas funerárias, estatuetas, objetos para ornamentação, bancos, apitos, chocalhos, machados, bonecas etc. A confecção das vasilhas era responsabilidade das mulheres, só elas sabiam o tipo de peça que seria produzida, que

dependia de suas necessidades domésticas, sabiam também onde encontrar o melhor barro e dominavam como ninguém a técnica da modelagem.

Sobre a cerâmica no Brasil, na visão de Xavier (2006), as publicações têm dado ênfase e destaque aos objetos cerâmicos de origem indígena. Entretanto, são escassos os trabalhos que discorrem sobre a produção da cerâmica em espaços urbanos e poucos são os antropólogos que abordam essa temática, logo evidenciando uma lacuna, não apenas destes estudos, mas os de cultura material em geral. No Estado do Amazonas, por exemplo, encontramos vestígios de artefatos cerâmicos em comunidades rurais dos municípios de Parintins e Nhamundá e em comunidades rurais do Médio Solimões vinculadas às Reservas de Desenvolvimento Sustentável Amanã e Mamirauá (MACHADO et. al., 2005; SOUZA et. al., 2008; GUAPINDAIA, 2008; COSTA, 2011).

Da terra, água, fogo e a manipulação do homem nasceram a cerâmica. Ao se fazer cerâmica, podemos, mais que em qualquer outro tipo de manifestação artística, sentir, contatar e participar desse movimento perpétuo de transformação cósmica, pois ela lida diretamente com os elementos que constituem o universo: Terra, Água, Ar, Fogo. Com a terra e a água preparamos a nossa matéria-prima básica: a argila. O fogo e o ar atuam sobre a matéria durante todo o processo e de forma mais direta e decisiva, durante a queima. Esses quatro elementos que envolvem o fazer cerâmico simbolizam os quatro estados da matéria. São fatores materiais e forças vitais perceptíveis por meio dos nossos sentidos. Esses elementos transcendem a química material, pois são forças que atuam diretamente no homem. O artista trabalha não somente com a matéria nos seus diversos estados e nas suas transformações químicas, mas lida também com energias vitais. Conforme Bachelard (1991, p.19),

Assim a matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Da não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos a nossa paciência. De imediato, a matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando. Desfrutamos de antemão a eficácia de nossa vontade. [...]. As matérias diversas, que se estendem entre os pólos dialéticos extremos do duro e do mole, designam numerosíssimos tipos de adversidades.

A cerâmica, depois de elaborada pelas mãos das ceramistas, torna-se um artefato feito de argila ou barro, em forma de objeto de decoração ou de utensílio doméstico, que, levado ao fogo, cria dureza. Ela é um artefato com valor estético, mas também com valor utilitário. Desde muito cedo a produção da cerâmica deu importância à estética, por destinar-

se ao comércio, e que a maioria das culturas desenvolveu seus próprios estilos e tendências a ponto de se situar o estado cultural de uma civilização pelo estudo de seus artefatos cerâmicos (MACHADO, 2003).

Como afirma Geertz (1999), falar de arte não é fácil, principalmente quando se compõe de sons, pigmentos ou pedras, ou seja, quando se está no universo das artes não literárias. Quando se questiona sobre o que é arte, ninguém consegue dar uma resposta exata. Mesmo assim, as pessoas insistem em tentar defini-la, e não ficam em silêncio diante de uma obra de arte. Buscaremos refletir sobre o conceito de arte realizando uma reflexão entre a arte e o artefato nos parágrafos seguintes. É neste sentido que o artefato desprovido de inquietude, de acordo com Paz (1991) seria o mediador entre a arte e o desenho industrial, ou seja, o artefato pertence a um mundo em que não há a separação entre o belo da arte e o útil do desenho industrial. A beleza do artefato se dá justamente em razão da sua função; é belo porque é útil. Benjamin (1986) nos esclarece que a arte na sua reprodutibilidade técnica é muito recente, apesar de sempre ser copiada por seus aprendizes, a obra de arte não tinha o caráter técnico, por isso não se podia excluir a sua autenticidade. No artefato há um valor comercial, como também há um valor artístico, pois é constituído por forma, cor e desenho.

Defendo que há as mãos criativas, o ato criativo de seu criador. Eles são produzidos e utilizados por um determinado grupo social e caracterizado como sua “cultura material”. Os artefatos produzidos pelo ser humano representam muito mais do que sua própria materialidade, pois sua existência está relacionada às situações vividas pelas pessoas. Os objetos por meio das relações sociais em que estão envolvidos adquirem significados que estariam relacionados tanto nos aspectos funcionais do produto, quanto nos valores simbólicos a ele atribuídos.

Os artefatos concentram em si subjetividades, intencionalidades e, portanto, agência, compreendida como a substância fixada no artefato por meio do ato de sua produção e criação, possibilitando a intersecção de suas partes materiais e imateriais, na forma como aparece aos sentidos e se impõe à cognição. Argumento que os artefatos, enquanto agentes relacionais e interacionais, parecem carregar em si o empenho e a atividade humana despendida no ato de sua concepção, traços de intencionalidade que são impressos em sua forma. Portanto, conjugam-se tanto a sua imagem quanto a sua perspectiva, qualidades de um “sujeito-artefato” em potencial, presumidamente dentro da rede de interações a que estão submetidos os seres do cosmos (COSTA, 1985).

Os artefatos não são apenas objetos de utilidade, ou seja, algo útil, como os são para as comunidades indígenas. A partir do olhar dos não índios, os artefatos feitos pelas mãos

humanas e para o uso, também adquirem um valor de contemplação, ou seja, para ser visto e olhado, não sendo de uso necessário. Falamos em uso no sentido estrito da utilidade humana, um instrumento de uso. Conforme a visão de Paz (1991), a junção entre o belo e o útil é a herança de um tempo em que o mundo se dividia em dois territórios – o profano e o sagrado. Em ambos, a beleza estava interligada à eficácia mágica e a utilidade “(...) utensílio, talismã, símbolo: a beleza era a aura do objeto, a consequência quase sempre involuntária da relação secreta entre a feitura e seu sentido. A feitura: como está feita uma coisa; o sentido para que está feita”.

Resta-nos, aqui, como no rio e o turbilhão de Walter Benjamin (1986), arrastar as memórias e o passado. Neste turbilhão, não vemos uma imagem de superfície, vemos situações históricas distintas e até aparentemente isoladas. Culturas e paisagens que se estranham e se misturam. A origem da cerâmica em geral, mas especificamente, a do mocambo do Arari, que discutiremos adiante, é uma questão que nos inquieta, fornecendo-nos um lastro, uma ideia fixa, um anseio de fixação nesta pesquisa de doutorado que fala dos fluxos naturais: a mulher, o trabalho, a ritualização, a terra como um atavismo e os recursos ambientais.

1.1.1. As noivas da seca do Vale do Jequitinhonha

Da terra seca onde não nasce nenhum pau de flor, começaram a brotar Belas Bonecas de Barro (DALGLISH, 2006, p. 9)

Cabe lembrar que o Vale do Jequitinhonha não é o único local da região sudeste, ou do estado de Minas Gerais, onde existe produção artesanal e feminina de cerâmica. Outras localidades tais como Vale da Ribeira, em São Paulo, e Bom Despacho, em Minas Gerais, possuem atividades semelhantes. É no Vale do Jequitinhonha que encontramos uma das cerâmicas mais importantes do Brasil confeccionadas por mulheres que até hoje continuam atuando como ceramistas. Assim, por meio das brincadeiras de criança, com os restos de barro herdados por suas mães nas construções de cerâmica surgiram artistas populares reconhecidas internacionalmente pela sua criatividade e capacidade de modelagem.

O Vale do Jequitinhonha está situado no nordeste do Estado de Minas Gerais, é uma região rica em recursos minerais que aos poucos foi sendo empobrecida pela exploração mal planejada do minério, da terra e do rio. A região é considerada um dos lugares mais pobres do estado de Minas Gerais. O título “Vale da Miséria” foi dado ao Vale do Jequitinhonha no ano

de 1974 pela ONU. A situação de pobreza, que advém da seca que castiga a região, acentuou-se com a implantação de áreas de reflorestamento para a produção de carvão vegetal utilizado nas usinas siderúrgicas e para produção de celulose, exploração dos minerais e políticas de desenvolvimento com interesses estritamente financeiro e de benefício transitório (fazendas de gado, plantio de eucalipto e cafeicultura). A região caracteriza-se também por fluxo migratório, pequena oferta de emprego, baixa taxa de urbanização e problemas nas áreas de saúde, educação e saneamento. Sua vegetação atual é uma transição entre o cerrado e a caatinga e sofre com os impactos ambientais causados pelos processos de reflorestamento.

Com inigualável beleza natural e riqueza cultural de traços da cultura indígena e cultura negra, a região se destaca pela produção de cerâmica artesanal conhecida em todo o Brasil e exterior. A cerâmica da região do Vale do Jequitinhonha tem características formais conhecidas como noivas, conforme Dalglish (2006). As ceramistas eram chamadas de viúvas da seca, hoje são chamadas de noivas da seca pela paixão que elas têm de produzir peças com formatos de noivas (Figura 03). São peças que traduzem o desejo de terem uma família, de se casarem, terem filhos e todas elas, segundo a pesquisadora e ceramista, apresentam veneração pela figura da noiva.

Figura 3. Peças artesanais com formato de noivas confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha.



Figura 4. Peças artesanais com formato de noivas confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha.



Fonte: Noivas da Seca, LaladaDalglish (2006)

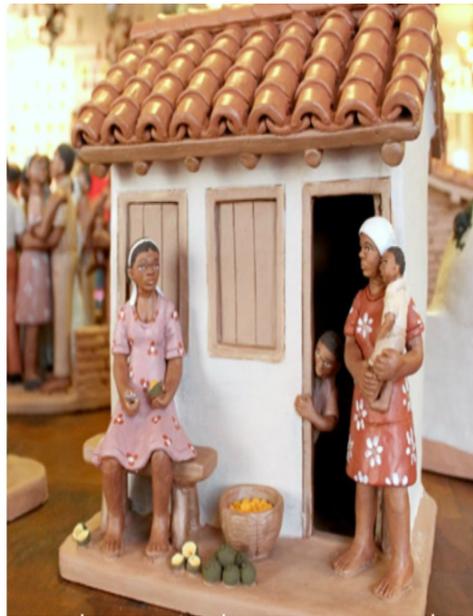
Em geral, o que acontece nas comunidades artesãs, é que uma técnica aprendida com a avó e com a mãe pode ser transformada pouco a pouco e se adaptando a novos materiais disponíveis e ao novo gosto popular (DALGLISH, 2006). A técnica usada por essas ceramistas é um sincretismo cultural indígena e africano. É uma tradição milenar que foi passada oralmente de mãe para filha. Contudo, mesmo introduzindo algumas adaptações e novidades à estética das suas obras, as ceramistas optam por conservar a tradição ao que diz respeito à escolha do barro, modelagem e “cozimento” das peças, visto que:

Uma diferença insignificante na escolha das argilas, das coberturas dos pigmentos ou das temperaturas de cozimento pode reduzir a nada a obra de uma semana ou até mesmo de um mês, desse modo, a preocupação com a segurança induz a ceramista a reproduzir fielmente os materiais e os modos de fabricação que ela sabe por experiência que são os mais apropriados para evitar um desastre. Tudo leva o artesão a seguir um caminho direto e definido. Afastar-se dele [...] pode trazer consequências trágicas no plano econômico. (LÉVI-STRAUSS, 1986, p.223).

Para Dalglish (2006), além de uma cerâmica com estética apurada e alta qualidade técnica, o que mais chama a atenção no trabalho das ceramistas do Vale de Jequitinhonha é o

fato de se ter além de peças utilitárias, elaboradas com técnicas comprovadamente indígenas, estas ceramistas produzem também, objetos “surreais” em formas de animais e belíssimas mulheres de barro mostrando cenas do seu cotidiano (figura 05).

Figura 5. Peças artesanais confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha retratando as cenas do cotidiano, animais e a figura da mulher.



Fonte: G1 Mato Grosso. TV Centro América (2012).

Figura 6. Peças artesanais confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha retratando as cenas do cotidiano, animais e a figura da mulher.



Fonte: G1 Mato Grosso. TV Centro América (2012).

Figura 7. Peças artesanais confeccionadas pelas noivas da seca do vale do Jequitinhonha retratando as cenas do cotidiano, animais e a figura da mulher.



Fonte: G1 Mato Grosso. TV Centro América (2012)

As mulheres da seca do Jequitinhonha não sabem ler nem escrever. Porém, elaboram seu labor-arte, trabalho, criação em sua totalidade, considerando que a participação delas se inicia antes mesmo da coleta do barro, quando trabalham em troca da argila, passando pelo carregamento da matéria prima, até a construção do forno das suas próprias casas. As “viúvas da seca”, como antes eram chamadas as mulheres da região, porque os homens iam embora, em busca de trabalho, são as mesmas “noivas da seca”, de Dalglisch, que além de fazerem as bonecas com véus, grinaldas e ramos de flores, que lhes alimentam a esperança de vida melhor, já que, a noiva é aquela que espera (DALGLISH, 2006).

As queimas são rituais feitos em noites de lua cheia e o processo de levantar uma peça requer a técnica do rolinho e da modelagem. O acabamento é feito com engobes, terras coloridas retiradas de barreiros da própria região das terras das Minas Gerais rica em variedade de óxidos. No Vale do Jequitinhonha, as ceramistas vão ao barreiro no período da lua minguante por ser lua fraca. Justificando que, se começarem a tirar o barro em fase de lua forte, o barro daquele barreiro fica fraco e as peças quebram na hora da queima, e sendo iniciada na lua fraca, o barro se apresenta mais forte, essa atividade está ligada a rituais e mitos sobre gaia, a terra, a fertilidade, a mãe e a mulher (DALGLISH, 2006).

No entanto, ao “esmiuçar” a vida e a arte daquelas artesãs (quase duzentas), Dalglish nos faz compreender a complexidade de seu labor, que antes de serem artesanatos ou ofícios, são arte e tornaram-se suporte econômico, para suas famílias e região.

O Vale já foi conhecido pelas pedras preciosas, mas talvez a maior riqueza do vale seja a argila, rica em caulim, feldspato, cianita, pois as pedras preciosas, só deixaram pobreza. Nesse lugar onde a população feminina tem resistido aos períodos da seca tirando o sustento da família das peças de cerâmica, tudo é feito de barro – as casas, os fornos, as painéis e as tintas, até mesmo a proteção das casas contra o inseto, barbeiro, que ronda a região. (DALGLISH, 2006, p.12).

E, como se não bastasse,

No vale do Jequitinhonha, também chamado de Vale de Morte, ou Vale da Fome, a Mãe-terra tem dono, e o barro trazido em lombo de burro ou em cestos carregados na cabeça é pago com diárias de trabalho na roça do proprietário (IBIDEM).

O livro “Noivas da seca” de Dalglish (2006) fala da produção ceramista do Vale do Jequitinhonha e relata a história de dona Izabel, uma ceramista conhecida também na França em Paris por sua produção de bonecas brancas de grinalda. Os processos técnicos e criativos tanto de dona Izabel como das ceramistas do Vale nos leva a fazer um debate conceitual com Geertz e Levi-Strauss, quando da Cultura ser um conjunto complexo que inclui conhecimento, crença, arte, lei, costumes várias outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade “*um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana*” (LÉVI-STRAUSS, 1974). Por outro prisma, e não tão distante a cultura, também pode ser interpretação ou uma teia de significados que o homem teceu, e esta teia tem uma superfície enigmática à qual devemos ter acesso, que para Geertz (1999, p.04), toda cultura tem que ser interpretada.

O conceito de cultura que eu defendo, [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.

Vejo essa interpretação de forma antropológica e artística, cada peça de cerâmica do Vale transmite um modo de ser e se relacionar com o mundo, tanto na sua técnica de feitura como no produto final. É uma modelagem de saberes, transmitido pelas mãos das artesãs.

Para dona Zezinha “arte é aquilo que a gente imagina e consegue fazer com as mãos ou nem imagina, simplesmente a gente faz”, depoimento de dona Zezinha, do Vale do Jequitinhonha, no Congresso de Cerâmica em São João del Rey, setembro de 2015. Este depoimento nos faz acordar para o fascinante ato de “fazer” dessas mulheres. O Vale da Pobreza fez com que essas mulheres se sobressaíssem, dando uma visibilidade a invisibilidade para que elas se sustentassem pela produção da cerâmica. Essas mulheres acordam cedo, cuidam dos filhos, preparam o almoço e nos intervalos produzem seus artefatos. Em um belíssimo luar elas fazem suas queimas, geralmente em noites de lua cheia. É fascinante ver mulheres analfabetas, que nunca saíram da região, saber produzir um trabalho tão único e que se tornou reconhecido internacionalmente (DALGLISH, 2006).

1.1.2 Comunidade de São Gonçalo Beira Rio (MT) e pelo grupo indígena Kadiwéu (MS)

Outra região em que as mulheres são produtoras de artefatos cerâmicos está localizada no Estado de Mato Grosso, precisamente na comunidade de São Gonçalo Beira Rio, e no Estado de Mato Grosso do Sul, pelo grupo indígena Kadiwéu. A cultura e as características dessas populações são retratadas pelas peças cerâmicas produzidas pelas mulheres da Comunidade de São Gonçalo Beira Rio, no bairro Coxipó, em Cuiabá. A comunidade iniciou suas atividades na arte cerâmica entre as décadas de 1960 e 1970. Nessa época, o barro era retirado das encostas dos rios, mas em função do processo de degradação ambiental que se acentuava na região, essa prática aos poucos foi diminuindo e as ceramistas passaram a comprar a argila de uma cooperativa em Várzea Grande, região metropolitana de Cuiabá (SANTOS, 2009).

Observa-se que a produção cerâmica da comunidade São Gonçalo Beira Rio estabelece entrecruzamentos da manutenção da tradição e a incorporação de novos elementos, opiniões e ideias advindas do tempo presente. Isto acontece através de processos de reorganização das relações estabelecidas dentro e fora desta comunidade. Estes novos elementos incorporados à produção cerâmica são resultados das modificações das estruturas socioculturais, então concretizados na forma de objeto cerâmico. O interesse por esta temática se dá, inicialmente, pela observação da procura e da valorização destes objetos pelos visitantes e pela população em geral, que tem interesse não só pelo objeto pronto e acabado, mas pelo o processo que envolve sua produção (TAVARES et al., 2011).

Conforme Loureiro (2006), as artesãs da Comunidade São Gonçalo Beira Rio em Cuiabá herdaram as técnicas artísticas da cerâmica com seus antepassados, e essa prática foi uma das maneiras encontradas por essas mulheres para melhorar a condição de vida de suas

famílias. Desde muito cedo, as ceramistas acompanhavam os pais ao trabalho e observavam as diferentes atividades realizadas no contexto familiar, dentre elas, o processo de confecção dos artefatos cerâmicos.

Cada ceramista realiza a produção em sua própria casa, com seus materiais e seu forno; a seu tempo e conforme manda a tradição. O modo de trabalhar o barro e a queima da peça cerâmica pouco se difere do modo como se fazia antigamente. Cada artesã também desenvolve seu estilo de trabalho, ou seja, há a escolha de uma temática por parte de cada um, e não existe um artesão que produza uma peça igual à do outro. As peças cerâmicas produzidas e comercializadas na própria comunidade por turistas são bonecas, santos de barro, pássaros em miniatura, personagens de festas tradicionais como dançarinos de rasqueado e cururueiros, a tradicional galinha de Angola, talhas, potes e vasos – estas são as peças mais procuradas pelos visitantes (Figura 08) (TAVARES et. al., 2011).

Figura 8. Figura 08: Cerâmicas produzidas pelas artesãs da Comunidade São Gonçalo Beira Rio (MT)



Por sua vez, no Mato Grosso do Sul, destaca-se com grande exuberância a arte produzida pelas mulheres da etnia Kadiwéu. Segundo Lecznieski (2005), essas mulheres são descendentes dos grupos Mbayá-guaicuru que, antigamente, povoaram ambas as margens do rio Paraguai e a região do Chaco. Hoje habitam a Reserva Indígena Kadiwéu, localizada no Pantanal sul mato-grossense. No passado, esse grupo foi contatado por viajantes, colecionadores e antropólogos, dos quais se destacam o italiano Guido Boggiani, (década de 1890) e Darci Ribeiro, nos anos 1940.

De acordo com Graziato (2008), as coleções cerâmicas dessas mulheres até nos dias atuais são estudadas por etimólogos e pesquisadores em geral, e tanto os relatos do passado quanto os do presente, afirmam que a cerâmica Kadiwéu difere atualmente das demais produções brasileiras principalmente pela ornamentação, marcada por grafismos e cores muito peculiares, além dos materiais e técnicas utilizados (Figuras 09, 10 e 11). Entretanto, a produção sofre transformações significativas ao que se refere aos padrões e técnicas ornamentais, possivelmente devido à fixação dos índios próximo a Serra da Bodoquena, que oferece grande variedade de matérias-primas, incorporadas às produções correntes.

Figura 9. Cerâmicas produzidas pelas indígenas Kadiwéu.



Fonte: Google Imagens, 2017.

Figura 10. Cerâmicas produzidas pelas indígenas Kadiwéu.



Fonte: Google Imagens, 2017.

Figura 11. Cerâmicas produzidas pelas indígenas Kadiwéu.



Fonte: Google Imagens, 2017.

A autora baseou seu trabalho que nas coleções de Boggiani e Ribeiro, afirma que:

Essas coleções diferem muito da produção atual, conforme verificação feita durante os anos 2000 e 2005. E continua, essa produção sofreu, durante o período ao qual a pesquisa se ateve, transformações significativas no que se refere aos padrões e técnicas ornamentais, possivelmente devido à fixação dos índios próximo a Serra da Bodoquena, que oferece grande variedade de matérias-primas, incorporadas às produções correntes (GRAZIATO, 2008).

Mas é inegável que,

As mulheres Kadiwéu produzem belas peças de cerâmica, vasos de diversos tamanhos e formatos, pratos, animais, enfeites de parede. Decoram essas peças com padrões que lhes são distintos e seguem um repertório rico de formas preenchidas com variadas cores. A matéria prima desses trabalhos é encontrada em barro de consistência e tonalidade ideais para a durabilidade da cerâmica. (BUENO & SILVA, 2015).

Para os Kadiwéu, a beleza e originalidade de sua cerâmica estão diretamente ligadas aos grafismos nela inscritos, uma arte descrita como herança dos “antigos”, dos “antepassados”, ou dos “avós Kadiwéu” (LECZNIESKI, 2005). A citada autora ainda afirma que a cerâmica atua como um eixo central em torno do qual os Kadiwéu tem articulado e dinamizado suas relações, tanto no interior da reserva, quanto com o exterior, evidenciando alteridades externas, em outros termos, são especificamente práticas e representações nativas em torno da cerâmica e suas relações com o mundo das artes e o social.

Graziato (2008) e Lecznieski (2005) argumentam que, nas falas dos Kadiwéus, os objetos de cerâmica destacam-se por seu caráter eminentemente relacional, onde atuam como dinamos que impulsionam a produção e põem, efetivamente, em circulação estas magníficas peças, que são os vasos Kadiwéu. Para Graziato (2008), esta atividade praticada pelas Kadiwéu é ainda hoje a maior expressão artística do grupo além de garantir boa parte da economia familiar. É nesta expressão, nestes artefatos tão ricos e variados que as mulheres demonstram toda a sua habilidade, manifestadas de forma clara seu estilo e herança cultural, contribuindo assim para a reafirmação de suas identidades. Essa prática se mantém pelo que Darcy Ribeiro chama de “vontade de beleza”.

Os Kadiwéu são conhecidos como criadores de uma das melhores cerâmicas indígenas brasileiras. Suas mulheres continuam fabricando essas louças de barro, porém como curiosidade e por um prazer virtuoso e pela utilidade já que a lataria civilizada vai substituindo galhardamente as antigas funções da cerâmica (RIBEIRO, 1950).

A cerâmica Kadiwéu, segundo Graziato (2008), era muito importante nos rituais de iniciação feminina na primeira menstruação, chamado de ritual da “Festa da Moça”. Os pais da menina que se transformaria em moça, ofereciam uma grande festa e as mulheres encarregadas dos cuidados da menina eram presenteadas com belas vasilhas de cerâmica confeccionadas, e lindamente ornamentadas pela família da nova moça, tudo em agradecimento ao feito. As outras tigelas eram utilizadas para servir aguardente para convidados de honra.

Também no estado da Bahia, no município de Barra, desde os anos 1950, as mulheres produzem utensílios cerâmicos como potes, moringas, quartinhas, filtros, talhas, cachipôs, moringa-pato, moringa-galinha, moringa-moça etc. Os homens produzem imagens de santos católicos (imagens com características do período barroco), orixás do candomblé e também os chamados *dois em um* ou *santo-orixá*, que são a mescla da imagem do santo católico no verso da imagem do orixá do candomblé. Antigamente, o barro era modelado à mão e as ceramistas utilizavam cuia e pedaços de cuia para fazer o acabamento das peças.

1.1.3. As panelas de Goiabeiras - ES

Em relação a outros estados brasileiros, o Espírito Santo é o que mais se destaca com a produção das famosas “Painéis de Barro Pretas ou Painéis de Barro de Goiabeiras”, pois há pouco tempo as panelas de Goiabeiras no estado do Espírito Santo conseguiram a

certificação de sua cerâmica depois de um longo tempo de luta pelo reconhecimento de seu trabalho. Após a sua certificação, foi possível verificar diversos benefícios trazidos para comunidade ceramista nesse estado. (JESUS & ARAÚJO, 2014). Os benefícios são:

- **Ambiental:** Pois com a certificação foi constatado que a prática das ceramistas apresenta preocupação com o ecossistema pelo fato do mesmo ser a matéria prima básica de seus produtos, além de ser o habitat dos atores envolvidos. Atualmente existe um programa de educação ambiental com foco na coleta sustentável do tanino para as paneleiras;
- **O bem viver:** a prática dessa produção e certificação proporcionou qualidade de vida por meio do crescimento econômico da região, redução de pobreza e inclusão social. A Associação das Paneleiras de Goiabeiras (APG) ganhou o certificado em 2010 como “Melhores Práticas” do Prêmio Internacional de Dubai para *Melhores Práticas e Melhoria das Condições de Vida* sendo classificada nas categorias Redução da Pobreza, Geração de Trabalho e Renda, Geração de Emprego e Inclusão Social;
- **Colaboração:** a organização por meio da associação tornou as paneleiras da região e seus “fornecedores” (tirador de barro, casqueiro e escolhedor de barro) uma rede colaborativa; todos são colaboradores cada um tem a mesma responsabilidade pelo produto e conseqüentemente pela a renda.
- **Corresponsabilidade:** todos os atores envolvidos na produção têm responsabilidades distintas, mas relevantes no processo;
- **Governança democrática:** a Associação das mulheres paneleiras de Goiabeiras do Espírito Santo fortaleceu a democratização e a participação popular na região;
- **Processos de desintermediação:** apesar de algumas paneleiras produzirem para revendedores, graças ao galpão (lugar de fabricação das painelas) , não há intermediários entre paneleiras e consumidores. O consumidor pode optar por comprar diretamente das paneleiras;
- **Valorização do local:** as pessoas da região se orgulham de morar na terra das “Paneleiras” e a região de Goiabeiras Velha se transformou em ponto turístico da capital, recebendo visitas de compradores e turistas;
- **Inserção sócia laboral e geração de empregos “verdes”:** o ofício de paneleira (ou de artesão da panela de barro) é uma opção para os desempregados da região de desenvolverem um trabalho manual e sustentável ambientalmente.

Documentos históricos mostram que as ceramistas de Goiabeiras se utilizam da técnica de origens indígenas, provavelmente vinculadas às tradições Tupi-Guarani e Una. Esse ofício é caracterizado como uma atividade eminentemente feminina, tradicionalmente perpassada por essas artistas, por meio de gerações, filhas, netas, sobrinhas e vizinhas, na convivência familiar e comunitária (NICOLE et al, 2012).

A arte de fazer cerâmica na cidade de Vitória-ES é caracterizada pela modelagem manual, a queima é a céu aberto com a aplicação da tintura de tanino. As matérias primas são provenientes do ambiente natural, a argila é retirada de um barreiro localizado no Vale do Mulembá e a casca de mangue velho de onde se produz das cascas da *Rhizophlora mangle* - Mangue Vermelho, para a tintura de tanino. A técnica consiste em açoitar as panelas de barro após a queima para lhes conferir a cor negra. Essas matérias primas são encontradas todas no estado do Espírito Santo (IPHAN, 2006) (Figura 12 e 13).

Figura 12. Panelas produzidas pelas ceramistas de Goiabeiras na Região de Vitória (ES).



Fonte: Nicole, et. al., (2012).

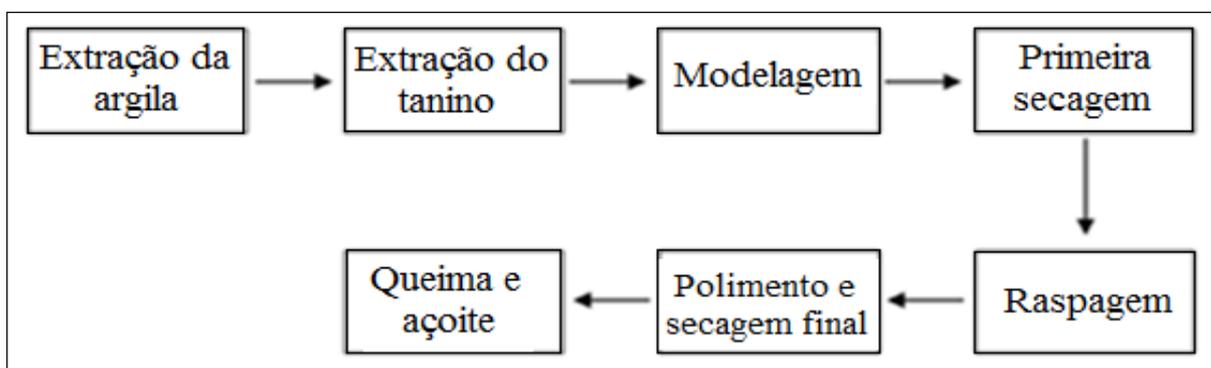
Figura 13. Pannels produzidas pelas ceramistas de Goiabeiras na Região de Vitória (ES).



Fonte: Nicole, et. al., (2012).

Para Nicole et al (2012), os homens são responsáveis pela coleta, transporte das matérias-primas, queima e açoite, mas, isso não isenta as mulheres dessas atividades. Para extrair o barro, eles utilizam enxadas e picaretas, pois, o barro de boa qualidade é encontrado, aproximadamente, há uma profundidade de 40 cm abaixo da superfície do barreiro. A produção artesanal das pannels de barro se constitui de distintas etapas conforme descritas na Figura 14.

Figura 14. Processos produtivos das Pannels de Barro de Goiabeiras (ES).



Fonte: IPHAN, (2006).

As Pannels de Barro de Vitória foram o primeiro Patrimônio imaterial a ser tombado nacionalmente pelo IPHAN. Inscrito no livro de registro dos saberes, assim o Ofício das

Panelas de Goiabeiras foi declarado Patrimônio Cultural do Brasil em 21 de novembro de 2002.

1.2 AS CERÂMICAS AMAZÔNICAS

Qualquer que seja seu nome – Mãe terra, Avó da argila, Senhora da argila e dos potes de barro, etc – a padroeira da cerâmica é uma benfeitora, já que os homens lhe devem, dependendo da versão, a preciosa matéria-prima, as técnicas cerâmicas ou a arte de decorar os potes (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 41).

As origens das diversas culturas que se estabeleceram na bacia amazônica em épocas muito anteriores à colonização da região é ainda hoje um vasto campo para estudos, pesquisas e especulações. Estudos mostram que na Amazônia foram encontrados vários indícios da existência de avançadas culturas indígenas que viveram no passado. No Brasil, a cerâmica tem seus primórdios na Ilha de Marajó do Estado do Pará, localizada na foz do rio Amazonas, no arquipélago de Marajó. Na segunda metade dos Oitocentos, a ciência arqueológica voltou-se para territórios e continentes além de Grécia e Roma; assim, ocorreram escavações na Amazônia, especialmente na ilha de Marajó sendo o centro de Santarém o mais generoso com os pesquisadores (SCHEUER, 1982, p. 23).

Os arqueólogos encontraram vários vestígios em suas escavações pois pretendiam estabelecer as origens dos povos amazônidas e várias foram as hipóteses: nômades dos Andes, vindos do Peru fugindo da conquista espanhola ou da América Central, e com maiores possibilidades, das Antilhas; outra suposição seria um êxodo começado no Grande Chaco e escavações em Quito têm encontrado provas de que as grandes culturas do Peru e México tiveram origem no Equador. Essas pesquisas começaram em 1958, quando foi descoberta uma aldeia datável de cerca de 5 mil anos na cidade costeira de Valdivia no Chile; e desde então mais aldeias do mesmo período foram descobertas em direção da Amazônia, com cerâmicas, instrumentos e objetos decorativos revelando sofisticação. E nas primeiras descobertas geográficas, os europeus encontraram povoados que são descritos com bastante reserva. Mesmo o índio desconhecendo o torno e operando com instrumentos rudimentares, conseguiu criar uma cerâmica de grande valor estético, que dá a impressão de superação dos estágios primitivos da Idade da Pedra e do Bronze. Esses dados podem ser verificados em Shaan (2004) que pesquisa sobre a cerâmica, em especial a marajoara na Amazônia.

A região amazônica é privilegiada pela sua biodiversidade e por conter a maior floresta tropical do mundo, com aproximadamente 40% da cobertura florestal do planeta. É

nesta floresta que as mulheres ceramistas encontram o antiplástico, o caripé (*Chrysobalanaceas*), para a produção da cerâmica. Culturalmente, a Amazônia preserva lendas, hábitos alimentares e familiares de tempos antigos. A cosmologia amazônica não-india apresenta características comuns com a indígena, na qual destacamos a perspectiva não-dualista que corresponde a modelos de interação com o ambiente. Essa interação se embasa em uma série de mitos, sanções e tabus que regulam as atividades de exploração de espécies naturais (LIMA, 2006).

A arte cerâmica na Amazônia tem uma representatividade em alguns estados no Pará Amazonas, Rondônia, Roraima e Mato Grosso, tanto na arte popular/artesanal, quanto na indígena. Trata-se de uma prática muito antiga de valor utilitário e simbólico que nasceu de um conhecimento técnico apurado, preservados e que continuam a ser transmitidos muitas vezes graças às mulheres e pelos processos produtivos tradicionais.

Para compreender algumas questões ligadas aos habitantes ribeirinhos amazônidas, tais como, seus modos de vida, sociabilidade e trabalho das mulheres ceramistas, trazemos em evidência as personagens desse estudo, cujos dados e informações sobre a organização social serão fundamentais, levando em suas bagagens saberes, ensinamentos, práticas, fatos e artefatos, seus projetos e histórias de vida – individual e coletiva. Numa classificação socioambiental da ocupação humana da Amazônia, em termos de uso que exercem sobre o ambiente, relacionados ao modo como ocupam, exploram e concebem sua relação com a natureza.

O foco das experiências aqui nesta tese lembradas pelas mulheres ceramistas, embora anuncie recortes de subjetividades, se refere antes a um tema cujas preocupações e significados históricos são representativos não só na coletividade de tempo e espaço, como também se constituem referenciais identitários de grupos como as Ticuna, as Macuxi, as ceramistas do Mocambo, na região amazônica que trabalham com o conhecimento tradicional na feitura da cerâmica, mulheres que transmitem de mãe para filha seu conhecimento caboclo-indígena.

A confecção da cerâmica em vários lugares, mas especialmente na Amazônia há muitos mitos preservados, como retirar o barro depois de 15 dias da alumiação (dia de finados). Há um mito de que não se deve retirar o barro na época de finados, pois o barreiro está parido, impuro, sujo e, se for utilizado o barro, pode comprometer a qualidade da cerâmica. Para Lima (2006), há uma cultura com um conhecimento mitógeno que tem em comum com a cultura indígena e a tradicional cabocla a transmissão oral de conhecimento de uma geração para outra. A autora comenta sobre os produtores tradicionais ao se referir à

população originária do processo de colonização ibérica da Amazônia. Nas características da formação histórica e posição social, entendemos essas produtoras como parte do “campesinato histórico da Amazônia” (LIMA, 1999). Se abstrairmos a especificidade territorial dos índios, a etnicidade e a condição tutelar de sua relação com o Estado, as características da economia doméstica das produtoras tradicionais e dos grupos indígenas dependentes da produção mercantil são as mesmas.

Em 500 anos de invasão do Brasil, vimos chegadas e saídas de europeus, americanos, asiáticos. Todos procurando lugares e espaços para se aninharem. Aqui encontraram paisagens verdes, ocre, vermelhas, amarelas. Quando aqui ficam, o que trazem os forasteiros? E nós, ficamos vazios, cheios, mal acompanhados. Mas se a arte é dinâmica e não se reduz a um depósito escondido por baixo de subseqüentes camadas, então há um sentido positivo e crítico em ver o movimento que faz brotar resíduos na superfície da reflexão e neste vai e vem desta contaminação de transeuntes neste Brasil de muitas influências. Aqui, veremos por entre as frestas das cerâmicas marajoaras por Bardi (1977), em outras paragens e outros saberes das mulheres Ticuna e Macuxi pelos olhos teóricos de Torres (2007) e Levi Strauss et. al. (1985). Embarcamos nos saberes das mulheres Paiter Suruí de Rondônia, embalados pela dissertação de mestrado do pesquisador e ceramista Vidal (2011) e de algumas mais na Amazônia com características semelhantes tanto no fazer como nos rituais nas reflexões de Lima (2006).

1.2.1 As Cerâmicas Marajoaras

A cerâmica marajoara representa a produção artística dos habitantes da Ilha de Marajó, no Estado do Pará, considerada a mais antiga arte cerâmica do Brasil e uma das mais antigas das Américas. De acordo com Schaan (2004), várias são as hipóteses que indicam as possíveis origens dos povos que habitaram a Ilha do Marajó. Uma delas é a de que as fases arqueológicas sucessivas da Ilha do Marajó foram seis, correspondendo, cada uma, a diferenças culturais e a diferentes níveis de ocupação. A primeira fase conhecida como *Ananatuba* habitou a costa norte da ilha entre 1500 e 1000 a.C. A segunda, Mangueiras, conquistou e assimilou a anterior, entre 1100 a.C. e 900 a.C., convergindo para o centro da ilha. Acauã, a suposta terceira Fase, não foi datada de uma maneira consistente. Supõe-se que habitaram a ilha por volta de 1000 a.C. A fase Formiga, quarta Fase, dá início ao complexo social que a ilha viria a ter posteriormente. Nessa fase os povos convergiram para a região do lago Arari, vivendo lá de 0 a 800 d.C., entendamos que a cerâmica desenvolvida nesta fase era

inferior à dos grupos anteriores. A Fase Marajoara ocupou a ilha de 400 até 1350, também na região do lago Arari; passando por uma transição da Fase Arari para a Fase Marajoara. A Fase *Aruã* foi sucessora à Fase Marajoara, sendo o único grupo existente em Marajó quando da chegada dos europeus, que, a partir de 1500, dizimaram a região (SCHAAN, 2004).

A Fase Marajoara cujo povo ocupou uma área circular tendo por centro o Lago Arari, no Marajó, apresentou seu apogeu retratado nos achados arqueológicos, que se caracterizavam pela exuberância e variedade da decoração, utilizando pintura vermelha e preta, sobre engobe branco. Sua cultura destaca-se, e é marcada, pela presença de sociedades não-literárias muito complexas. Essa fase é reconhecida como “tradição policrômica da cerâmica amazônica” (datada de 400 a 1350 de nossa era) caracteriza-se pela sofisticada quantia de objetos rituais, utilitários e decorativos produzida por antigos ocupantes da Ilha de Marajó, na época em que se formam os grandes cacicados. São vasilhas, potes, urnas funerárias, tangas (ou tapa-sexo), chocalhos, estatuetas, bancos etc., acromáticos ou cromáticos e zoomorfizados ou antropomorfizados (SCHAAN, 2004).

Um dos grandes destaques da Fase Marajoara está relacionado à abundância de artefatos elaborados e hoje, encontrados em grandes quantidades. Os artefatos podem ser de diferentes tipos tais como, recipientes de cerâmica, estatuetas, estátuas grandes, pingentes, ornamentos para orelha e lábio, painéis de pintura, instrumentos para rapé, objetos curiosos, como tubos, funis, varas, maçanetas, fusos, selos de rolo, apitos, chocalhos, tamboretas, e todos os tipos de miniaturas de cerâmica, machados, enxós, amassadores, trituradores, martelos, amoladores.

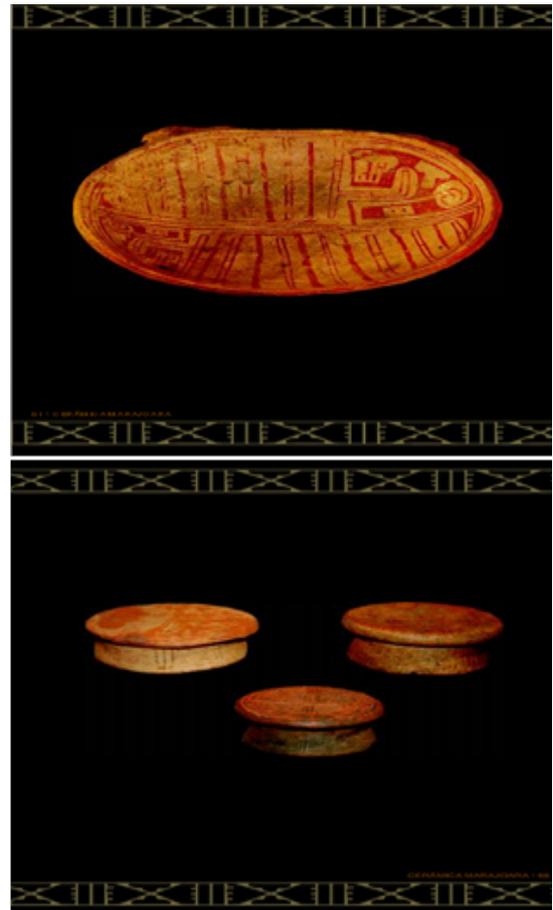
Os artefatos Marajoaras são ideais para estudos investigativos de sua cronologia, além de abundante e variado também apresenta sua estratigrafia bem preservada e altamente organizada (MEGGERS; EVANS, 1957). As cerâmicas são decoradas utilizando-se uma ou mais das quatro técnicas: incisão, excisão, modelagem e pintura. A combinação destas técnicas com o uso de pintura branca e vermelha resultou em padrões sofisticados e a escolha de cores não era apenas resultado dos recursos disponíveis, mas conformava padrões culturais quanto à representação de animais, acontecimentos místicos, ou fatos da vida social. Assume-se que grupos de hábeis artesãos eram responsáveis por produzir as peças seguindo fielmente as características adotadas.

Figura 15. Artefatos Cerâmicos Marajoara.



Fonte: Amorim, (2010).

Figura 16. Artefatos Cerâmicos Marajoara.



Fonte: Amorim, (2010).

Figura 17. Artefatos Cerâmicos Marajoaras.



Fonte: Amorim, (2010).

Segundo Schaan (1999), o ceramista construía a peça usando a técnica de superpor roletes de argila temperada, principalmente, com cacos cerâmicos moídos, em torno de uma base chata de formato arredondado. Após secar um pouco, a peça era novamente trabalhada, para dar o acabamento e a peça era queimada durante dias, dependendo do seu tamanho. Deste modo, o ceramista, nada mais era, do que o responsável por traduzir os mitos de criação e o folclore por meio de seus trabalhos. Apesar de ser, na maior parte das vezes, um produto utilitário, a cerâmica é também uma forma de expressão social e cultural. Mais do que isso, ela é importante para a compreensão da organização econômica e social, sistemas de trocas e características tecnológicas da sociedade. (SCHAAN, 1999).

De modo geral, a cerâmica marajoara apresenta padrões decorativos com desenhos labirínticos e repetitivos, traços gráficos simétricos, em baixo e alto relevo além de entalhes e aplicações. Betty Meggers, arqueóloga norte-americana, analisou, um conjunto de 16 tipos, correspondendo a horizontes culturais distintos. Urnas funerárias, bancos e pequenos vasos ornados possuem usualmente uma face humana estilizada em um dos lados, quase sempre de

olhos lacrimejantes. A técnica mais comum de decoração era a pintura vermelha e preta sobre a superfície branca engobada (MEGGERS, 1985).

A cerâmica Marajoara é extremamente resistente e as técnicas decorativas utilizadas são complexas. Conhece-se cerca de 15 diferentes técnicas de acabamento, que combinam de maneira variada o engobe branco e vermelho, incisões, excisões e pintura. Além disso, utilizava-se a modelagem de partes de animais ou mesmo faces humanas para compor apliques e apêndices em pratos, tigelas, vasos e banquinhos. As formas de vasilhas e objetos produzidos são muitas. Pode-se na verdade enumerar as mais comuns, pois existem muitas variações e sempre nos surpreendemos com alguma nova forma ou objeto diferente que surge de uma escavação ou coleção (SHAAN, 2004).

Em 1987, a etnoarqueóloga Alicia Durán Coirolo pesquisou a coleta de argila e o preparo de vasos na Ilha do Marajó, em uma comunidade distante que mantinha tradições indígenas. A arte oleira era totalmente feminina e reservada. À noite, as ceramistas iam de canoa para o barreiro (local onde se encontra o barro), com exceção das menstruadas ou grávidas. Segundo o costume, a mulher deveria estar sem dores no ventre e sem manchas de sangue, e sem ter tido contato com o parceiro há dois ou três dias, por ser a energia masculina contrária à arte do barro. A extração do barro deveria ser feita, sempre, na plenitude da lua cheia (terra com maior força); a queima daria três dias depois da mudança de fase da lua e nunca em dias de troca de fase. Iniciaria perto da lua cheia – quando tudo explodiria no fogo feito no chão –, nem na lua nova, quando a natureza está fraca e produzem-se manchas nas peças (PENNA, 2005).

As mulheres ceramistas marajoaras, para queimarem as suas peças, emborcavam-nas sobre pedras e amontoavam ao redor das vasilhas, galhos ou cascas de árvores, que ao queimarem, transformavam-se em brasas, como “ferro quente”. Com o contato com os não-índios o processo primitivo e artesanal utilizado pelos índios foi sendo mudado, dando início ao de industrialização e modernização. Olarias foram sendo instaladas em colégios, engenhos e fazendas jesuítas, onde eram produzidos tijolos, telhas e louça de barro para uso diário com o auxílio de tornos.

Algumas comunidades no estado do Pará herdaram o estilo cerâmico das culturas arqueológica marajoara e tapajônica, alguns têm uma predileção ao estilo decorativo marajoara e continuam a produzir esses artefatos. Essa apropriação pode ser percebida pela produção crescente no artesanato de Icoaraci, distrito próximo à cidade de Belém, reconhecido, tanto no Brasil, como no exterior, como polo de referência na confecção de peças com inspiração em motivos da cultura marajoara. Além de Icoaraci, existem mais dois

importantes polos produtores de cerâmica artesanal, representados pelos municípios de Santarém e Ponta de Pedras. Porém, o Distrito de Icoaraci destaca-se pela quantidade e qualidade dos produtos (AMORIM, 2010).

Os ceramistas da cidade de Icoaraci-PA herdaram a forma de fazer a cerâmica marajoara, considerada a mais antiga arte cerâmica do Brasil e uma das mais antigas das Américas. A região é o maior polo de produção e resgate dessa cerâmica. As artesãs utilizam a argila retirada das margens de rios e igarapés, modelam as peças à mão ou em tornos-de-pé. As peças produzidas são utilitárias e decorativas, queimadas em fornos à lenha. Na finalização da peça, no processo do acabamento utilizam-se do engobe e da técnica de brunir. As peças cerâmicas produzidas em Icoaraci são vendidas no mercado nacional e internacional. Essa prática de comercialização contribui na divulgação e perpetuação do artesanato e da cultura do povo paraense.

1.2.2 Cerâmicas Tapajônicas

A potencialidade arqueológica da região abrangida pelo município de Santarém-PA é conhecida da comunidade científica desde o século XIX, de acordo com Silva (2013) quando se intensificou o povoamento da cidade onde fica os achados de material arqueológicos. Pesquisadores como Frederick Hartt, Barbosa, Rodrigues, Curt Nimuendajú, Helen Palmatary e Ana Roosevelt, visitaram a região em busca de artefatos que explicassem melhor quem eram os Tapajós e como eles viviam (SILVA, 2013).

Nesse município foi encontrado outro tipo de cerâmica denominada tapajônica, uma das mais antigas e belas expressões da arte e da cultura amazônica, tão famosa quanto à cerâmica marajoara, reconhecida como patrimônio artístico e cultural do Pará. Uma arte que desenvolve-se entre os índios que habitavam as margens do rio Tapajós. Esses povos, também chamados de Tapajós, seriam descendentes de hábeis artesãos, supostamente descendentes dos Maias ou de Incas, que se desenvolveu na região de Santarém a partir do ano 1200 a.C. (ROOSEVELT, 1992).

Pesquisadores e arqueólogos, durante as escavações, encontraram indícios de sofisticados materiais: taças, vasos zoomorfos (em forma de animais) e ornitomorfos (em forma de ave), figuras de animais, pratos, estatuetas, cachimbos, tigelas, esculturas variadas, etc. Nas peças apareciam desenhos de figuras geométricas de estilos e formas variadas e excepcionalmente harmônicas, incluindo-se aí as gregas e as espirais, retas e com ângulos bem delineados (GUAPINDAIA, 2008).

A beleza da cerâmica tapajônica lembra o estilo barroco e a antiga arte chinesa, devido aos detalhes de suas peças zoomorfas de feições ornamentais muito análogas. A maioria das peças da cerâmica de Santarém foi encontrada em zonas de terra preta ou nas áreas conhecidas como bolsões. Por séculos, essa cultura ficou desconhecida da civilização moderna e, somente, a partir do século XIX começou a ser pesquisada por historiadores. O valor atribuído às peças aguçou a cobiça, inclusive de colecionadores estrangeiros.

De acordo com Anna Roosevelt (1992), a cerâmica tapajônica é de fato o artesanato mais antigo do povo da região do Tapajós, em que as peças foram produzidas há mais de seis mil anos. Desde esse tempo os habitantes do Tapajós já faziam peças como vaso de gargalo, vaso de cariátides e outros utensílios de suas necessidades (Figura 18). Além dos vasos de gargalo e de cariátides, a cerâmica santarena também se destaca pelas estatuetas.

Essas apresentam grandes variedades de formas antropomorfas ou zoomorfas que podem ser ocas, maciças, ou com partes ocas e partes maciças. Diferentemente das estatuetas marajoaras, as Tapajônicas apresentam maior realismo; pois reproduzem mais fielmente os seres humanos ou animais que representam; pela liberdade interpretativa do artesão, chegando à serem consideradas como uma “manifestação inicial de artes plásticas livre” e chega a lembrar o estilo barroco e a antiga arte chinesa.

Figura 18. Artefatos Cerâmicos Tapajônico.



Fonte: Roosevelt (2002).

Figura 19. Artefatos Cerâmicos Tapajônico.



Fonte: Roosevelt (2002).

Os Muiraquitãs, fabricados de barro ou pedra, apresentam-se sob cores variadas, podem ser amarelos, pretos, cinza ou vermelhos e não apenas verde como é mais conhecido. Diz a lenda que esse tipo de arte era produzido somente pelas icamiabas (índias guerreiras amazônicas) que em determinada noite de lua cheia desciam ao fundo de um lago sagrado para buscar seu talismã: um tipo de sapo de argila (o muiraquitã) que endurecia ao chegar à superfície, confeccionados por diversos minérios (MEIRELLES, 2012).

Figura 20. Muiraquitãs.



Fonte: Meirelles, (2012).

1.2.3 Mulheres Suruí em Rondônia

Em Rondônia, o povo indígena *Paiter Suruí* produz cerâmicas bem elaboradas. Os *Suruí* são um povo de língua tupi, da família linguística *Tupi-Mondé*. Hoje na sua maioria são bilíngues, falam o português e o tupi, com exceção das mulheres mais velhas que falam somente o Tupi. Já os homens, como participam mais das negociações e reivindicações com a FUNAI, colonos, garimpeiros, madeireiros e outros, tiveram que aprender forçosamente mais rápido o português. O fato das mulheres ficarem mais nas terras indígenas e cuidarem da vida doméstica fez com que conservassem ainda viva, além da língua de origem, muitas tradições, dentre estas a produção dos artefatos cerâmicos (VIDAL, 2013).

A história da vida da arte cerâmica dos Suruí é envolvida por crenças, superstições, mitos e rituais. Existe um comportamento e uma relação entre a fabricação da cerâmica e os seres invisíveis da cosmologia indígena. De acordo com Vidal (2011), as mulheres Suruí tem um modo próprio de preparo e organização para desenvolver a atividade ceramista, para os Suruí a produção cerâmica é um trabalho exclusivamente feminino. Um dia antes, as mulheres mais idosas da aldeia se preparam para extrair o barro (Figura 21-A). À noite elas se visitam para se programar e combinar a saída ao amanhecer que se dá de forma sigilosa, em silêncio e com discrição, atitudes fundamentais para que as mulheres encontrem um barro de boa qualidade (Figura 21-B).

Figura 21. Organização para desenvolvimento da atividade ceramista. A) A saída da aldeia para buscar argila, andam em fila carregando na cabeça seu cesto-cargueiro. B) Extração no leito do igarapé, artesãs escavando o seu local para extração da matéria prima.



Fonte: Vidal, (2011).

Existem restrições em relação a este processo, mulheres menstruadas ou grávidas, por exemplo, não podem acompanhar o grupo, nem tomar conhecimento da extração, caso contrário, as panelas não ganham forma e nem ficam firmes, as peças podem quebrar durante o processo de secagem e queima.

As ceramistas Suruí acreditam que o espírito do caranguejo protege e cuida do barro, é por isso que o silêncio é fundamental nesse processo, principalmente depois de extrair o barro e encher os balaios. A partir desse momento, a comunicação entre as mulheres se dá somente através de sinais para indicar o término da extração e retornar à aldeia (figura 22).

O espírito do caranguejo não pode perceber que elas estão indo embora, o que justifica a comunicação não verbal, pois, segundo as mulheres Suruí, se o espírito do caranguejo souber que elas estão se retirando, ele pode desejar acompanhá-las e perder-se no caminho, o que tornaria a fonte de argila imprestável, de má qualidade. Se isso viesse acontecer, na próxima extração as mulheres teriam que procurar um novo barreiro (GIARD, 1996).

Figura 22. Caminho de volta a aldeia carregando os balaios cheios de argila.



Fonte: VIDAL, (2011).

O percurso de volta também é um belo ritual, elas se sentam para descansar sempre com as pernas esticadas para frente, coluna ereta, alinhadas em forma de L, muito quietas (Figura 23). A princípio parecem descansar, mas o olhar distante, o silêncio absoluto e a postura indicam ser momentos de grande concentração e meditação. A simetria perfeita é muito apreciada entre os Suruí e esta preocupação com a postura do corpo se reflete na forma das vasilhas. De acordo com as mulheres, uma postura inadequada do corpo, relaxado ou torto, poderá comprometer a peça final (VIDAL, 2011).

Figura 23. Pausa à chegada na aldeia. Ceramistas sentadas com as pernas esticadas para frente, coluna ereta, alinhadas em forma de L.



Fonte: Vidal, (2011).

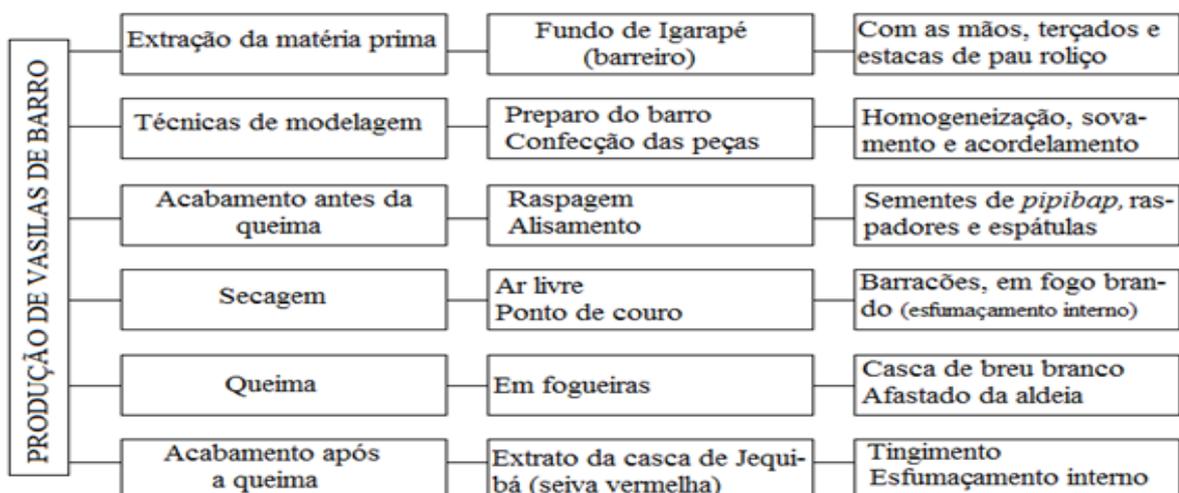
Figura 24. Pausa à chegada na aldeia. Ceramistas sentadas com as pernas esticadas para frente, coluna ereta, alinhadas em forma de L.



Fonte: Vidal, (2011).

Quando estão “subindo” ou modelando as peças Conforme Vidal (1987), as mulheres Suruí se reúnem para conversar e é apenas neste intervalo de tempo que as crianças participam da atividade, do trabalho, brincando com porções de argila. É nesse momento lúdico que as meninas aprendem o ofício brincando. A figura 25, descreve todas as etapas do processo de produção das vasilhas de barro confeccionadas pelas mulheres Suruí de Rondônia.

Figura 25. Processo de Produção das vasilhas de barro em Rondônia (RO).



Fonte: Vidal, (2011).

Na aldeia *Suruí*, as mulheres só confeccionam cerâmicas utilitárias. Não há indícios na literatura da cerâmica decorativa. Cada vasilha produzida tem uma função específica (Figura 26). A *Itxirah* serve para cozinhar alimentos por possuir diâmetro maior. Antigamente essa vasilha era utilizada para preparar *makaloba*, bebida fermentada a base de cará, milho ou macaxeira, consumida em rituais da tribo. As cerâmicas *Lobeache Lobeup* são peças utilizadas para servir sopa, bebidas ou água e também alimentos sólidos com peixe e outros. Nas festas são usadas para as pessoas beberem a *Makaloba*. A peça *men-moyá* é uma placa cerâmica plana de forma elíptica e serve para fazer *beijú Suruí*, também usada para preparar as panquecas de milho, para cozinhar a panquecas ela é colocada sobre a brasa. As peças *Torukup* possui uma asa e serve para pegar os líquidos das grandes panelas, tem a função de uma concha, essa forma lembra muito a de uma cabeça cortada ao meio. As *Wexomamup* são peças utilizadas par armazenar a tintura de jenipapo usada na pintura corporal, elas apresentam furos laterais e uma alça feita de barbante de algodão para serem transportadas. As *Soup-soupey* são peças miúdas, usadas para beber ou armazenar água e guardar material para fazer colares (VIDAL, 2011).

Figura 26. Cerâmicas produzidas por mulheres Suruí da região de Rondônia (RO).



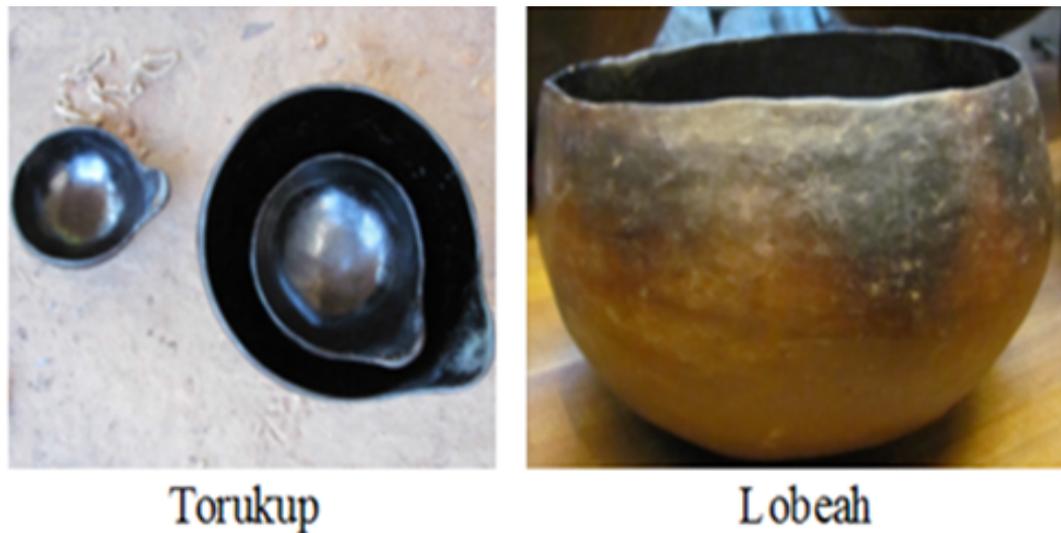
Itxirah



Soup-Soupey

Fonte: Vidal, (2011)

Figura 27. Cerâmicas produzidas por mulheres Suruí da região de Rondônia (RO).



Fonte: Vidal, (2011)

1.2.4. A cerâmica Macuxi

Um “Projeto de Fortalecimento do Artesanato Indígena”, implementado pelo governo do estado de Roraima através da Secretaria do Bem-Estar e Ação Social-SETRABES, em 1998, com o objetivo de realizar uma produção artesanal, privilegiando os valores da identidade local e aumento a renda familiar fez com que as mulheres Macuxi voltassem a produzir e a comercializar suas cerâmicas, ou panelas de barro como elas mesmo as chamam. Essas cerâmicas estavam sendo fabricadas somente pelas senhoras mais velhas em pequena escala para uso diário, isso aconteceu devido a utilização e a chegada das vasilhas de alumínio na aldeia Macuxi.

Como nos fala Cavalcante (2008) a aldeia Raposa do sol ¹⁰, as mulheres Macuxi ¹¹ dispunham de um espaço destinado à sociabilidade delas, onde funcionava o “Clube de Mães” ¹² esse espaço foi destinado para o projeto e produção das cerâmicas. Com a proposta do projeto, as mulheres se sentiram estimuladas e voltaram a produzir as panelas de barro; as mais velhas foram convocadas para ensinarem às outras mais novas. As com idade acima de 30 anos já haviam tido contato com a cerâmica antes, tinham aprendido com suas mães, tias e

¹⁰ Serra do sol area de terra indigena situada no nordeste do estado brasileiro de Roraima, nos municipios de Normandia, Pacaraima e Uiramutã, entre os rios Tacutu, Maú, Surumu, Miang e a fronteira com a Venezuela

¹¹ Os Makuxi são um povo de filiação lingüística Caribe, habitantes da região de campos e serras de Roraima, cuja população é estimada em 29.931 pessoas (FUNASA, 2010). Em território guianense sua população é estimada em 9.500 (ISA, 2001, online).

¹² O Clube de Mães é um espaço destinado à sociabilidade da mulher e sua implantação nas comunidades indígenas foi uma iniciativa dos missionários católicos.

avós, mas com a utilização das panelas de alumínio deixaram de fazer tais cerâmicas. Com a proposta do projeto elas voltaram para algo que já tinham familiaridade, o que ficou claro ao falarem sobre “os segredos” das panelas - os saberes que envolvem o barro e as suas proibições. Ao mesmo tempo que estavam trabalhando com o barro elas também atualizavam as informações da aldeia. Era um momento de socialização entre as mulheres.

Antes do projeto acontecer somente as mulheres idosas produziam a cerâmica, para uso próprio e as vezes vendiam nas feiras de artesanato na cidade de Boa Vista. A partir desse projeto as mulheres mais velhas foram mobilizadas para ensinar às mais jovens a “trabalhar no barro”. Pois são delas que a história da cerâmica vem passando de geração em geração. São elas que narraram as “histórias” relacionadas ao barro e ao processo de elaboração das panelas. Embora as mulheres não participassem de todos os rituais que suas avós e mães praticavam, elas os conheciam; foram as suas avós ou tias, as “velhas”, que lhes repassaram tais histórias, enquanto as ensinavam a trabalhar.

O barro que dá origem às panelas se chama “vovó barro” e, é extraído das serras que “circundam a aldeia, ao norte, portanto, não é qualquer barro. Para identificar a “vovó”, as mulheres extraem um pouco do barro e o amassam com as mãos para se ter a consistência necessária para ser manuseado. No passado, somente as mulheres idosas faziam as panelas, pois trabalhar no barro era proibido às mulheres jovens, aos homens e às crianças. Era uma atividade perigosa que somente aquelas que dominavam o conhecimento sobre a vovó barro podiam realizar. As mulheres faziam incursões às serras para extrair o barro, observando alguns rituais que começavam por colocar oferendas no lugar que iria ser cavado para a extração do mesmo, como pedaços de devido, tabaco ou pedaços de peixe assado. Em seguida, as mulheres pediam permissão à vovó barro, dizendo: “vovó, eu vim aqui te buscar, para gente ir comer peixe, veado, prá nós tomarmos caxiri”¹³.

O barro era coletado, cavando-se de cima para baixo, observando-se a forma da serra, e depois transportado até a aldeia nos jamanxi.¹⁴

Antes de iniciar o processamento do barro, as idosas benziam os seus braços para evitar enfermidades, pois o “barro é frio”. A produção das panelas era feita em um lugar reservado, de preferência longe da presença de homens, crianças e mulheres de outras gerações. Sobretudo, aos homens, a restrição era maior: eles sequer podiam ver as mulheres fazendo as panelas. Também, não era permitido fazer ruído, quaisquer que fossem, pois, a “vovó não gostava”, podia quebrar. Elas faziam panelas de um mesmo modelo, que chamam tradicional, além de fornos de barro para a produção de farinha. As interdições também atingiam as grávidas ou aquelas com bebês pequenos sob o risco de a criança ficar paralisada. (CAVALCANTE, 2008)

¹³ O caxiri é a bebida fermentada da região, feita a partir da mandioca.

¹⁴ Cesto feito de talas de jacitara, transportado preso às costas.

Essas proibições são relacionadas à noção de “donos” “mães” ou “mestres”, bastante difundidos na Amazônia, espíritos dotados de “intencionalidade análoga à humana, funcionam como hipóstases das espécies animais a que estão associados, criando um campo intersubjetivo humano-animal mesmo ali onde os animais não são espiritualizados. “ (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.354). Aqui no mito das ceramistas Macuxi, o dono ou mestre seria a vovó barro, a quem as ofertas de pano, peixe e tabaco evitariam qualquer problema relacionado às pessoas que manuseiam o barro.

Para Cavalcante (2008) com o Projeto do Artesanato Indígena as panelas Macuxi voltaram a ser feitas, mas as mulheres começaram a coletar o barro com um trator. De acordo com as mulheres, a vovó já havia se acostumado com elas, com as suas conversas, e mesmo com o barulho do trator. Ela, a vovó, não quebra mais em função do barulho. Até se acostumou a ir à cidade. Uma das mulheres informou que sempre conversava com a “vovó” antes de partir: “vovó, vamos pra cidade, cuidado vovó, não vai se quebrar não, pra nós irmos pra cidade comer galeto (frango assado), pra irmos à festa...”.

Em Roraima, as mulheres Macuxi, da Reserva Indígena Raposo Serra do Sol herdaram de seus antepassados a linguagem cerâmica como processo poético e aprendizagem do saber fazer. Nessa região, as etapas de fabricação se iniciam com a extração, seleção e armazenamento¹⁵ da argila (aproximadamente 7 dias). Após esse momento, inicia-se o processo de trituração e peneiração da matéria prima. A argila peneirada é molhada e hidratada com água depois amassada até alcançar o ponto ideal para a modelagem. Essa massa fica em repouso por um ou dois dias para descansar e ser modelada. A terra é um ser vivo que merece ser respeitado no seu devido tempo de descanso e isso é primordial para que ela se aquiete e tranquilize antes de virar um artefato.

As mulheres Macuxi, com o tempo e contato com os não-índios modificaram o processo de fabricação dos utensílios de argila, atualmente, elas utilizam para abrir a massa argilosa um bastão que pode ser de pau roliço liso, de alumínio ou um pedaço de cano (para instalação de água), da mesma forma como fazem os padeiros para abrir a massa de pão. Antes de iniciarem a modelagem das peças, as mulheres ceramistas definem o tipo de utensílio a ser confeccionado ou a forma ideal de cada peça como panelas, travessas, farinheiras, alguidares, potes, jarros. Depende do dia, da tarde morena, ou do que cada ceramista programou. Para moldar as peças usam pedaços de cuias, facas para retirar o

¹⁵ Período para decomposição da matéria orgânica.

excesso de argila e pedra de seixo retirada do rio para dar o polimento, para que as vasilhas não fiquem ásperas e apresentem bom aspecto.

Depois desse processo são armazenadas para completar a secagem, posteriormente são queimadas e comercializadas na capital, conforme as Figuras abaixo.

Figura 28. Cerâmicas produzidas em Roraima (RR) pelas mulheres Macuxi.



Fonte: www.letrassaborosas.com.br (2013); portalamazônia.com.br (2012)

Figura 29. Cerâmicas produzidas em Roraima (RR) pelas mulheres Macuxi.



Fonte: www.letrassaborosas.com.br (2013); portalamazônia.com.br (2012)

Figura 30. Cerâmicas de Roraima (RR) pelas mulheres Macuxi.



Fonte: www.letrassaborosas.com.br (2013); portalamazônia.com.br (2012)

Figura 31. Cerâmicas Macuxi em Roraima (RR).



Fonte: www.letrassaborosas.com.br (2013); portalamazônia.com.br (2012)

O processo de queima das panelas é diretamente no fogo, as mulheres colocam-nas de cabeça para baixo, cobrindo-as com lenha; somente dois tipos de madeira são usadas: o caimbé (*americana de Curatella - Dilleniaceae*) ou mirixi (*sp de Byrsosima. - Malpighiaceae*), plantas nativas da região de campos e serra, pois queimam rapidamente, evitando, assim, transformarem-se em carvão. É um trabalho árduo, pois é na queima que as mulheres estão expostas ao fogo e correm o risco de queimaduras. Quando a panela está incandescente ela é retirada do fogo com o auxílio de madeira ou um galho de árvore para serem resinadas e tingidas com resina do mirixi, de coloração vermelha.

Cavalcante, 2008 deixa claro que as mulheres Macuxi começaram a participar das primeiras feiras de artesanato na cidade, e levavam as panelas conhecidas como tradicional,

mas que aos poucos os compradores começaram a sugerir que as panelas tivessem tampas e pegadores; também sugeriram que elas diversificassem a produção, isto é, produzissem outros modelos de panelas. Assim, as mulheres passaram a modelar outros tipos de vasilhas como frigideira, vasilhas em forma de frutas, e potes pequenos. “Uma das mulheres nos informou que essa diversificação “não pode ser de brincadeira porque a vovó pode se zangar e quebrar. “ (CAVALCANTE, 2008, p.)

O dinheiro ganho com a venda das panelas era dividido entre as mulheres, de acordo com a quantidade de panelas que cada uma produzia. Na década de 2000, com o sucesso das panelas Macuxi na cidade de Boa Vista, o governo do estado, tentou introduzir o torno para aumentar a produtividade das panelas, mas a vovó barro não se adequou e quebrou inúmeras vezes. Parecia que a vovó se recusava aos encantos da cidade. No entanto, as panelas logo conquistaram a cidade sendo vistas como objetos de decoração em lugares públicos, em restaurantes, além do uso doméstico. O governo do estado transformou as panelas como item de produtos do artesanato regional, fazendo-as constar em catálogos turísticos; uma mulher da aldeia Raposa, que Cavalcante (2008) chamará de Rosa, chegou a participar de várias feiras de artesanato em outros estados e cidades, como São Paulo, Brasília e Recife.

1.2.5 Em Nhamundá no Baixo Amazonas

No município de Nhamundá, no Estado do Amazonas, em áreas fronteiriças com Trombetas no Estado do Pará, e município de Parintins, foram encontradas cerâmicas arqueológicas pertencentes à tradição incisa e ponteadada *Konduri*. Essas cerâmicas eram bem aprimoradas, com prevalência da decoração modelada em motivos antropomorfos e zoomorfos, e com diferença de que os vasos cerâmicos encontrados por escavações arqueológicas são geralmente maiores que os tapajônicos. A cerâmica *Konduri* é ainda menos conhecida que a tapajônica, mas acredita-se que suas populações tenham sido contemporâneas, “Portanto, ao juntar os dados disponíveis da arqueologia com as informações históricas, pode-se inferir que os Konduri viveram na região do século XIII ao XVII. “ (GUAPINDAIA, 2008).

Na década de 1950, os resultados da pesquisa desenvolvida por Hilbert estabeleceram as características da cerâmica *Konduri*. Trata-se de uma cerâmica temperada com cauixi, caripé, rocha triturada, coco moído, areia, concha moída e carvão, compreendendo vasos globulares, tigelas, pratos e grelhas, com bases planas e anelares, em pedestal e abundância de trípodas (Figura 09). A decoração das peças é incisa ponteadada, com ênfase na elaboração de adornos de borda e alças, sendo traço diagnóstico o modelado de

adornos biomorfos, altamente elaborados. A aplicação exagerada de incisões e ponteados dão aos adornos um aspecto esponjoso, e, em alguns casos, uma aparência rococó (GUAPINDAIA, 2008).

O modo de fabricação e feitura das peças de cerâmica ainda são os mesmos nesta região amazônica. Na região do baixo amazonas elas ainda são de prevalência indígena com todas as características de preparo da pasta, antiplásticos, mas com uma peculiaridade formal: Hoje as cerâmicas fabricadas nessa região buscam uma forma limpa despojada sem excessos decorativos ou incisivos, deixando assim uma característica contemporânea em suas superfícies e volumetria.

No município de Nhamundá-Am, ainda hoje faz parte da tradição as crianças e mulheres menstruadas ou grávidas não poderem acompanhar as ceramistas ao barreiro, lugar onde se retira o barro para a confecção da cerâmica. O processo de extração do barro é desenvolvido em completo silêncio, isso justifica o motivo de não levarem as crianças, pois não conseguem se concentrar no trabalho, são barulhentas, apedrejam a água deixando irritada a mãe do barro.

1.2.6. As ceramistas de Maruanum-AP

Quase da mesma maneira, as ceramistas de Maruanum-AP preservam vários rituais durante a retirada do barro para fazerem suas cerâmicas. Elas acreditam que tais rituais ajudam-nas na preservação da natureza. É uma arte em cerâmica que se destaca no complexo Amazônico, mas denominadas por elas e pelo estado do Amapá por louceiras de Maruanum. As louças dos Maruanum se enquadram como bens etnográficos, pois as peças são únicas, já que cada louceira ao criar a peça tem uma marca iconográfica específica que identifica quem foi à responsável pela criação da louça. Além disso, todos os processos de fabricação das louças obedecem a uma tradição secular e de respeito à natureza (COSTA, 2011).

Essa cerâmica é um produto da recriação por meio do saber tradicional, pois vem passando de mãe para a filha há vários anos realizada no âmbito das comunidades, grupos e indivíduos, onde há uma intensa convivência com o meio ambiente, que se reflete na história desse povo quilombola, pois é através desses saberes, da criação, que o grupo se identifica e assim há a transmissão do agir, do saber e do fazer. Esse agir, saber e fazer gera um sentimento coletivo de identidade, o que é importante para que as futuras gerações continuem com a tradição e fortaleçam cada vez mais a diversidade cultural do Estado do Amapá, aliando cultura e meio ambiente, o respeito aos saberes e fazeres e ao mesmo tempo a conservação do meio ambiente natural (COSTA, 2011).

O princípio da prevenção e precaução é um traço forte no saber das ceramistas do Maruanum, e se expresso primeiramente no processo que elas utilizam para retirada do barro,

Assim a argila, matéria prima para as louças é extraída conforme uma série de rituais e respeito à natureza, pois para as louceiras existe a mãe do barro, que é um ser místico que habita as áreas alagadas que no verão, com a seca essas áreas se transformam em campo. A retirada da argila é feita uma vez, no máximo duas vezes ao ano com pedaços de madeira, pois as louceiras acreditam que retirar o barro com instrumentos de metal e de forma predatória faz secar a veia do barro, que é um lugar onde há argila em abundância, também a retirada do barro é feita de forma de mutirão e os buracos de onde se extraíram a argila são fechados com o barro que é impróprio para a fabricação das louças. (COSTA, 2011).

O objetivo deste princípio é impedir a ocorrência de danos ao meio ambiente. As ceramistas do Maruanum através do respeito à natureza na utilização do barro de forma sustentável, mantém este saber da criação de suas peças, como um instrumento de proteção ao meio ambiente. A consciência ecológica é concretizada no saber dessas mulheres.

O fazer das ceramistas do Maruanum obedece à função socioambiental da propriedade, pois a atividade cerâmica da produção de louças de barro é baseada no cooperativismo, pois a área de onde é retirada a argila as beneficia, pois garantem a geração de renda que complementa o orçamento familiar (COSTA, 2011).

Milaré (2005, p. 168) segundo Costa (2011) diz que:

[...] o uso da propriedade está atrelado ao bem-estar social, assim não há mais a valorização individualista da propriedade pregada no Código Civil de 1916. O autor acrescenta que a Lei Civil brasileira acrescentou a função ambiental como parte do direito da propriedade, assim além das finalidades sociais e econômicas, deve-se primar pela manutenção da flora, fauna e demais recursos naturais da propriedade.

1.2.7 As Ticuna no Amazonas

As mulheres Ticuna¹⁶ detêm o saber milenar do processo de fabricação da cerâmica porque ela é um símbolo feminino e da feminilidade. A cerâmica está relacionada para essas mulheres à sensibilidade e à habilidade de cada artesã, na criação do belo. É um trabalho solidário pois é realizado em grupo e voltado para as necessidades da coletividade e também

¹⁶ A língua Ticuna é amplamente falada em uma área extensa por numerosos falantes (acima de 30.000) cujas comunidades se distribuem por três países: Brasil, Peru e Colômbia. No lado brasileiro, o número de comunidades ascende a um alto número de aldeias (cerca de 100) contidas em diversas áreas localizadas em vários municípios do estado do Amazonas (entre os quais estão Benjamin Constant, Tabatinga, São Paulo de Olivença, Amaturá, Santo Antonio do Içá, Jutai, Fonte Boa, Tonantins, Beruri). A maior parte das aldeias encontra-se ao longo/ nas proximidades do rio Solimões.

do indivíduo da aldeia. Segundo Lévi-Strauss (1985), "é à índia que compete fabricar os recipientes de cerâmica e servir-se deles, porque a argila, matéria prima para a cerâmica é feminina como a terra".

Para Torres, 2007, nas sociedades dos povos da floresta¹⁷, a arte da cerâmica é realizada por mulheres, que podem formar grupos para esse tipo de ofício ou desempenhá-lo individualmente. Elas são por excelência as artesãs da aldeia. São as mulheres que tecem a rede de dormir e a rede de pesca; modelam o fogão de barro e o forno de fazer farinha; trançam o *tipiti*, para a fabricação de farinha; são elas que confeccionam os utensílios da cozinha. Lévi-Strauss (1985, p.174) explicita que, "para se dar conta da passagem da natureza à cultura, do cru ao cozido, um conjunto acentua o fogo de cozinha, outro a olaria, cujo emprego culinário supõe adquirido o fogo doméstico"(TORRES, 2007).

Para Lévi-Strauss (1991 p.306), as mulheres indígenas da Amazônia "faziam uma cerâmica policromática de grande beleza e maestria [...]". Essa aptidão técnica e artística é acompanhada de uma inflexão significativa da mitologia do arco-íris. Para os índios Ticuna, o arco-íris é o senhor da argila de cerâmica. O método utilizado pelo herói para preparar sua paleta produz aparentemente uma mistura parcial, dando à pintura dos instrumentos um aspecto fundido, semelhante às nuances do arco-íris. É o aspecto dessa pintura a causa principal do saber relativo aos instrumentos que as mulheres não podiam ver. Ao longo do tempo, esse mito perdeu vigor a ponto de serem as próprias mulheres Ticuna que realizam, hoje, a pintura policromática na cerâmica (TORRES, 2007).

No decorrer dos tempos, a cerâmica, influenciada talvez pela inovação tecnológica, passa a ser confeccionada com mais habilidades e criatividade, as peças são mais elaboradas e incrementadas, lhes conferindo beleza e qualidade. O melhoramento no processo de fabricação agrega valor às peças produzidas e, ao mesmo tempo, contribuir para que as pessoas que dependem dessa atividade possam ser beneficiadas e tenham melhor qualidade de vida.

O artesanato é uma das mais ricas formas de expressão da cultura e do poder criativo de um povo. Na maioria das vezes, é a representação da história de sua comunidade e a reafirmação da sua autoestima. Nos últimos tempos, tem-se agregado a esse caráter cultural o viés econômico, com impacto crescente na inclusão social, geração de trabalho e renda e potencialização de vocações regionais (BRASIL, 2012, p. 7).

¹⁷ "As populações tradicionais que hoje marcam no céu da Amazônia o Arco da Aliança dos Povos da Floresta proclamam sua vontade de permanecer com suas regiões preservadas. Entendem que o desenvolvimento das potencialidades destas populações e das regiões em que habitam se constituem na economia futura de suas comunidades e deve ser assegurada por toda Nação Brasileira como parte da sua afirmação e orgulho. Esta Aliança dos Povos da Floresta, reunindo índios, seringueiros e ribeirinhos..." Declaração dos povos da Floresta.

Um pouco da História da cerâmica de várias ceramistas pelo Brasil nos permitiu olhar o passado e o presente, sendo possível perceber as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que ocorrem e ocorre em diferentes contextos. O passado é um território que nos ajuda a pensar as características da ação humana e as possibilidades que a sociedade tem para se transformar a partir da construção de projetos coletivos, instâncias de disputa, negociação e acordo (SIEDE¹⁸ 2014). Logo, é possível vislumbrar um futuro diferente se entendermos que o presente é fruto de ações, decisões e convicções de gerações passadas e que hoje ajudam a configurar uma nova sociedade.

Partindo do pressuposto teórico de que a arte indígena, diferente da arte ocidental, busca representar em seus artefatos a ordem natural e sobrenatural de sua visão de mundo, por meio de um levantamento de dados históricos e etnográficos, pôde ser notado que determinados dados se repetiam, como foi o exemplo do mito da “Mãe da louça” ou “Mãe do barro”, ser sobrenatural existente na mitologia de grupos indígenas de famílias linguísticas distintas, de culturas diferentes, que habitavam e habitam áreas da bacia amazônica ou próximas a ela. Mesmo havendo alguma variabilidade nos mitos e tradições orais indígenas e caboclos, há nestes mitos núcleos (mitemas) que se correlacionam com os motivos e ícones localizados nas cerâmicas da subtradição *Jatuarana* (VASSOLER, 2014)

Ao final deste capítulo, como reflexão resultante do estudo sobre as obras e vidas das mulheres ceramistas, sejam do Norte, do Sudeste ou do Centro-oeste, aproprio-me das palavras de Dalglish (2006):

Observando o lado ceramista, mãe, mulher e lavradora destas artesãs. Com elas aprende-se que ser artista é mais que criar, é também inserir a arte na sua rotina e no tempo dedicado aos filhos. E dividi-la com a família e a comunidade. O ato de criar para estas mulheres, não é um ato individual, introspectivo e sim um ato participativo, de inclusão elas não querem crescer sozinhas, mas querem que toda a comunidade se beneficie de sua produção. Seu trabalho une e alimenta uma comunidade. Sua arte não é egoísta, ela promove esperança. (DALGLISH, 2006, p.18).

Em outras palavras, para compreender a arte, faz-se necessário compreender o artista, visto que:

Para se ter acesso à plena compreensão dos objetos e de sua arte deve ser levado em conta todas as relações que envolvem tal objeto. O objeto deve

¹⁸Doutor em Ciências da Educação, professor e pesquisador das Universidades Nacional de La Plata, Nacional de Moreno e Nacional da Patagônia Austral (Argentina).

ser contextualizado dentro de seu próprio sistema cultural, considerando os seus significados e funções em cada situação em que ele é empregado, pois tais relações explicam muito sobre as concepções de mundo da sociedade em que o objeto está inserido (OLIVEIRA, 2008, p.111).

Para Ribeiro (1989), se levarmos em conta o que foi explicitado podemos afirmar que uma cerâmica pintada é um veículo simbólico portador de informações sociais, que perpetua essas informações, preservando os padrões e temas que fazem parte da tradição do grupo (VASSOLER, 2014).

O labor, o fazer, suas modelagens e o saber tradicional dessas mulheres perpetuam no mundo em sociedade, seja no interior de Minas Gerais ou no “quase esconderijo do Mocambo do Arari” em Parintins, no Estado do Amazonas, nos guias para o próximo capítulo.

CAPÍTULO II

O MOCAMBO DO ARARI: A ARTE DE FAZER ARTEFATOS AMBIENTAIS

2.1 DE PARINTINS PARA TODO MUNDO VER

De Parintins pra todo mundo ver. Vem me ver, vem me ver (Jorge Aragão e Ana Paula Perrone, 1997)¹⁹

O prelúdio deste capítulo começo com a estrofe da toada “*Parintins pra todo mundo ver*” do compositor carioca Jorge Aragão e da compositora amazonense Ana Paula Perrone. A toada é uma composição para o boi-bumbá Garantido e seus versos entoam a importância do folclore parintinense na cultura brasileira e que extrapola as fronteiras da cultura local para ser global devido a presença de turistas de várias partes do mundo que vem a cidade a época do festival.

A cidade de Parintins localiza-se na região no baixo Amazonas, exala arte e cultura popular. É aqui, no coração da Ilha (é assim que os parintinenses se referem à cidade), banhada pelo rio Amazonas, lago do Macurani e Aninga, que ocorre o Festival Folclórico dos boi-bumbás, como é conhecido, anualmente no último final de semana de mês de junho.

As toadas compostas pelos compositores locais são carregadas de sentido e expressam a cultura e a arte popular. O carnavalesco Joazinho Trinta, quando da sua estadia em Parintins, observou que a cidade é um lugar com muitos artistas por metro quadrado no Brasil. Ali vivem artesãos, músicos, poetas, escritores, bailarinos, escultores, pintores, e várias modalidades de trabalho no interior dos currais de cada boi. Cada trabalhador tem um ofício. Ali, a cultura *se espalha como galhos de arvores* (grifo meu). Há também produção artesanal, especialmente, a indígena que estão expostas nas feiras livres locais. Mas, há, também, *a terra cozida pelo fogo*. Próximo a cidade, encontrei as vasilhas de cerâmicas entre tantos artefatos produzidos pelos artistas parintinenses: as ceramistas do Mocambo do Arari, uma agrovila nas proximidades da sede municipal onde residem as mulheres que num complexo processo de

¹⁹ **De Parintins pra todo mundo ver** - Nosso boi nossa dança xipuará / Caiu no mundo está mostrando a nossa cara / Atravessou pro outro lado do oceano / Ficou famoso meu valente boi de pano / Que era só na velha Tupinambarana / Que se apoiou na fé do seu Valdir Viana / Mostra pro mundo seu folclore como é / Na Baixa do São José / Macio feito pêlo de coelho / Meu boizinho é todo branco só na testa tem vermelho / É perigoso por que rouba coração / Por isso é o boi do povão / Sou Garantido sou vermelho é / De Parintins pra todo mundo ver/ Vem me ver, vem me ver.

trabalho envolvendo a terra, a água, o vento, o fogo, portanto, os recursos da natureza, produzidos pelas mãos das mulheres os artefatos ambientais.

Antes de me reportar sobre as mulheres ceramistas, situo o festival, para mostrar a cultura e arte popular onde estão entranhadas na vida de trabalho e na cotidianidade da Ilha²⁰. Ao som de toadas e com representações em gigantescas alegorias, os artistas parintinenses mostram a sua cultura e sua arte aos visitantes regionais, nacionais e mundial. O teatro colorido em céu aberto, compõe e dão visibilidade ao folclórico brasileiro.

Se retomo o festival tão decantado e por demais escrito, o faço com objetivo de mostrar a importância do município de Parintins como um lugar na Amazônia que respira e transpira a arte e cultura.

Procuo, no decorrer do conjunto deste capítulo, mostrar uma Amazônia não apenas como um espaço geográfico, nem tão somente pela magnitude da floresta, da fauna, dos rios, dá sua rica biodiversidade, mas um espaço pluriétnico, denso, complexo. E, sobretudo, um espaço de arte e cultura popular que exalam do imaginário caboclo que, como observa Octavio Ianni, no prefácio de *Cultura Amazônica* de Paes Loureiro “ uma interrogação perdida em uma floresta de mitos” (2001, p.5). Para alguns, as imagens fantasiosas e reais utilizadas nas apresentações dos bumbás durante o festival que nos são mostrados, tem um o intuito de apresentar um discurso de regionalidade (SILVA, 2007). Não só, para, mas para além um acorde com o fundo mítico da humanidade cabocla e indígena.

Nos escritos de Moura (2005) e Costa (2013), contextualizam a cidade de Parintins, encontro suporte para compreender aquela cidade como um “ *lugar onde a arte acontece*”. Inserido no calendário turístico nacional, de modo que as instituições federais: o Ministério da Cultura e a Empresa Brasileira de Turismo e o governo estadual, por meio de sua secretaria de cultura, destinassem recursos anualmente na organização do festival (Silva, 2007). Atraindo turistas de outros lugares do mundo nos últimos anos para assistirem as três noites de apresentação. A cidade nestes três dias vive em função do Festival.

O Município possui uma área territorial de 5.952.000 km² (IBGE, 2000). Faz limite, a leste, com o Estado do Pará, e, ao norte, com Nhamundá e Urucará; ao sul, com Barreirinha; e, a oeste, com Urucurituba (Figura 32). Geomorfologia... está distribuído nos ecossistemas de: 48% de várzea; – 17% de terra firme; e 35% de rios, lagos, igarapés e paranás – (IDAM, 2002).

²⁰ SILVA, José M. **O espetáculo do Boi –Bumba: folclore, turismo e as alteridades em Parintins-** Goiânia: Ed.da UCG, 2007. 206p. BRAGA, Sergio I.G. **Os Bois-Bumbás de Parintins** – Rio de Janeiro: Funarte / Universidade do Amazonas, 2002

Figura 32. Mapa da Localização do Município de Parintins.



Fonte: Google Maps.

Situado geograficamente no norte do sudeste do Estado do Amazonas é composto de oito distritos: Parintins, a sede do município, a Vila Amazônia, o Zé Açú, o Cabury, a Sabina (Rio Mamarú), o Marajó, a Valéria e o Mocambo do Arari, onde encontrei as ceramistas. O município possui 115 comunidades rurais, distribuídas ao longo do rio Amazonas e seus afluentes, em área de várzea e terra firme, localizadas próximas e distantes da área urbana. A população total está estimada em 107.250 habitantes, sendo 66.236 residentes na zona urbana e 35.808 residentes na zona rural (IBGE, 2010).

O município foi fundado em 1852 na denominada ilha de Tupinambarana, nome dado por José Pedro Cordovil, quando veio com seus escravos e agregados para se dedicar à pesca do pirarucu e à agricultura, por volta de 1797. Registros históricos atestam que os jesuítas lá chegaram em meados do século XVII, e a miscigenação ocorrida com um grupo de Tupinambás que dominavam a região conferiu-lhe o nome de ‘Tupis não verdadeiros’, ou Tupinambaranas (MOURA, 2005). O lugar também foi habitado pelos índios Tupis e Parintins.

A principal economia de Parintins é a agropecuária, que, segundo Costa (2013), representa mais de 30% das ocupações locais, possuindo o maior rebanho de bovinos e bubalinos do Estado. Como atividades secundárias usam-se animais de pequeno porte para

produzir carne na época da enchente dos rios e lagos, quando o pescado fica mais escasso e os rebanhos bovinos e bubalinos são levados para as terras firmes. As práticas agrícolas mais intensas são as plantas alimentares como a mandioca (*Manihot esculenta*), o guaraná (*Paulinia cupana*), pois, são importantes para a economia da região e servindo de suprimento para a população. Os produtos provenientes da olericultura na região são vendidos na feira do produtor localizada no centro da cidade.

A Prefeitura Municipal de Parintins é responsável pela maioria dos empregos formais. Porém, destacam-se as atividades de comércio e serviços, indústria, pesca, educação, saúde, construção, dentre outros (COSTA, 2013). As apresentações dos bois-bumbás Garantido, de cor vermelha, e o boi Caprichoso, de cor azul, acontecem no Bumbódromo (figura 33) durante três noites de apresentação, onde exploram as temáticas regionais como lendas, rituais indígenas e culturas ribeirinhas, com alegorias e encenações. Essa produção artística envolve centenas de trabalhadores que se dedicam durante vários meses que antecedem ao festival na produção das alegorias que se apresentam durante as três noites juninas.

Figura 33. Imagem aérea do Bumbódromo de Parintins.



Fonte: Alex Pazuello / AGEKOM.

Figura 34. Imagem aérea do Bumbódromo de Parintins.



Fonte: Alex Pazuello / AGEKOM.

O turismo na Ilha tem despontado como uma atividade promissora, a essa época, ou seja, nos últimos três dias do mês de junho. Turistas se deslocam de várias partes do Brasil para ver a apresentação dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, além de aproveitar o verão amazônico, nas atividades programadas pelos parintinenses para receber os visitantes como cantores de vários lugares do Brasil, atores globais e políticos. Uma semana após o Festival, acontece a festa em honra a Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade. Durante essas festividades, e nos demais períodos do ano, Parintins abriga estabelecimentos com comidas típicas à base de peixes de rios, como a caldeirada de tambaqui ou tucunaré e pirarucu de casaca, conforme ilustrado na Figura 35.

Figura 35. Visitantes de todo os lugares do mundo para prestigiar o festival de Parintins, Festejos de Nossa Senhora do Carmo e Comidas típicas de Parintins.



Fonte: Portal Amazônia.

Figura 36. Visitantes de todo os lugares do mundo para prestigiar o festival de Parintins, Festejos de Nossa Senhora do Carmo e Comidas típicas de Parintins.



Fonte: Portal Amazônia.

A festa do boi-bumbá de Parintins é uma referência nacional aos olhos de reconhecidos artistas que reconhecem na Ilha um potencial estético importante na forma peculiar como é mostrado nesta festa. O espetáculo não é somente exótico, mas de uma grandiosidade estética e regionalidade, com múltiplas influências sobre os temas antropológicos dos rituais mostrados na arena do Bumbódromo, deixando assim um reconhecimento nacional. Tanto pelo tamanho das suas alegorias e movimento mecânico, como pelo exotismo de suas figuras (Figura 37). É um teatro a céu aberto com especificidades próprias, articulando várias identidades e elaborando múltiplos sentidos de alteridade: aos olhos de quem faz e aos olhos de quem vê o festival (SILVA, 2007).

Figura 37. Alegorias do festival de Parintins



Fonte: Luiz Outen, (2015).

Figura 38. Alegorias do festival de Festival de Parintins.



Fonte: Google imagens

Brincar de boi-bumbá em Parintins remonta ao tempo em que se encenava o Alto do Boi – isto é, uma história construída pela tradição do boi e praticada em diversos lugares do País. As apresentações eram realizadas em frente das casas das famílias e a cerimônia completa – que durava cerca de duas horas – era conhecida como “a morte do boi”, quando encenava-se o drama da morte e ressurreição. A disputa, naquela época, consistia no confronto dos bois batendo uma cabeça contra a outra, até que um deles caísse ao chão ou uma parte danificada. Muitas vezes esses encontros resultavam em brigas entre brincantes dos bois, em geral, culminava com intervenção da polícia. Estes episódios são lembrados pelos moradores mais antigos. E, ainda, nos dias atuais, os torcedores mais velhos narram esses episódios com certo orgulho (SILVA, 2007).

Parintins *para o mundo ver*, como se intitula este capítulo, na toada de Jorge Aragão e Ana Paulo Perrone, *nos coloca num paradoxo*. Ao mesmo tempo em que se cria um clima de regionalização e regionalidade, a cidade deixa de ter características locais para ser o centro de um evento de reconhecida visibilidade nacional e internacional. A partir do intercâmbio de comunicação entre Parintins e o público externo, estabelecem-se contornos de identidades abrangentes. No sentido de que as identidades não se constroem isoladamente, mas são articuladas entre si. Stuart Hall (2011) observa, que toda identidade é móvel e pode ser redirecionada, indicando a possibilidade de utilizarmos o termo identificação ou a expressão processo identitário para compreender de maneira mais significativa as representações que formam (e transformam) as culturas, os sujeitos e os espaços. Para o autor

o sujeito assume identidade diferentes em diferente momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu”. Dentro de nós há identidades

contraditórias empurrando diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do “eu” (HALL, 2011, p.10)

O estudo de Jose Maria Silva (2007)²¹ analisa a identidade e a regionalidade como foco principal das elaborações dos bois no festival, mas há uma diversidade de valores na festa que é preciso examinar: de um lado, o festival fomenta o orgulho nativo; de outro, apresenta ao turista que vem de longe algo grandioso e magnífico; ao visitante de Manaus, o festival é um espetáculo regional; para a população local, o estrangeiro precisa ser deslumbrado pela apresentação impecável, criativa e ímpar dos “bois de Parintins”- naturalmente a partir de critérios de excelência dos visitantes, fato que legitima Parintins como parte do mundo maior (SILVA, 2007).

A música, as artes visuais, as artes cênicas se misturam e remetem ao conhecimento e prática de artesãos mais velhos e são transmitidos de geração a geração, bem como a incorporação de novas técnicas, principalmente com a chegada do curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Amazonas, UFAM que fora implantado na cidade. A invenção da tradição. Cabe aqui resgatar a discussão feita por Giddens (1997) sobre tradição e o seu contraponto a modernidade. Para este autor, a tradição “é a cola que une as ordens sociais pré-modernas” (p. 80). “Ela envolve, de alguma maneira, o controle do tempo. É uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência para o presente” (p 80). Mas, a tradição se renova, e se vincula ao futuro, a modernidade. É nesta perspectiva que observo a evolução dos bois-bumbás em Parintins.

A cidade exporta artistas e artesões para os carnavais do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Alguns artistas ficam naquelas cidades, até seis meses por ano, dedicados a produzirem alegorias para os desfiles das escolas de sambas. E só retornam para trabalharem no festival em meados de março e abril quando iniciam as confecções e a produção dos bois-bumbás.

Vários estudos já foram feitos sobre os bois-bumbás, entre os quais de Moura (2005), que indica os termos mais usados pelos músicos e artistas para se referir à região sob a visão do festival: Amazônia e natureza e identidade. Igualmente, Braga (2002), esclarece-nos o conteúdo de algumas composições de toadas apresentadas no festival de Parintins.

²¹ SILVA, José M. O espetáculo do Boi –Bumba: folclore, turismo e as alteridades em Parintins- Goiânia: Ed. da UCG, 2007. 206p.

Canto da Yara (Ronaldo Barbosa, 1998)

*Canta e encanta sereia dos lagos
Yara os rios
Tua beleza á própria melodia
Brotam das águas e invade a floresta em sinfonia
Encanto que surge ao luar
Que envolve ao pescar
Que seduz o navegador
E inspira o trovador.*

*Voz sonora e infinita
Brasa ou calor
Tudo em volta
É fogo, incenso, fumo e fervor.*

Canta minha sereia

*E quando você para, para
Para de ouvir
E quando você pensa em voltar
Não há mais tempo
Tudo fica tão distante de você*

*O canto da sereia seduziu você
Um canto caprichoso seduziu você.*

As composições versam sobre temas que se referem à região amazônica, como a paisagem, onde se destacam os rios, a mata, a fauna e flora, o caboclo, homem mestiço que historicamente contribuiu para a formação da sociedade regional junto com a morena bela, que tem como qualidades a sensualidade, graça e beleza e, em alguns casos, a grupos indígenas do Brasil Central; à mitologia regional como a da toada acima e aos personagens que tradicionalmente são apresentados pelos bois-bumbás no festival.

A cidade de Parintins por ser um polo de atração turística, pois atracam em seu porto, nos meses de outubro e novembro cerca de aproximadamente vinte transatlânticos turísticos possui feiras de artesanatos, em sua maioria, confeccionados com matérias-primas encontradas na floresta: juta, sementes, cipós, madeiras e argila, esta última, usada na produção das cerâmicas como mostrarei mais adiante (Figura 39).

Figura 39. Artesanato Parintinense.



Fonte: Eliomar Rodrigues (2016).

Nesse rico universo amazônico, em meio a essa espetacularização e mercantilização do festival folclórico existe um segmento cultural e outras formas de manifestações artísticas que estão de certo modo invisíveis. *Feitas pelas mãos delas e por elas*, chamou-se a minha atenção durante anos do meu *métier* de artista e do meu *olhar* de pesquisadora: a plasticidade estética e formal dos artefatos. Em decorrência, elegi como tema-objeto deste trabalho: as mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.

A escolha deste tema-objeto de investigação, desde o momento em que *olhei* as painéis expostos na janela de uma das mercearias da cidade, já comentado nas notas introdutórias deste estudo. E, mais: deu-se pela necessidade de compreender o fenômeno de conservação dos recursos naturais, no campo das contradições reais do cotidiano, como mecanismo de desenvolvimento das ações manufatureiras das ceramistas. A partir daí a intenção é a de dar visibilidade ao *trabalho feito pelas mãos das ceramistas* e, portanto, o artefato ambiental, proporcionar o reconhecimento sociocultural e comercial, na divulgação da produção das cerâmicas, gerando, dessa forma, um retorno financeiro e social para as mulheres ceramistas do Mocambo do Arari de Parintins.

Já registrei anteriormente, o meu *olhar* para as cerâmicas quando aqui cheguei, em janeiro de 2011, e deparei-me debruçadas sobre a janela de um comércio na Avenida Amazonas, uma das principais ruas da cidade de Parintins. No parapeito da janela, estavam à venda as painéis de cerâmica. Observei a certa distância que elas tinham acabamento vitrificado e uma volumetria diferente das encontradas em outros lugares do Brasil. O acabamento, me pediu para que eu as tocassem, o quão lisas eram elas. Isso me despertou um olhar mais atento. Olhei para aquele brilho e ele já tinha me olhado, tal qual o livro de Didi Huberman (2010) *O que vemos o que nos olha*. O ato de ver só se manifesta ao abrir-se em

dois, ou seja, o que vemos vive em nossos olhos pelo que nos olha. Há sempre uma união nos encontros do olhar. Não é por acaso. Quando olhei para aquelas vasilhas de barro, elas já tinham me olhado. E o inevitável aconteceu. Pedi informação sobre a procedência das peças e de como chegar ao encontro das mãos que faziam aquelas cerâmicas tão bem-acabadas e com um brilho tão peculiar.

Há de se destacar que fui movida, ainda, nesta pesquisa, sobre as mulheres ceramistas, o trabalho e modos de vida, possui elementos de *natalidade*, pois, cada ser humano que nasce introduz algo inteiramente novo no mundo, como pontua Arendt (2014)

O fato de o homem ser capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isso, mais uma vez, só é possível porque cada homem é único, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo. Desse alguém que é único pode-se dizer verdadeiramente que antes dele não havia ninguém. Se a ação, como início, corresponde ao fato de nascimento, se é a efetivação da condição humana da natalidade[...] isto é, viver como único entre os iguais 2014, p. 220 -221).

Também significa renascimento, aliado à preocupação de se recriar e reconstruir a memória desse universo regional por meio do trabalho dessas mulheres. Dessa forma, esta pesquisa ressalta o entendimento da singularidade da ação humana, de toda uma coletividade que vem aos poucos se esvanecendo na memória das gerações atuais, pela escassa produção sistematizada sobre os seus percursos e sua história, o que pode também causar a perda de suas referências identitária, tragadas pelos processos de esquecimento próprios de uma sociedade massificada pela mídia, pela televisão, pelo processo capitalista e globalizado, que vão varrendo vestígios de uma história local, dos pioneiros, dos mais antigos e mais velhos, que são, entretanto, a ligação de identidade dessa comunidade.

Fundamento-me na compreensão das relações socioculturais nos processos de ressignificação em torno da elaboração dos artefatos em cerâmica e suas redes de sociabilidade. Mais, especificamente, nas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari e sua identidade cultural. Tal qual Geertz nos diz, somos frutos da cultura e vice-versa:

Sem os homens não haveria cultura, mas sem a cultura certamente não haveria homens. Somos animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através da cultura – não através da cultura em geral, mas através de formas altamente particulares de cultura. (GEERTZ, 2008, p. 36).

Descreverei nos capítulos seguintes as ceramistas em seu processo de trabalho, imbricados nos processos socioculturais e da vida vivida no Mocambo do Arari. Um lugar escondido, que, espelha arte, mas conectado com o mundo.

2.2 O MOCAMBO DO ARARI: ESCONDIDO DO MUNDO E CONECTADO COM OMUNDO

Mocambo: lugar onde os escravos se recolhiam quando fugiam para o mato. Moita onde se esconde o gado

*Eu sou do Mocambo meu amor
Sou um caboclo humilde
Que mora na beira do rio
Que sofre com a enchente das
Aguas a seca e a devastação
Junto pra preservar
Sofro pra sobreviver
.....
A natureza merece uma chance
Preservar é a nosso dever
Respeitar os limites é saber
Vai caboclo em busca do sustento
No remanso no rio sem remar
Na canoa um desafio....*

Toada Amor e vida Cabocla

Autores: Jocivaldo Ribeiro, Vanilson Costa e Bruno Oliveira (2016)

Do porto de Parintins me desloquei inúmeras vezes ao Mocambo do Arari, singrando o rio Amazonas. Vejo aquela agrovila, como o lugar que modela as relações de sociabilidade e conexões de saberes das mulheres ceramistas. Ali, em comunidades dispersas é o lugar e o palco onde a cerâmica é modelada, em que as vasilhas são produzidas pelas hábeis mãos das mulheres. Com elas, nessa aventura de investigação me deparo no caminho com as ideias e os ensinamentos de Halbwachs (2006) sobre a memória coletiva. Como resultante das mudanças que ocorrem nas relações entre elas. Para este autor a memória pressupõe a reconstrução dos dados no presente da vida social projetando-os no passado reinventado. A memória coletiva “magicamente recompõe o passado” (p.13), sendo que entre uma e outra é onde se desenvolvem as diversas formas de memória. O saber tradicional é transmitido de mãe para filha e modelam construções sociais e de pertencimentos:

É a partir da memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 2006 p.49).

Não se sabe ao certo a procedência do nome Mocambo do Arari, mas a palavra mocambo nos dicionários significa moita, choça em que os escravos se abrigavam, quando fugiam para o mato. Na memória de alguns moradores, Mocambo era um esconderijo de negros e índios há muitos anos atrás.

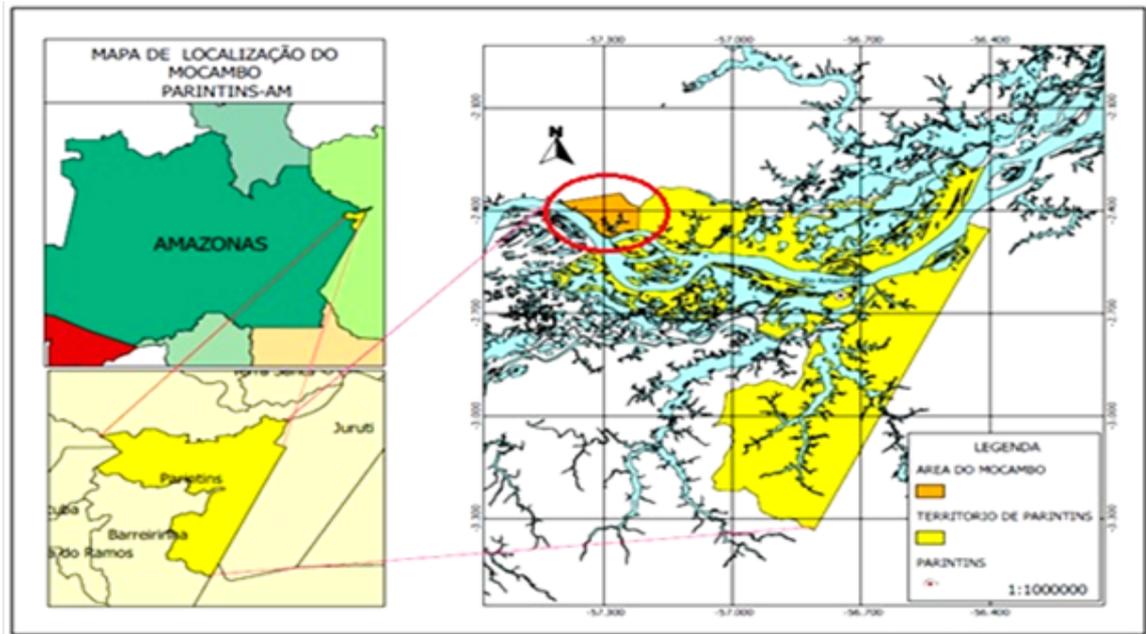
Contam os mais antigos moradores, a partir de suas memórias, que em 1835, houve no Estado do Pará a Cabanagem, que se estendeu ao estado do Amazonas, os moradores dessa região temerosos que os levantes lhes atingissem costumavam se esconder nas matas, junto com os índios em suas malocas, fugindo dos revolucionários cabanos.

O Distrito de Mocambo do Arari está localizado à margem esquerda do rio Amazonas, distante da sede do Município de Parintins a 64 km em linha reta. As coordenadas geográficas são: latitude 020 27' 22, 81'' e longitude: 570 16' 50, 23''.

Arari é um peixe "*chalceus erythrurus*" que vive na superfície em cardumes dos lagos e rios Amazonas, Solimões até drenagem do rio Ucayali no Peru. O percurso de Parintins até o Mocambo do Arari se faz por embarcação fluvial: canoa, motor-rabeta, voadeira ou barco de recreio, conforme a figura 44.

No período de vazante dos rios, os barcos de recreio ficam impossibilitados de atracarem nos portos improvisados da agrovila. O acesso somente ocorre por intermédio das canoas ou rabetas.

Figura 40. Localização do Mocambo do Arari.



Fonte: Prestes, R.O. CESP/UEA, 2014.

Figura 41. Embarcações fazendo o percurso de Parintins para o Mocambo do Arari.



Fontes: Kássia Borges, (2013); www.mocambodoarari.com.br

Figura 42. Embarcações fazendo o percurso de Parintins para o Mocambo do Arari.



Fontes: Kássia Borges, (2013); www.mocambodoarari.com.br

Na memória dos moradores da agrovila, em 17 de abril de 1964, foi fundada a Congregação Mariana do Mocambo do Arari, pelo bispo Dom Arcângelo Cerqua-PIME (Pontifício Instituto das Missões Exteriores) e pelo Padre Augusto Gianola-PIME, respectivamente bispo prelado e sacerdote católico da Prelazia de Parintins, hoje Diocese, que comprou um terreno denominado Ilha de São José e doou um lote de terra para a Congregação Mariana instalar a sua sede na qual se formou um pequeno núcleo de pessoas.

Em 24 de junho de 1970, Congregação Mariana passou a ser chamada de Comunidade de São João Batista do Mocambo do Arari, que contava apenas com aproximadamente de 24 famílias. No dia 06 de novembro de 1978, a comunidade passou a ser chamada de Agrovila de São João Batista do Mocambo do Arari, devido ao padroeiro da comunidade. O primeiro presidente da comunidade foi o senhor Paulo Pereira Lemos. A partir do ano de 1979, a agrovila começou a receber infraestrutura como a abertura de pequenas ruas, loteamentos, construção de escolas, água encanada e energia elétrica, ou seja, começou-se a estruturação da Agrovila do Mocambo (Figura 43).

Figura 43. Agrovila São João Batista do Mocambo do Arari.



Fonte: Kássia Borges, (2012).

Figura 44. Agrovila São João Batista do Mocambo do Arari.



Fonte: Kássia Borges, (2012).

O Decreto Municipal nº 255, do Prefeito Municipal Raimundo Reis Ferreira e com a aquiescência da Câmara Municipal de Parintins, redefiniu a estrutura administrativa do município e criou os distritos de São João do Mocambo, São Sebastião do Caburi e Santa Maria da Vila Amazônia que também passaram a ser chamadas de agrovilas.

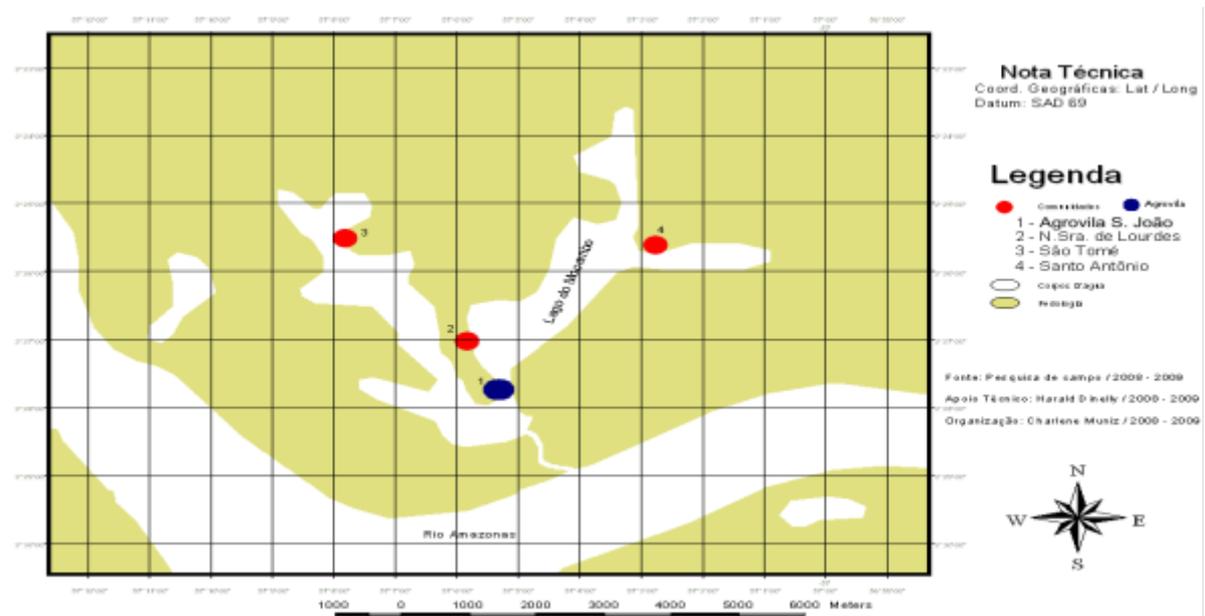
Em 23 de outubro de 1985, de acordo com a Lei Municipal nº 1707, que estabelece a divisão territorial do Estado, a Agrovila se transformou em Distrito. Essa Lei foi publicada no Diário Oficial do Amazonas (08 de setembro de 1986) pelo governador Gilberto Mestrinho de Medeiros Raposo. O texto está assim redigido: "O Município de Parintins, será constituído pelos Distritos de Mocambo do Arari e Parintins, com uma área de 7.069 Km²" (CERCA, 2009).

A agrovila de São João do Mocambo é a sede do Distrito do Mocambo, e a única que, oficialmente tem o *status* de vila, segundo os parâmetros do IBGE. A Agrovila do Mocambo Arari nasceu como Congregação Mariana e passou a concentrar a população que morava em torno do lago do Mocambo (SILVA, 2009).

Os dados do último censo do IBGE registram que o Distrito do Mocambo do Arari conta com uma população de 10.138 habitantes, sendo que 2.235 estão estabelecidos na zona urbana e 7.903 habitam nas comunidades rurais: São João, São Tomé, Nossa Senhora de Lourdes e Santo Antônio.

A economia do distrito do Mocambo do Arari é movimentada pela produção pesqueira, extrativista, da agricultura e dos artefatos cerâmicos (figura 45). E pelas políticas transferência de renda do governo federal: o BPC – Benefício de Prestação Continuada para os aposentados e o Programa Bolsa Família as famílias.

Figura 45. Mapa da localização das comunidades pertencentes ao distrito do Mocambo do Arari.



Fonte: Muniz, (2009).

Figura 46. Produção de artefatos cerâmicos comercializável, confeccionados pelas ceramistas da comunidade de São Thomé.



Fonte: Kássia Borges, (2015)

Figura 47. Entrada de São Tomé.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Os compositores parintinenses Geandro Pantoja e Demétrio Haido compuseram a toada *Índio do Brasil* (2004), para o boi bumba Garantido que narra a resistência do indígena e do caboclo: “(...) já são cinco séculos de exploração / Mas a resistência ainda pulsa no meu coração / Na cerâmica marajoara, no remo Sateré (...)”. Embalada nos versos da toada cheguei à comunidade de São Tomé no Mocambo do Arari, rodeada por achados arqueológicos cerâmicos no estilo Konduri definido assim por Hilbert (1980). Mas como na toada, a resistência ainda pulsa e a produção da cerâmica também não poderia deixar de pulsar. É aqui, em São Tomé, que encontro com as mulheres que resistem, praticam e continuam a arte de viver de artefatos ambientais. Na memória dos moradores mais antigos da comunidade rural São Tomé, registra que o primeiro nome da comunidade de São Tomé foi o de Vila Nova, em 1970. Ela foi criada para ser uma colônia de agricultores, sem nenhuma infraestrutura. Em 1972, foi construído um poço artesiano, e aos poucos foram chegando famílias rurais e foram formando uma comunidade de acordo com os preceitos da ação missionária católica. Nos conta um morador:

A primeira missa rezada no local aconteceu no dia 21 de dezembro do mesmo ano, mas a fundação da comunidade pela Igreja Católica se deu em 11 de outubro de 1974. Em 1976, foi construída uma sala de aula, mas só em 1980 que foi concretizada a escola municipal de São Tomé, com duas salas de aula e uma cantina onde as crianças tomam suas refeições. (Documento de criação da comunidade de São Tomé elaborado pelos moradores de 1980)

Em 2008, foram implementadas ações do Programa do Governo federal como “Luz Para Todos”. A partir daí os comunitários começaram a adquirir seus eletrodomésticos e, conseqüentemente, melhor qualidade de vida. Atualmente, a comunidade de São Tomé é constituída por 56 (cinquenta e seis) famílias, com uma população de 225 (duzentos e vinte e cinco) pessoas (Figura 48).

Figura 48. Entrada de São Tomé.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Figura 49. Comunidade São Tomé.



Fonte: Kássia Borges, (2013).

Nesta comunidade existem grupos organizados como: Clube de Mães, onde as mulheres se reúnem para a produção do artesanato de cerâmica (Figura 50).

Figura 50. Clube de Mães: Confeção dos Artefatos cerâmicos.



Fonte: Kássia Borges, (2013).

Figura 51. Clube de Mães: Confeção dos Artefatos cerâmicos.



Fonte: Kássia Borges, (2013)

E, ainda, Associação Amigos do Mocambo do Arari, responsável pela organização social da comunidade; a Associação de Desenvolvimento Comunitário Integrado (ADCI), cujo objetivo é congrega os produtores localizados às margens de uma estrada quase intratável por trás da comunidade de São Tomé ligando à vila de São João. Os agricultores realizam o cultivo de espécies alimentares como mandioca, melancia, macaxeira, jerimum, abacaxi, banana, cupuaçu, açaí, guaraná, entre outras. Há, ainda, o Clube de Esporte Fluminense que promove eventos esportivos na própria comunidade. Não há posto médico em São Tomé, nenhuma casinha de saúde comunitária, e ainda não há nenhuma igreja evangélica, mas há o senhor Carmelo (Carmelindo Prestes) que é o puxador da comunidade e tia France que sempre foi a curandeira, parteira e benzedeira da comunidade. Hoje tia France benze as crianças e sabe das ervas que cura os males, mas já passou o conhecimento dessas ervas e de como fazer as garrafadas para sua filha do meio a Nete.

A comunidade é composta por cinco ruas e oito travessas. Atualmente, possui energia elétrica durante vinte e quatro horas e água encanada. A escola municipal de São Tomé contempla a educação infantil do 1º ao 5º séries. E, mais, o Programa de Educação de

Jovens e Adultos - o EJA, que conta com a participação da maioria das ceramistas está completando seus estudos (IDAM, 2015).

2.3 O PERCEBER E O SENTIR DOS MORADORES

Num dos momentos da pesquisa solicitei aos moradores que se colocassem como participantes de uma oficina de desenho, onde cada um fosse partícipe e realizassem a por meio de mapas cognitivos, vida comunitária. Tomamos como referência a pesquisadora Amélia Nogueira que nos diz:

Os mapas mentais são descritos por quem o percebe e o sente. Eles são as representações do vivido, os primeiros mapas traçados por nós ao longo de nossa história com lugares por nós experienciados. Todos nós construímos verdadeiros mapas dos lugares a partir de nossa relação existencial com eles (NOGUEIRA, 2014, p. 24)

Sugeri que cada grupo fizesse uma caracterização espacial por meio de um desenho do espaço físico da sua comunidade. A ideia foi saber a percepção de cada grupo na construção de significado do próprio ambiente: como ele é, como foi constituído e como cada um se vê dentro desse ambiente. Para melhor Merleau Ponty (1999), o modo de como uma pessoa vivencia os aspectos com seu ambiente na relação com o entorno: físicos, psicossociais (cognição, afeto, memórias, significados, valores, estéticos, históricos).

Para Higuchi (2011), criamos mapas mentais para compreender os mecanismos cognitivos do espaço. Como representações mentais, os mapas indicam o processo cognitivo pelo qual uma pessoa organiza e compreende o mundo ao seu redor. Como é visto pelas pessoas. Todo momento que estamos avaliando estamos fazendo representações e está ligado ao processo. O indivíduo se percebe representando.

A representação dos mapas mentais não precisa ser necessariamente real, mas como cada pessoa interpreta o ambiente (FISCHER, 1997), pois nos fornece informações sobre o quadro de referências que a pessoa formou. Nada é vazio de significado. De acordo com Fischer (1997) a materialidade do ambiente tem valor simbólico e memória significativa.

Os mapas cognitivos revelaram que o Mocambo do Arari se constitui em um lugar com dimensão social e cultural. Há uma topofilia, um elo afetivo entre a pessoa e o lugar em que vivem, Tuan (2012), sobre que se revela na experiência com as crianças, os homens e as mulheres ceramistas. A pessoa e o ambiente, neste sentido, vêm apresentados pelas cores e

formas no desenho, nas brincadeiras, pois ele é vivenciado ludicamente por meio da liberdade e abundância de cores.

Os desenhos foram produzidos em outubro de 2014, por Pedro Jordão dos Santos (60 anos), Cristiano F. dos Santos (27 anos) e Quilza dos Santos de Souza (20 anos), residentes na agrovila Mocambo, pelas mulheres paneleiras e as crianças da comunidade de São Tomé confeccionado em cartolina branca, com auxílio de grafite, caneta porosa colorida e caneta marca texto. O material foi escolhido pelos próprios participantes a partir de uma gama de materiais variados.

Neste primeiro desenho, (figura 52) temos uma vista aérea da vila e arredores da agrovila Mocambo. Composto por porções de terra cercadas de água por quase todos os lados. A água representada pelo desenho é o lago do Mocambo e as linhas interligadas são representações de vários igarapés. No meio da folha e lado esquerdo, há uma configuração da vila. No centro do desenho está a igreja matriz São João, que não está no centro da vila, mas centralizada no desenho. No lado esquerdo da folha de papel, percebemos a vila Mocambo e suas construções mais representativas.

Figura 52. Primeiro desenho descritivo do Mocambo produzido pelos próprios moradores.



Fonte: Kássia Borges, (2014).

Para o senhor Pedro Jordão dos Santos, o que mais lhe é representativo são as duas igrejas São João e Nossa Senhora de Lourdes, a sede da CEAM (Companhia Energética do

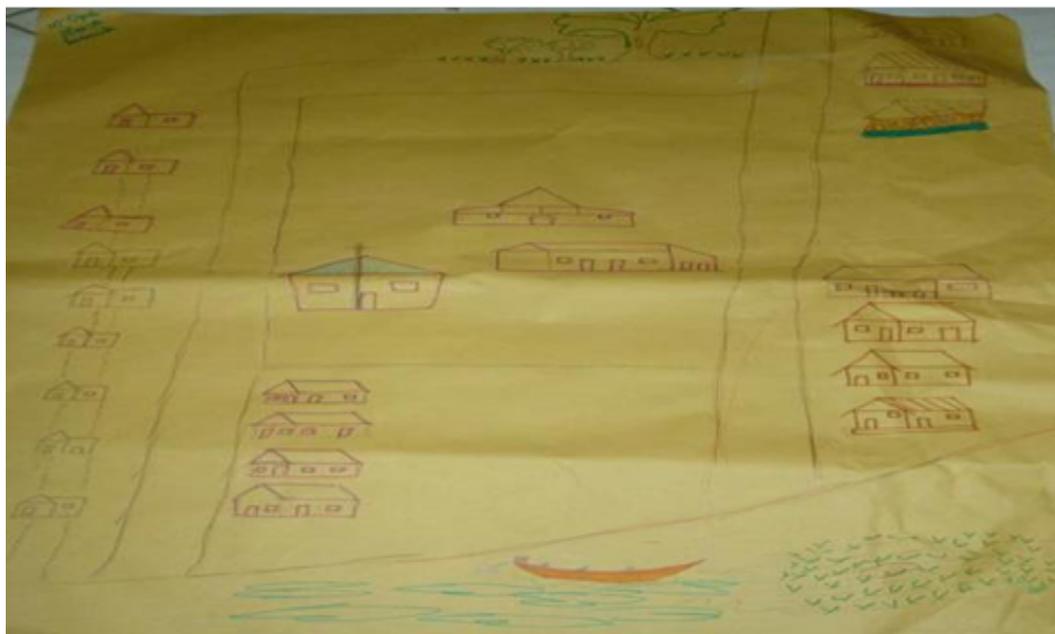
Amazonas), o Mocambódromo, local onde se realizada a festa folclórica, com as apresentações do boi bumba do Mocambo, das quadrilhas e apresentações dos pássaros mais representativos da região. No entorno da vila, há os desenhos das jazidas de argila. Por ser um agricultor, e no seu desenho fica muito evidente a influência das águas em sua vida, pois, no espaço do papel, as linhas fluem, deixando um enorme vazio na folha em branco, como se a água fosse uma extensão da terra e vice-versa, as linhas delimitam a terra da água, mas a caracterização da terra firme é apenas através da linha de contorno em cor marrom.

Para representar o lugar onde há depósitos de argila, a representação se transforma numa grande massa marrom mais escuro. O colorido é cheio, denso, com linhas mais grossas. Além da massa colorida, há uma linha de delimitação entre a argila e a água e entre a terra firme e a argila, talvez seja pela inquietação de alguns depósitos de argila estar dentro de propriedades privadas da família Serrão e outros fundadores do Mocambo. Ainda que os espaços estejam conectados, com uma interação entre um e outro, há uma preocupação entre matéria-prima de artefatos e o espaço privado onde são encontradas algumas dessas matérias primas. “Na várzea e nos rios, a preocupação não acontece, pois o bem é de todos”, deixa claro o senhor Pedro Jordão dos Santos o responsável pela extração da argila na comunidade.

Há uma grande área de vazio branco neste desenho, uma leveza e uma transparência, não há massa de cor neste mapa a não ser o marrom, representando a argila. A transparência se deve à visão dos desenhistas frente à própria posição de ser parte do movimento da água e da terra, ambos são um conjunto e fazem parte de um só contexto. A representação é tão transparente que a cor do papel faz parte da forma e contra forma, fazendo parte do todo.

Para a confecção do segundo mapa mental, foi necessário a utilização do papel *kraft*, lápis colorido, caneta porosa colorida e grafite. O desenho foi construído por moradores homens e mulheres da comunidade São Tomé, somando um total de 5 pessoas que tem como atividade a manufatura da cerâmica. Esses moradores exercem funções tais como: professores, donas de casas, madeireiros e principalmente na comunidade são ceramistas (mulheres) e agricultores (produzem tanto na terra firme como na várzea. A várzea é tudo do outro lado do Mocambo do Arari.

Figura 53. Segundo desenho descritivo do Mocambo produzido pelos moradores da Comunidade São Tomé do Mocambo do Arari.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Percebemos que, apesar do rio ser importante para essa comunidade, a terra firme também tem muito valor. Todas as comunidades ficam em terra firme, isso foi constatado pela composição feita pelos desenhistas. Nesse desenho, a comunidade está no foco central da composição em que a representação da comunidade se dá por meio das casas dos moradores, da igreja, da escola e do centro comunitário.

Em uma escala de valores quase igual vemos nos mapas mentais alguns moradores, o rio, a lavoura, as ruas e a floresta onde se encontra o caripé usado como antiplástico. O caripé é extraído de uma espécie florística da floresta com o nome científico (*Chrysobalanaceas*). Depois de extraído, é queimado e se transforma num antiplástico para a confecção da cerâmica. Depois da argila, o segundo material mais importante para a confecção da cerâmica é o caripé, pois sua importância é tão significativa, que o desenho do mapa da árvore do caripé está na parte mais alta do mapa que está em primeiro plano.

Figura 54. Espécie da família Chrysobalanaceas.



Fonte: Google imagens, 2017.

Na praça central, temos três construções representativas tais como: a igreja, centralizada na composição; a escola e o centro comunitário. Ao redor da praça central, a comunidade é estruturada pelas casas de seus moradores, esse lugar ou esse espaço das casas que aparece no desenho, além de ser moradia, é também lugar de manufatura das peças de cerâmica. O barco que está representado na parte inferior do desenho descritivo é tão grande e importante quanto às casas ali representadas. Vemos o barco colorido de laranja, cor quente de valor cromático vital. A cor laranja é uma cor secundária resultante de duas cores primárias, o amarelo e o vermelho, ambas as cores são de valores cromáticos excitantes.

O sol é amarelo e laranja, e é dele que tiramos a energia vital. O barco é o único meio de transporte na região, é por meio dele que os ribeirinhos exercem o direito de ir e vir. É a única possibilidade e certeza de não estar ilhado, mesmo estando. Retomo, a despeito Tocantins:

O rio, sempre o rio, unido ao homem, em associação quase mística, o que pode comportar a transposição da máxima de Heródoto para os condados amazônicos, onde a vida chega a ser até certo ponto a dádiva do rio e a água uma espécie de fiador dos destinos humanos. Veias do sangue da planície, caminho natural dos descobridores, farnel do pobre e do rico, determinante das temperaturas e dos fenômenos atmosféricos amados e odiados, louvados, amaldiçoados, os rios são a fonte perene do progresso, pois sem ele o vale se estiolaria no vazio inexpressivo dos desertos. Esses oásis fabulosos tornaram possível a conquista da terra e asseguraram a presença humana, embelezam a paisagem, fazem girar a civilização comandam a vida no anfiteatro amazônico (TOCANTINS, 2000, p.278).

Durante a pesquisa, verificamos que, apesar de ainda não ser possível determinar significados para cada descrição, é possível identificar que em todas elas a imagem da igreja católica está no ponto central e foi a primeira a ser desenhada. A maioria dos moradores são católicos.

Sempre havendo uma relação entre o seu centro e importância.

O catolicismo praticado pela população rural na Amazônia é essencialmente popular, com ênfase na devoção aos santos, e em poucos sacramentos e rituais ortodoxos. Festas anuais santos padroeiros, considerados guardiões da comunidade. Festas anuais um foco comum de devoção, o santo padroeiro confere à comunidade sua identidade metafísica (LIMA, 1999, p. 23, 24).

Todas as comunidades da agrovila do Mocambo têm nome de santo: São João Batista, São Tomé, São Pedro, Nossa Senhora de Lourdes e Santo Antônio, foram sugeridos pelo padre Augusto Gianola da Arquidiocese de Parintins.

No terceiro mapa confeccionado pelas crianças da comunidade de São Tomé, (Figura 55) Os materiais disponibilizados foram os mesmos para a confecção dos mapas anteriores feito pelos adultos (Figura 57 e Figura 59). Contudo, as crianças preferiram colorir com mais vigor e cor, utilizando: cartolina branca, lápis aquarelado, lápis de cor e grafite como pode ser observado abaixo.

Figura 55. Terceiro desenho descritivo do Mocambo produzido por crianças da Comunidade São Tomé do Mocambo do Arari.



Neste desenho descritivo, há um lugar para o sol representado no lado esquerdo da folha de papel. A representação foi feita por crianças, que acreditam numa composição complexa com a vida. A vida e a alegria vêm acompanhadas nessa composição pelo sol e pelas cores. Cores que representam vida e movimento. As casas dos moradores, as árvores e o rio, tudo é colorido, aqui o espaço é vivenciado ludicamente, não havendo muita separação entre o espaço real e o desejado. Cada casa tem uma importância singular, apesar de a igreja estar no centro da representação, não há muita diferença em relação às casas dos moradores. Não há escala de valores. A construção dessa composição está num só bloco, tudo tem a mesma importância. O centro comunitário de convivência da comunidade, tem o mesmo valor formal que a igreja e as árvores fazem parte do contexto inteiro. O campo de futebol tem o mesmo tamanho das casas, mas está colorido de verde. As crianças vivem este espaço com mais intensidade, aproveitando tudo que a comunidade lhes oferece. Eles têm jardim e fruteiras num sistema de redes

Neste desenho descritivo, não há rua. Observe-se que as ruas não são lineares, a comunidade é um todo e está organizada num sistema de “compadrio”, são compadres e comadres, tudo está dividida em poucas famílias. Suas divisões são invisíveis num primeiro olhar menos atento, mas tudo se comunica. Mas isso não significa que não há divisão. Foi percebido uma linha oculta, mas visível de limites muito bem estabelecidas em cada casa e quintal. Não precisa de muro nem arames para ver as delimitações estabelecidas, as áreas existem e são respeitadas.

Há muitas cores aguadas de aquarelas. As aguadas são tintas diluídas a base de água onde o efeito final é de leveza, menos empastado. Foi usado lápis aquarelado e aquarela com uma variedade de tons. A comunidade é realmente colorida e as casas tem cada uma um aspecto peculiar que diferencia uma da outra, pela cor, forma, tamanho, textura ou mesmo pelo movimento. Aqui a luz transforma a cor primária, secundária, terciária e complementar. A comunidade São Tomé é assim, cheia de luz, para o perceber e o sentir das crianças. Há uma rua de entrada que chega até um barranco de onde saem e ficam ancorados os barcos. Todos chegam e saem desse lugar.

Figura 56. Figura 60: Barranco da entrada de São Tomé onde chegam e saem todos deste lugar.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

2.4 MOCAMBO DO ARARI O LUGAR DA CERÂMICA

A história da cerâmica do Mocambo do Arari se materializa neste estudo a partir das narrativas orais das mulheres ceramistas das comunidades de São Tomé e São João pertencentes a agrovila. O trabalho dessas mulheres há quase quatro décadas, mantêm a tradição das técnicas ameríndias que foram cultivadas ao longo do tempo por diferentes gerações. Para as artesãs, a cerâmica tem se constituído alternativa para ampliar a fonte de renda familiar e uma forma de divulgação da cultura local.

O Mocambo do Arari além do seu festival folclórico que ocorre no mês de julho, é, também, conhecido como o lugar da arte de fazer cerâmica. Ali, se realiza o diálogo o homem e a natureza, passado e presente, universalidade e particularidade, palavra e objeto. É a arte o meio transversal de sensibilização com esse ambiente.

Destaco que o Festival Folclórico de Mocambo se fortalece a cada ano e se destacado na região. Além da apresentação dos bois bumbás Touro Branco e Espalha Emoção que disputam no Mocambódromo, há os cordões de pássaros e as danças de quadrilhas.

Figura 57. Touro Branco.



Fonte: Luiz Outen, 2016.

O Pássaro Pavão Misterioso e o Pássaro Jaçanã são tradicionais e fazem parte das manifestações culturais mocambense, e que buscam afirmar uma identidade tendo como referência o Festival Folclórico de Parintins. Cada um dos pássaros tem origem e significado particular no imaginário de que organiza, brinca ou brincou no cordão de cada pássaro (SILVA; JUNIOR; NASCIMENTO e NEVES, 2014).

Figura 58. Pássaro Jaçanã.



Fonte: Luiz Outem, 2016.

E as inúmeras quadrilhas tradicionais: Peti na Roça, A Quadrilha De Mãos Dadas no Arraiá e Escola Municipal Santa Maria.

Figura 59. Quadrilhas tradicionais.



Fonte: Google imagens, 2017.

Figura 60. Quadrilhas tradicionais.



Fonte: Google imagens, 2017.

As ceramistas aproveitam para vender os artefatos com a presença de visitantes durante as três noites do festival

A cerâmica do Mocambo do Arari, já dito em páginas precedentes tem uma característica formal volumétrica específica pelo bojo arredondado e altura própria. É mais fina do que a maioria das cerâmicas artesanais brasileiras, com a formação manufatureira-artesanal, tipicamente indígena, tanto na técnica de fabricação, método de acordelamento e processo de queima. As características desse fazer artefato ambiental, são de um esmero estético peculiar próprio. O barro e a terra são a consciência do homem no seu sentido sagrado, moldando a cultura do homem no mundo (BORGES, 2003).

Destaco, também, que a cerâmica do mocambense além de reafirmar uma identidade cultural tem elementos da sustentabilidade ambiental, por ser produto que demanda de extração em pequena escala, sendo seu processo tipicamente artesanal e de conhecimento tradicional passado de geração a geração. Entretanto, têm componentes de (in)sustentabilidade, como comentarei nos próximos capítulos.

Não há humanidade sem cultura e é isso que diferencia um grupo de outro. Se a humanidade se caracteriza pela redução do instinto e aumento do aprendizado, a agrovila do Mocambo cria um referencial cultural e, conseqüentemente, institui um diferencial no poder de existir e organizar o mundo através da linguagem cerâmica. Suas peças são importadas e comercializadas no Brasil e exterior. Assim, por meio dessa linguagem essas trabalhadoras instrumentalizam sua base cultural, identificam e mostram-se ao mundo como sujeitos de uma determinada cultura.

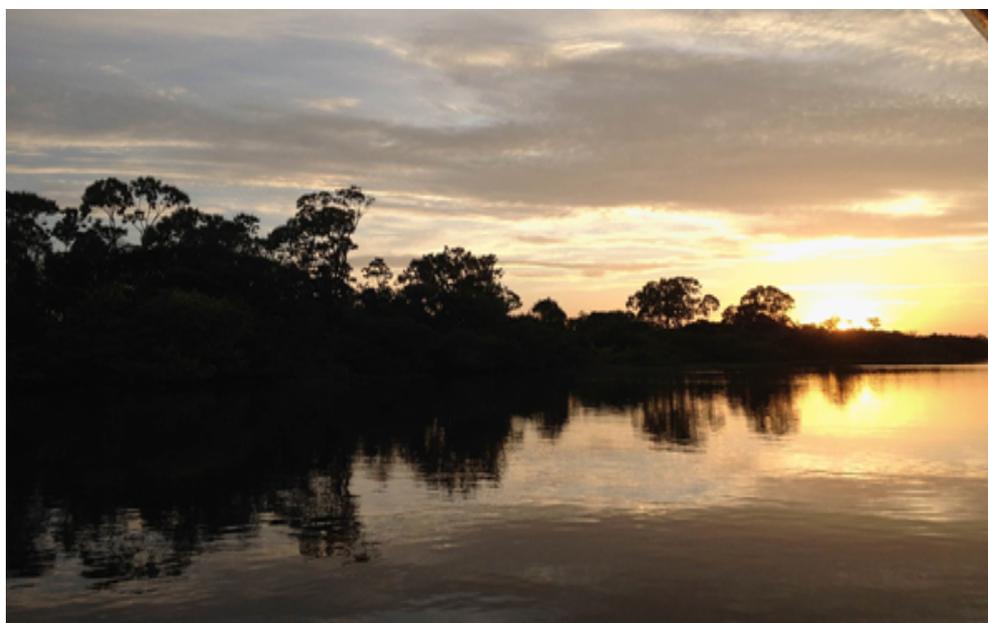
Este trabalho tem também como objeto a reconstrução das lembranças das mulheres pioneiras e dos processos cerâmicos desenvolvidos na região do Mocambo. Pesquisar sobre o significado dessa prática resulta num trabalho de reconstrução da memória de um segmento social que, pela escassa produção sistematizada, quase não há trabalhos escritos sobre essa cerâmica ou talvez este seja o primeiro trabalho escrito sobre esta cerâmica e sobre estas mulheres. Falar sobre os seus percursos, sua história, é importante para que elas não deixem perder suas referências identitárias. O papel fundamental do pesquisador é possibilitar a construção de conhecimentos que dão visibilidade a fatos, artefatos, e pessoas na sociedade, sem desconhecer o tempo presente, nem perspectivas futuras. Buscamos vestígios para dar forma e movimento aos estudos e reflexões, que certamente ganharão mais consistência, à luz da pesquisa de campo. Nas fontes orais ancoradas nos diálogos com os autores que darão suporte teórico e metodológico.

CAPÍTULO III

A VIDA DAS PANELEIRAS DO MOCAMBO DO ARARI

O rio Amazonas (Figura 61) e seus banzeiros nos trazem de volta às nossas origens. Num barco de recreio ou em uma lancha voadeira chegamos a Mocambo do Arari, em onze de setembro de dois mil e onze, distante cinco horas de barco de Parintins, fomos ao encontro da região do Mocambo do Arari para conhecer a fabricação das peças de cerâmica.

Figura 61. O rio Amazonas na localidade de Mocambo.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

A certa altura, o barco deixou o grande Rio e entrou num igarapé chamado Comprido, ao fim dele há um lago denominado de Mocambo. Ali estão as comunidades São João Batista, São Tomé e as demais localizadas em terra firme. Dentro do lago situa-se a ilha Mocambo do Arari¹. Foi nesse lugar que encontramos as mulheres paneleiras. Foram elas a partir de suas memórias e de um longo processo de observação que nos possibilitaram a descrever sobre os modos de socialização e representações de suas vidas cotidianas, suas práticas na arte do fazer os artefatos ambientais, bem como o seu significado para a construção de identidades naquele espaço geográfico amazônico, além do despertar para a importância da conservação ambiental no trabalho que executam.

No Mocambo do Arari há um barracão (Figura 62) coberto de palha, localizado no centro da comunidade, próximo à igreja católica e o campo de futebol, onde as mulheres

paneleira produziam e produzem a cerâmica. Ao redor estão as casas dos moradores. Atualmente, esse barracão é pouco utilizado, haja vista que as mulheres preferem realizar a fabricação das peças de cerâmica nas palhoças improvisadas que ficam ao fundo de suas próprias casas.

Figura 62. Barracão do Mocambo do Arari.



Fonte: Kássia Borges, 2012.

Inicialmente, conversamos com Dona Lourdes Pereira Melo, ceramista da comunidade de São Tomé, que se encontrava na entrada da comunidade naquele momento. De imediato, como já registrei nas notas introdutórias, foi convocada por meio um alto falante, uma reunião com outras mulheres paneleiras. Nesta reunião, ouvimos as histórias referentes à produção das peças de cerâmica *feitas por elas*.

Essas mulheres além de produzirem os artefatos de barro são, também, agricultoras, cultivam pequenas roças e hortas domésticas, na época da vazante dos rios, não somente para a subsistência (ou sobrevivência), mas para eventuais transações comerciais. Em alguns casos, elas também pescam. Como as demais mulheres rurais-ribeirinhas, elas dão conta da vida reprodutiva: cuidam dos afazeres da vida domésticas. São, portanto, pluriativas.

A pluriatividade não é algo específico somente no Mocambo do Arari. A produção doméstica: cultivo das plantas alimentares, a pesca e outros tipos de trabalho na Amazônia têm por objetivo garantir o consumo dos membros da família e dessa orientação consuntiva

decorre a lógica da aplicação dos rendimentos do trabalho (LIMA 2005). Nos atuais, a pluriatividade é uma estratégia que o agricultor familiar utiliza, combinando com atividades não agrícolas, que podem ser artesanatos, atividades ligadas ao turismo, ou melhor, ao ecoturismo, dentre outras formas de trabalho (SILVA, 1997).

De acordo com as mulheres ceramistas entrevistadas, é possível verificar que a grande maioria das mulheres sabe ler e escrever. Algumas estudaram até o ensino fundamental. Estas continuam cursando o EJA. Outras, são apenas alfabetizadas. As demais cursaram o ensino médio. Apenas uma fez ensino superior, na Universidade Estadual do Amazonas – UEA, campus de Parintins.

Figura 63. Mulheres paneleiras cursando a EJA.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Algumas mulheres ceramistas são casadas, outras viúvas e algumas são solteiras ou união estável. Praticamente, a grande maioria aprendeu a fazer os artefatos de cerâmicas com a família. Outras com a mulheres mais antigas como dona France e dona Marina. E as demais na escola sediada no município de Urucará, como detalharemos a seguir.

Destacaremos no capítulo IV desta tese com mais detalhes que a renda dessas mulheres advém das cerâmicas vendidas, principalmente, na época do festival do Boi-Bumbá de Parintins no mês de junho. Contudo, é complementada, em algumas delas, com

aposentadorias, agricultura de subsistência e da renda proveniente de programa de transferência de renda, como o Programa Bolsa Família.

A produção dos cultivos alimentares, acaba por apenas para o consumo já que o escoamento desta produção para comercialização na sede do município de Parintins é difícil pelo elevado preço do transporte. Todavia, o plantio da mandioca para fazer a farinha se repete todos os anos nas terras de várzea do Mocambo do Arari. Nas várzeas o ribeirinho e sua família desenvolvem de modo precípua (embora não exclusivo) atividades agrícolas, em que o cultivo da mandioca ocupa lugar central. Sem a proteína da pesca, juntamente com a farinha de mandioca, a vida ribeirinha na várzea não seria possível (SCHERER, et al, 2007. p.179).

O Mocambo do Arari é uma modelagem de relações entre o ambiente, o barro e o cotidiano das mulheres trabalhadoras, modeladoras e ceramistas. Para compreendermos algumas questões ligadas aos habitantes ribeirinhos amazônidas e entendermos melhor o modo de vida, sociabilidade e trabalho das mulheres ceramistas propõem trazer em evidência os personagens desse estudo, cujos dados e informações sobre a organização social serão fundamentais, levando em suas bagagens saberes, ensinamentos, práticas, fatos e artefatos, seus projetos e histórias de vida – individual e coletiva.

Numa classificação socioambiental da ocupação humana da Amazônia, as categorias são distinguidas em termos da pressão de uso e do impacto que exercem sobre o ambiente, relacionados ao modo como ocupam, exploram e concebem sua relação com a natureza e seu entorno. Seus grupos domésticos modelam suas convivências, suas amizades e conflitos.

Os ritmos de vida e de trabalho nas terras de várzeas seguem a variação do movimento das águas. A alternância entre período de águas baixas e altas, vazante e cheia, define o calendário econômico e o modo de vida dos grupos domésticos. O cotidiano de trabalho das mulheres ceramistas inicia-se pela manhã, quando algumas vão para o roçado para a labuta diária. Aquelas que têm filhos pequenos preparam-nas para a ida a escola. Ajudam-nas nos exercícios escolares. E cuidam dos afazeres domésticos, tais como a preparação do almoço para as crianças que estudam à tarde. Após o almoço, juntam-se para conversar e fazer cerâmica. A cerâmica não é produzida durante o ano todo. Depende do movimento das águas, e, também, das condições de saúde e da disposição das mulheres paneleiras. Por ser um trabalho árduo, pesado, que lida com o calor do fogo, com as forças das mãos e braços para misturar o barro com o caripé, tirar as bolhas de ar do barro preparado. Aparentemente, é um trabalho leve, mas prejudicial à saúde feminina, como mostro no próximo capítulo. O tempo da produção do artefato é variável, leva-se algum tempo para

começar e finalizar uma panela. Isto requer tempo, dedicação e conhecimento na arte do fazer. Pouco se sabe sobre o processo de trabalho dificultoso e pesado dizem elas. Reconhece-se a beleza dos artefatos, mas, não é valorizado especialmente pela figura do atravessador que acaba por definir o preço nas peças, em geral, um valor bem a baixo ao que realmente vale.

O processo de trabalho como será visto no próximo capítulo, é coletivo, envolve muitos braços e desperta uma sociabilidade cotidiana, desde a elaboração inicial e estética. É um momento de encontro com as amigas que se estende durante todo o processo. No puxirum (trabalho de mutirão ou em grupo, típico do Amazonas), na oralidade das conversas, na transmissão dos saberes tradicionais que as vasilhas de barro são elaboradas.

Apesar de, aparentemente, não haver problemas mais graves entre as mulheres paneleiras na comunidade, os conflitos aparecem em qualquer lugar de convívio em grupos. Nas conversas no final de tarde, na hora de descanso das mulheres, nos horários de puxiruns, nos bailes em que dançam boleros, nas quermesses e nos grupos religiosos. (Conflitos de cunho religioso). Esses são os momentos de socialização e de “*jogarem conversas fora*” ou de convivência em grupo.

Georg Simmel (1983) observa que o conflito se reproduz junto às ações interativas e relacionais sociais, ou seja, em todas aquelas produzidas no interior da sociedade. Nesta perspectiva, a autor pondera que “admite-se que o conflito produza ou modifique grupos de interesse, uniões, organizações. [...] é uma forma de associação” (SIMMEL, 1983, p.122). Para ele:

Há uma matriz formal de tensões estabelecendo os códigos sociais existentes no interior das próprias relações sociais. Um molde é estabelecido e propiciado pelas atitudes de: “oposição...”, (SIMMEL, 1983, p.127)

Sociologicamente o conflito (Kampf), em princípio, nunca foi contestado pois sempre houve conflitos em toda e qualquer sociedade. Ele é admitido por causar ou modificar grupos de interesse, unificações e organizações. Assim como o universo precisa do “amor e ódio”, isto é, de forças opostas; a sociedade, também, para atingir uma forma determinada, de harmonia e desarmonia, de associação e de concorrência, de tendências favoráveis e desfavoráveis. Mas estas discórdias não são meros instrumentos sociológicos passivos ou instâncias negativas. A sociedade não resulta simplesmente de forças sociais que lhes são positivas, e apenas na medida em que fatores negativos não as impeçam. Esta concepção comum é bastante superficial: a sociedade, tal como a conhecemos, o resultado de ambas

categorias de interação, que assim se manifestam como totalmente positiva (SIMMEL, 1983).

De acordo com o autor:

Há um mal-entendido, segundo a qual um destes dois tipos de interação derruba o que outros construíram, e o que eventualmente fica em pé é o resultado da subtração dos dois (quando na realidade deve ser designado como o resultado de sua adição). Este equívoco provavelmente deriva do duplo significado do conceito de unidade. Designa-se como “unidade” o consenso e concórdia dos indivíduos em interação, em oposição as suas discórdias, separações e desarmonias. Mas também se chama “unidade” ao total do grupo-síntese de pessoas, energias e formas, ou seja, a totalidade última desse grupo, uma totalidade que abrange tanto as relações estritamente unitárias de fala e as relações duais. Tem-se, portanto, de explicar o fenômeno de grupo que sentimos ser “unitário” em termos de componentes funcionais considerados especificamente unitários; e assim fazendo, desconsidera os outros significados maiores do termo. (SIMMEL, 1983 p.573)

Na Amazônia, existe, ainda, entre os grupos domésticos, as relações de troca são principalmente de natureza não monetária. As doações de peixes e caças, as ajudas no trabalho ou trocas de dias, o trabalho de parteiras, e as curas de rezadores, são trocas orientadas pelo princípio da reciprocidade (LIMA, 2002). Lima afirma que nem a herança da terra, nem a transmissão de bens materiais de uma geração à outra desempenham um papel importante na reprodução dos grupos domésticos. O legado mais importante que o casal recebe de seus pais são os laços de parentesco, as relações horizontais entre parentes vivos que formam uma rede de auxílio e concedem o direito de usufruto coletivo de recursos naturais. Este direito é vinculado diretamente à residência, que por sua vez é facilitada pela presença de parentes em localidades onde o casal queira se estabelecer.

O direito de uso é também exercido nos locais onde as pessoas tenham residido, mas o direito à apropriação dos recursos naturais tende a depender da presença de parentes na localidade, tanto para hospedagem quanto para conferir a legitimidade da manutenção do direito de uso. Assim, o parentesco define a inclusão e o pertencimento a um grupo local (formado pelos moradores da comunidade). Este pertencimento confere o direito de apropriação dos recursos naturais no território ocupado. Entretanto, o parentesco não é o único meio de se estabelecer em uma localidade. Uma pessoa não aparentada a nenhum morador do lugar pode solicitar que o grupo lhe conceda permissão.

O cotidiano “ é a vida do homem inteiro”, como nos ensina Agnes Heller (2008, p. 31). Nele o ser humano se revela em todos os aspectos de sua individualidade e de sua

personalidade, deixando vir à tona seus sentimentos, valores, crenças, capacidade cognitiva, habilidades, ideia, paixões e ideologia. E diz mais: a organização da vida privada e do trabalho, lazer, descanso, atividades sociais, formam um todo orgânico da vida cotidiana.

As mulheres ceramistas do Mocambo do Arari cotidianamente que vão a igreja, sejam elas católicas ou evangélicas, jogam peladas de futebol sempre no final da tarde, visitam as colegas e amigas, vão aos bailes, cozinham, namoram, ouvem música, assistem televisão, fazem cerâmica, comercializam suas peças, enfim vivem um dia de cada vez.

Na cotidianidade do trabalho há um ritual, uma repetição do gesto que garante a continuidade de um grupo e a ligação deste com o seu passado e sua identidade. Um dia após o outro os gestos se repetem e multiplicam-se. A memória ancestral está presente em cada peça de cerâmica modelada por elas. Trata-se de um trabalho material e imaterial que envolve energia e emocional pela alegria observada em cada face das paneleiras. Assim, é cotidianidade de trabalho e o mundo da vida das mulheres ceramista do Mocambo do Arari.

A produção das vasilhas de barro é um artefato e uma valorização do patrimônio cultural, portanto, é imaterial. São produtos de interação contínua de um sistema de práticas vivenciadas (BAUDRILHARD, 2008), no cotidiano das mulheres ceramistas é, pois, na cotidianidade vivida que as experiências humanas se manifestam de diferentes formas como, por exemplo: na tradição da confecção das vasilhas de barro, no trabalho diário incrustado na cultura amazônica. Nesse contexto, as vasilhas de barro, as mulheres ceramistas e suas histórias interagem e se entrecruzam umas com as outras (DOUGLAS, 2009). A cerâmica expressa uma relação que suas artesãs têm com seu território, fundindo pessoas e objetos em seu dia a dia.

Agnes Heller (2008) se reporta ao indivíduo, não aquele indivíduo abstrato ou excepcional, mas daquele que está imerso na vida cotidiana. Ou seja, o indivíduo voltado para as atividades necessárias à sua sobrevivência. A vida cotidiana das ceramistas se insere pela existência e pela experiência. Em que cada qual se faz presente no seu dia a dia.

Para Heller o homem está imerso na cotidianidade, é ao mesmo tempo particular e genérico porque faz suas escolhas que é produto das suas relações sociais e sujeitos de suas influências a partir das suas assimilações (HELLER, 1970). Nossas observações no espaço vivido captaram a existência da organização do grupo de mulheres paneleiras, no trabalho, no puxirum e nas conversas cotidianas. A vida cotidiana não está fora da história, mas no centro do acontecer histórico nas observações de Heller. Nesse sentido, também, há lugar para o sagrado, os mitos e as crenças. Em razão disso, não cabe aqui, considerar os mitos e as

crenças de uma sociedade, no sentido cronológico, mas, deve-se considerar a história e a cultura.

Nenhum cristão precisa provar que Adão perdeu uma costela ou que Jesus Cristo foi de fato posto no Sudário exposto na Catedral Metropolitana de Turim-Itália. Os mitos e as crenças têm um valor diferenciado, marcados pelo imaginário de um grupo e pelo arbitrário.

Queremos dizer com isso que há nesse relato mítico menos “criação” do que supõe os evolucionistas. E há muito ”trabalho manual” executado pelo Criador dos povos que formaram o povo hebreu. Deus trabalhou como oleiro, jardineiro, modelador, copista – fez o homem a sua imagem. Nos festejos de São Tomé do Mocambo do Arari, a imagem do santo, é seguida pelas as mulheres e moradores da comunidade em forma de procissão. Posteriormente, a realização da missa e a veneração do santo, ocorrem os rituais chamados profanos que se fundem com os sagrados, tais como: a realização do bingo, a coração da rainha da festa, as danças de quadrilha e um festival de dançar boleros.

Figura 64. Procissão de São Tomé o padroeiro da comunidade do Mocambo.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Figura 65. Procissão de São Tomé o padroeiro da comunidade do Mocambo.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Após todos os rituais sagrados como a procissão, a missa e veneração ao santo vem os rituais profanos. Em comemoração ao padroeiro há uma festa com várias atrações como bingo, coroação da rainha, quadrilha e um festival de bolero.

Figura 66. Quadrilha em São Tomé.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

3.1 AS MULHERES PANELEIRAS: história para contar por meio da memória

O motivo pelo qual toda vida humana constitui uma história e pelo qual a História vem a ser, posteriormente, o livro de histórias da humanidade, com muitos atores e narradores, mas sem autores tangíveis, é que ambas resultam da ação (...) ninguém é autor ou criador da história de sua própria vida(...). Alguém a iniciou e dela é o sujeito, na dupla acepção da palavra, mas ninguém é seu autor (ARENDDT, 1995, p. 195).

No primeiro capítulo desta tese, descrevi sobre as mulheres ceramistas de alguns lugares do Brasil, perpassando ao *locus* desta pesquisa ou lugar geográfico. Neste item do texto científico, apresento as mulheres produtoras dos artefatos ambientais. São elas: Francineia Teixeira Costa, Cecília Santos dos Santos, Maria do Rosário Maia de Souza, Margarida Gomes de Souza, Izolete Soares de Souza, Zedite Vieira de Souza, Neiva da Silva de Souza, Suzelita Silveira, Elenice Gomes de Oliveira, Maria Ozete Souza Simas, Francinete de Souza da Costa, Altamira Mendonça Brito, Gláucia Maria Silveira, Marina de Souza Mendonça e Francelina Pereira de Souza. Destaco para dar voz (utilizando a metodologia de história de vida) a estas mulheres as pioneiras ainda vivas na arte de produzir cerâmica: Marina de Souza Mendonça com 82 anos e e Francelina Pereira de Souza com 102 anos.

Na morfologia social das comunidades de São João Batista e São Tomé e nas redes de sociabilidade das ceramistas, destaco a cultura material e imaterial, indicando os aspectos econômicos e ambientais. Nesse contexto e espaço geográfico e lugar topofílico (TUAN, 2012) a produção da cerâmica modela uma tradição inventada.

De acordo com Paz (1991) O novo não poderia existir se não fosse o velho, dizemos isso como sendo uma tradição (PAZ, 1991). Nas entrevistas dirigidas às artesãs mais idosas e àquelas que ainda estão produzindo cerâmica, registramos em nosso diário de campo o lugar de tradição que permanece e se recria ao mesmo tempo.

Para Hobsbawm (2002) tradicional é o que se recria e se renova, constituindo numa nova tradição renovada, inventada. Os conhecimentos tradicionais que se constituem elementos de afirmação de identidades culturais das paneleiras, que são titulares deste conhecimento, são, atualmente, tratados por normas de direitos humanos que afirmam a necessidade da sua proteção pelo Estado (DOURADO, 2013). Incluímos aqui as técnicas do fazer das ceramistas do Mocambo, pois estão inseridas num contexto social, cultural em que são mantidas, produzidas e passam por um processo de transformação. Tradição inventada, segundo Hobsbawm, se refere:

As tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo- as vezes coisas de pouco tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBSBAWM, 1984 p. 9).

Alguns conhecimentos se consolidam com o tempo e se enraízam no imaginário coletivo e se constituem enquanto tradição. Outros se transformam e não podem ser separadas do contexto mais amplo da história da sociedade. O estudo dessas tradições esclarece as relações humanas com o passado (HOBSBAWM, 1984). Reporto-me aqui nas técnicas de confecção da cerâmica do Mocambo e suas diferentes mudanças ocorridas ao longo dos anos.

A cerâmica do Mocambo do Arari não é uma produção recente. Ela existe há muito como objeto de uso cotidiano. Desde então, as mulheres participavam do processo de produção da cerâmica como meio de sobrevivência. Foram elas, que transmitiram a arte de fazer para as mulheres mais novas, formando uma tradição que se multiplicou ao longo dos últimos anos. Desde os dois primeiros grupos formados por dona Marina, na comunidade de São João Batista, e dona France em São Tomé, algumas técnicas são as mesmas desde que inventaram o primeiro artefato cerâmico, outras se renovam com a inserção de novos instrumentos e técnicas. Dona Marina e dona Francelina (conhecida como Dona France) são duas das protagonistas dessa história.

Iniciamos com a pergunta sobre a natureza da relação entre entrevistador e o entrevistado. Na verdade, “não há interação entre pesquisador e entrevistado, o etnólogo não cria um efetivo diálogo, mas se esse informante for transformado em interlocutor, uma nova modalidade de relacionamento pode – e deve – ter lugar” (OLIVEIRA, 2000, p. 6). E é nessa relação que construímos um diálogo no decorrer das observações feitas no Mocambo do Arari, a esse lugar, a que chamaremos de cenário, pois as ceramistas do Mocambo, sob nossa percepção, já fazem parte da paisagem e da historicidade, como um *site specificity*²².

Marina de Souza Mendonça, nascida em 1933, e Franceline Pereira de Souza, nascida em 1915, são mulheres artistas ceramistas, trabalharam a terra e como artistas e ceramistas as vemos como extensão de uma criação que se manifesta. Estas duas mulheres da agrovila do Mocambo do Arari, são anciãs que fazem parte da história da cerâmica do lugar e suas transformações no contexto cultural no município de Parintins no estado do Amazonas.

²² *Site specificity*, lugar específico, instalação de arte, onde o trabalho é desenvolvido para o local da exposição. Fernanda Junqueira Sobre o conceito de instalação. GÁVEA, ano 14.n.14, p. 551-559.

3.1.1 Marina de Sousa Mendonça

Marina de Souza Mendonça é uma senhora de oitenta e dois anos, nasceu em vinte e dois de setembro de mil novecentos e trinta e três na Ilha das Onças, próximo do Mocambo do Arari. Filha de Sanchia Cativo de Souza e Luiz Henrique de Souza, seus pais vieram fugidos do estado do Pará na década de vinte, do século passado. Ela conta que não existia quase ninguém nas proximidades do Mocambo do Arari. O igarapé, com o nome de Comprido, que dá acesso ao Mocambo, “era tão fechado que primos casavam entre si, porque não aparecia ninguém por aqui para as moças se casarem”.

Dona Marina nos relata:

Trabalhei muito com cerâmica, ainda tenho ali guardadas umas fotos de quando trabalhava, as italianas que paravam aqui passavam lá comigo e observava eu trabalhando, havia uma que trazia fotos mostrando que também que elas estavam trabalhando (2015)

Ela se refere às religiosas italianas que faziam catequese na região.

Eu fiz sessenta peças de vasilhas pra aquela Socorrinha levar para um restaurante daqui de Manaus. Naquele tempo eu era boa da minha perna, agora já não dá mais, somente meus braços ainda permite que eu faça alguma coisa. Porque passa muito tempo em pé, do que sentada, pois sentada é apenas para dar o corrimento nas vasilhas, eu ainda tinha por aqui umas vasilhas, tinha um vaso que com foi quebrado, mas que permanece aqui.

Figura 67. Dona Marina e seu esposo Dico Mendonça.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Os relatos de dona Marina sobre sua família:

Quando meu pai morreu ficamos com um irmão, ele era mais velho da turma e outra irmã também que era mais velha o resto era tudo pequeno. Tinha um com cinco anos e outro com sete, eram os menores da turma, essa minha irmã mais velha arranhou um xodó. Se juntou e trouxe todos nós pra cá pro Arari, meu pai já fazia anos que havia morrido, isso foi em 50 (década), meu pai morreu em 17 de julho em 1950. E de lá eu já trabalhava, nós trabalhávamos em roça, até que depois eu arranhei um filho, mas minha mãe não queria que eu casasse com ele que me amava, ela não gostava dele.

E quando tive o filho com oito dias ele foi lá comigo por trás da minha rede e disse Marina no domingo eu venho aqui contigo. Quando ele foi, eu já estava na casa da minha irmã. Eu ia dar meu filho, não podia trabalhar naquela época, tinha que trabalhar. E fui lá com ele, o Raimundo propôs que queria casar comigo, e foi lá com minha mãe dizer que ele ficou comigo. E, criamos o menino, e a Selma veio me perguntar se eu garantia trabalhar de dia, eu disse que garantia, mas nunca mais ela apareceu.

Quando eu me entendi por gente eu comecei a trabalhar na roça com meu tio lá na Ilha das Onças. Eu ganhava mil e quinhentos réis. Tudo era uma só região, tinha a terra firme e a várzea. Sempre trabalhei, quando não era na roça era com minha mãe, minhas tias, minha avó fazendo cerâmica. Meu pai era pescador de pirarucu e tracajá, morreu quando eu tinha 17 anos. Em 1953, teve uma grande enchente na região e todas as casas ficaram debaixo d'água, aí corremos todos pra cá. Aos 25 anos eu fiquei grávida e nove meses depois casei com o Dico Mendonça, meu primeiro namorado, 10 anos mais velho que eu, mas ele não é o pai do meu filho (MARINA, 2015).

Desde criança, brincava com a terra modelando bonecas e utensílios de casa, observando a mãe ceramista aprendeu a arte de construir objetos de barro. Quando adulta, soube compartilhar com outras mulheres o seu saber acumulado desde os nove anos de idade. Com suas palavras, ela diz: “eu fez cachimbo, eu fez bacia, eu fez panela, eu fez forno para torrar farinha, eu fez colher, eu fez prato”. Fez vasilhas de cerâmica para o uso doméstico tal qual sua mãe. Ela fez alguidares, potes, fornos, bilhas, panelas, bacias, formas para assar peixe e muitas outras peças. Sempre em pequena escala, ela esculpia objetos para uso doméstico e diário.

Dona Marina conta que vendeu sessenta peças para uma mulher de Parintins de uma só vez, trabalhou muito para entregar. “Eu acho que foi pra São Paulo essas peças, não sei, não”. Percebi que as peças foram se tornando cada vez mais bem-acabadas. Com a comercialização para o exterior, principalmente, para Itália, elas procuram realizar a padronização estética das peças.

Figura 68. Dona Marina na produção da cerâmica.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

A modelagem das peças era e ainda é feita nas casas das artesãs e no centro comunitário onde as mulheres se reuniam, e se reúnem até hoje, para polir (brunir) a superfície das peças, com uma pedra de seixo ou com uma semente de inajá (*Maximilianamaripa*). Dona Marina conta que continua utilizando o mesmo acabamento, a jutaicaica, resina retirada do jutaizeiro (*Hymeneacoubaril*). Em nossa percepção, esse acabamento faz a diferença em relação às outras cerâmicas artesanais do Brasil, pois, apesar de essa resina natural trazer um aspecto de verniz, não é utilizado qualquer material industrializado na sua fabricação.

Figura 69. Dona Marina, ensinando a técnica de confecção das peças.



Fonte: Kássia Borges 2014.

Outra diferença: o polimento garante a impermeabilização dos artefatos. Este conhecimento tradicional ensinado por dona Marina é feito uma seladura, a gordura na hora do cozimento com esse processo, não entra nos poros da vasilha, conseqüentemente, não deixa a comida com gosto de ranço.

Outro fator estético que contribui muito com a qualidade das peças é a volumetria utilizada. De forma mais arredondada e com um suave afunilamento na base superior, faz com que o calor diminua no processo de evaporação, além de deixar nosso olhar menos monótono no percorrer da linha do contorno.

3.1.2 Francelina Pereira de Souza (tia France)

Aos 102 anos de idade dona Francelina Pereira de Souza, conhecida como tia France, nascida em mil novecentos e quinze. Mas, somente foi registrada na data de onze de novembro de mil novecentos e vinte e oito. Filha de Pedro Alves Mendonça e Lavínia Pereira de Souza, nasceu na região do Mocambo do Arari e casou com vinte e dois anos de idade. Tem cinco filhos e hoje é viúva de Deodato Caldeira. É a matriarca da comunidade de São Tomé.

A comunidade comemora no dia dezessete de dezembro seu aniversário e seu centenário foi comemorado no ano de dois mil e quinze. Na certidão de nascimento de Dona France consta uma data diferente da dita. Quando pergunto a Nadir Caldeira, filha de dona France, sobre a certidão de nascimento e o motivo da diferença de idade que consta nos documentos, ela responde que antigamente era assim.

Era mais fácil para ela conseguir a aposentadoria. Vinha alguém do Governo, fazia um mutirão e registrava todo mundo; inclusive na certidão de nascimento consta que ela nasceu em Parintins-AM. Assim, dona France conta: “Eu nasci nessa região de várzea. Quando vem a cheia todo mundo corre pra terra firme, é porque a terra é fresca, boa pra plantar, mas quando vem a cheia todo mundo corre” (Dona France, 2015).

Figura 70. Dona France.



Fonte: Kássia Borges 2014.

Dona France conta que aproximadamente sessenta e duas famílias fugiram da cheia da várzea, (do outro lado do lago do Mocambo é várzea) E em conjunto com o padre Augusto Gianolla²³, da prelazia de Parintins, fundaram uma colônia agrícola para plantarem arroz,

²³ Sacerdote missionário católico de origem italiana, nascido em 1930 e morto em Laorca de Lecco – Itália no dia 24.07.1990, e membro do PIME (Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras). Foi certamente o sacerdote que mais fundou comunidades rurais na Amazônia, somente no município de Parintins-AM foram setenta e cinco. Era alpinista profissional e

feijão, mandioca, guaraná, e também, a seringa, para a extração da borracha. Relata ainda, que padre Augusto na sua missão de catequese, queria algo diferente para o lugar. A proposta era de ser uma comunidade onde todos se ajudassem e cooperassem como uma irmandade, assim a colônia agrícola passou a ser chamada de comunidade São Tomé. Dona France, juntamente com o marido foram os fundadores da comunidade de São Tomé. Ela também foi parteira da sua comunidade desde a sua fundação, atuava como *enfermeira* da comunidade por ter grandes conhecimentos das plantas medicinais e ainda atuava como benzedeira.

Sobre a fundação do Mocambo do Arari, Dona France ressalta: “aqui chama-se Mocambo por causa da guerra, foi na época da guerra. Aqui era um lugar escondido”. Com uma voz bem fraca e às vezes inaudível, foi difícil compreender a guerra que ela se reportava. Era a Cabanagem, que ela ouvia falar. Para confirmar esta fala, Antônia Quintila Gomes Prestes, de cinquenta e dois anos, nascida em Parintins e que, desde mil novecentos e oitenta e quatro, é professora em Mocambo do Arari, confirma que o nome da localidade tem sua origem no tempo da Cabanagem, entre mil oitocentos e trinta e cinco e mil oitocentos e quarenta. Foi uma revolta social ocorrida na época do Império no Brasil, envolvendo fazendeiros, índios, negros e mestiços na província do Grão-Pará, onde se formaram diversos mocambos de escravos foragidos e eram frequentes as rebeliões militares.

Todos gostam de conversar com dona France, ela é a memória da comunidade. Além de auxiliar as famílias indicando os remédios oriundos das plantas medicinais que as crianças devem tomar para a cura de suas doenças. Ela era e ainda é, a cuidadora da saúde da comunidade. Tem um profundo conhecimento das ervas medicinais: para uma dor de barriga, problemas de útero, febre, diarreia, maleita e vários outras doenças. Além de ser chamada para fazer todos os partos dos arredores. Dona France detinha o saber da comunidade e é respeitada por isso até hoje. Ela relata:

Eu partejei, eu fiz todos os partos daqui. Eu nasci lá do outro lado do rio (do Mocambo), meus filhos nasceram aqui. Eu esperava esfriar o corpo para depois sair no tempo. Eu guardava o resguardo. Não saía mexendo na água, e nem tomava banho, esperava o corpo esfriar. Também fazia garrafada de remédios. Deus me ensinou a fazer os remédios e eu via a minha vó fazendo, ela sabia muita coisa (DONA FRANCE, 2015)

Quando pergunto sobre a quantidade de filhos que ela possui, ela afirma que já esqueceu. Informações de outras mulheres afirmam que dona France tem sete filhos, um fora do casamento e aliás é o que ela mais gosta. Dona France foi uma das fundadoras e responsável pelo do *Clube de Mães* da comunidade, sua história se confunde com a história da comunidade de São Tomé. A entidade passou a ser denominada de Clube de Mães “Nossa Senhora da Batalha”, uma homenagem a Dona France, por ser uma batalhadora que transmitiu saberes desde sempre. Foi através do Clube de Mães que a cerâmica do Mocambo ficou conhecida fora da comunidade e na Itália.

No município de Urucará cidade próxima ao Mocambo do Arari, foi criada uma Escola Agrícola, na qual os filhos dos agricultores estudavam com apoio do governo municipal e estadual. A escola funcionava como um internato com quinze dias reservados para os meninos e quinze dias para as meninas. Os alunos e as alunas passavam por todas as etapas de um ensino regular e mais as atividades de agricultura. A Escola Agrícola foi muito importante para a formação das novas ceramistas do Mocambo do Arari. Dona France era uma das técnicas que transmitia o saber acumulado ao longo dos anos para a formação de novas ceramistas.

Dona France sempre fez cerâmica para o uso doméstico, todos os utensílios da casa e, ainda ensinava a arte de fazer cerâmica para outras mulheres da comunidade. Muitas pessoas da Comunidade relatam que ela era uma mulher muito forte e trabalhadora, pois a mesma colhia a argila no rio e entrava na floresta em busca do caripé. Como dissemos anteriormente, a voz de dona France está muito fraca e difícil de ser entendida, porém ao questioná-la sobre como e com quem ela aprendeu a fazer cerâmica, ela respondeu:

“Eu aprendi sozinha, ninguém me ensinou, eu aprendi com Deus. Eu fazia cerâmica com minha avó, a gente pegava muito caripé”, depois de queimada, eu usava o pau para brilhar a cerâmica” (DONA FRANCE, 2015).

Quando a questiono se teve problemas nas mãos ou nos braços por conta do trabalho com a cerâmica, ela responde: “Não, porque eu não pegava na água logo, eu deixava o corpo esfriar e não sofria com dor”.

Além de fazer os utensílios para o uso diário, fabricava os artefatos para os festejos da comunidade, como as grandes panelas com as comidas regionais das festas do padroeiro São Tomé. Algumas pessoas lembram das grandes caldeiradas, patos no tucupi e outros pratos amazônicos, sempre em grande quantidade para os moradores da agrovila e convidados. Ainda hoje, a comunidade conserva as grandes vasilhas dessa época. Os primeiros artefatos

produzidos com o objetivo de comercialização eram feitos ainda com uma aparência rústica. O brunido, ação de alisar a peça no processo de fricção, era feito somente com pedras de seixo de rio. Esse era o momento de dar o acabamento as peças.

Dona France aprendeu muitas coisas com a sua avó. Nas narrativas, no processo de lembrar, nos apoiamos nos dispositivos da memória que os narradores selecionam os eventos mais significativos (ALENCAR, 2007). Parafraseando Haike Silva (2002), o depoimento, a narrativa, a oralidade tem a função de preencher uma lacuna da documentação escrita que contribuem com informações outras, que visam ao estudo de representações, concedendo importância para relações entre memória e história.

Desde os primórdios da humanidade esta tem sido fundamental para a reconstrução histórica, como destaca o Paul Thompson (1998). O autor coloca as fontes orais como base do fazer história, tanto no passado, como no presente. Trabalhar com a oralidade pressupõe, antes de qualquer coisa, um relacionamento entre pesquisador e a pessoa entrevistada, uma troca entre dois sujeitos, que negociam entre si a possibilidade de reabrir o diálogo, neste caso, vislumbramos o saber da avó de dona France para dona France e dona France para suas filhas bem como toda a comunidade. Esse saber é também entendido como conhecimento tradicional, que respeita, concomitantemente, o passado e o presente.

A transmissão dos saberes das mulheres mais velhas as mais novas, garante os múltiplos recortes do social, pois “(...) elas agregam pessoas em torno de atributos e características valorizadas” (PESAVENTO, 2008, p.91), como o saber acumulado das ceramistas do Mocambo do Arari, saber este que passado de mãe para filha, transformando-se em saber tradicional. Neste preservar e manter o conhecimento, inovações e práticas das comunidades locais como ribeirinhos, caiçaras, seringueiros, extrativistas, quilombolas e indígenas no caso do Mocambo, as mulheres mais novas se veem agregando e capitando conhecimentos direcionados pelos conhecimentos e saber tradicional.

A oralidade dessas mulheres combina o vivido e o concebido, remete ao esforço impotente de refazer o percurso do vivido. Por outro lado, tendo como certo de que o passado não retorna, que não é possível de resgate. Contudo impressiono-me com o contínuo e o descontínuo. Fascínio e possibilidades estão relacionados a dois paradigmas: o ato de pensar hermenêutico e a ideia de indivíduo como valor. Esta ligação intrínseca destaca o caráter construtivista que une entrevistado e entrevistador (ALBERT, 2004).

No dizer de Nóvoa (1995, p. 24), “o tema-história de vida constitui-se num trabalho de investigação e reflexão sobre os momentos significativos dos meus percursos pessoais e profissionais. É um trabalho virado para o futuro e não para o passado”, entretanto ele (o

passado) terá relevo e significado no trabalho enquanto processo de reconstrução histórica e cultural do Mocambo do Arari.

3.2 TECENDO A NARRATIVA A PARTIR DE SUAS PRÓPRIAS VIDAS:

Da tradição a modernidade no fazer artefato ambiental

Quando a pesquisa e, posteriormente, este texto foi concebido, seu conteúdo seria a modelagem das relações socioculturais que advinham dos artefatos de cerâmica feitos por suas artesãs ceramistas.

Na caminhada investigativa construída, pensávamos que as noções de artefatos e ceramistas dariam conta da problematização das redes de sociabilidade e o comércio dos objetos culturais. Mas, como num desenho artístico, a linha sempre é da espessura da expressão de nossa mão, significa que sempre há imprevistos no trajeto do artesanato intelectual de um trabalho científico; isto é, a investigação é algo que se busca e, nessa vereda, os passos se transformam como no desenho de expressão.

Em nossa convivência com as mulheres ceramistas do Mocambo e habitantes amazônidas, escutei sempre que estes se autodenominam de ‘*caboclo*’. Aos nossos ouvidos pareceu-me como um som de identidade dos próprios moradores ribeirinhos. Poderia analisar o modo de vida das ceramistas historicamente como caboclas, como muitos autores o fazem, ao realizarem suas reflexões. Contudo, a problemática histórica do termo ou noção caboclo, Lima (1999) indica que este é usado “como uma categoria de classificação social” na “literatura acadêmica para fazer referência aos pequenos produtores rurais de ocupação histórica”. A categoria social *cabocla* é “definida com ambiguidade e com uma visão estereotipada negativamente” (LIMA, 1999, p.5).

Na antropologia, a definição de caboclos, como camponeses amazônicos, serve para distinguir os habitantes tradicionais dos imigrantes de outras regiões do Brasil. Ambos os sentidos constituem categorias de classificação social empregadas por pessoas que não se incluem na sua definição (LIMA, 1999, p.5). Para esta autora, se abstrairmos a especificidade territorial dos índios, a etnicidade e a condição tutelar de sua relação com o Estado, as características da economia domésticas dos produtores tradicionais e dos grupos indígenas dependentes da produção mercantil são as mesmas. Esse sistema adaptativo em que está inserido o caboclo é correspondente às forças da modernidade que remontam a colonização e suas imposições históricas (LIMA, 1999).

Wagley (1988) salienta que o caboclo era uma das diferenças decorrentes do sistema de classes da sociedade colonial, “da antiga escravidão dos índios e dos escravos negros vindos da África, e da ascendência social dos colonos portugueses” (p.120). O ‘caboclo’ amazônico só existe, portanto, no conceito dos grupos que tem posição mais privilegiada quando se referem às pessoas de posição menos privilegiada principalmente financeiramente (WAGLEY, 1988).

Lima (2009) diz, ainda, que o uso do termo caboclo para os povos na Amazônia é um lapso histórico para a sua própria falta de autodenominação. A autora tece um raciocínio de que o termo é relacionado aos pequenos produtores rurais que não possuem uma identidade de grupo. E que as “noções mais fortes de identidade se baseiam no parentesco, na religião, na ecologia do assentamento e na ocupação econômica do grupo e do indivíduo” (LIMA, 2009, p.8). Ela também ressalta que as famílias constituem a base da formação de pequenos grupos à organização das comunidades rurais. E dentro de cada comunidade, grupos familiares diferentes frequentemente disputam uma importante liderança onde vivem.

A categoria social cabocla é caracterizada pela ausência de uma identidade coletiva forte. A população rural tem, ao contrário, identidades locais, do ponto de vista de uma observação externa que nela percebe traços comuns (p.8). Lima deixa claro que o termo caboclo não consegue expressar toda a diversidade e heterogeneidade dos povos na Amazônia e também explica que sua natureza é conceitual e analítica, amparada em uma classificação social do outro. Nas comunidades São João e São Tomé do Mocambo do Arari, os moradores se autodenominem como caboclos, assim como as mulheres paneleiras. O termo caboclo esta nas musicas e aparece como símbolo de identidade cultural.

Sou, sou, sou, eu sou caboclo
 Eu vim do negro, vim do branco
 Vim do índio
 Sou de quem ama
 Eu vim do negro, vim do branco
 Vim do índio
 E se apaixonou, ah, ah

Sou daqui dessas paragens
 Parintins por te querer.
 Toada: bicho-homem

Para Bachelard (1997) o símbolo e a liberdade “remitificantes” são representações que fazem aparecer sentidos secretos, significados, e constituem a busca da poesia, da

esperança e da felicidade humana. A natureza, ao ganhar significados simbólicos para os indivíduos complementa o próprio sentido de serem humanos. A virtude essencial do símbolo é a de assegurar, no seio do mistério pessoal, a presença mesma da transcendência (BACHELARD, 1997). Os significados entre o ambiente, o lugar topofílico e o outro se completam numa sociedade onde o presente e o passado interagem. Essa interação pode se dar também no lugar da memória.

Nesse sentido, Halbwachs (2004) destaca a importância da memória coletiva, plural, múltipla, mas também individuada, identitária de cada grupo social e dele envolta.

Entre o indivíduo e a nação, há muitos outros grupos, mais restritos do que esse que, também ele, tem sua memória, e cujas transformações atuam muito mais diretamente sobre a vida e o pensamento de seus membros (...) A história pode apresentar-se como a memória universal do gênero humano. Mas, não existe memória universal. Toda memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no tempo e no espaço (HALBAWCHS, 2004 P.90).

Dhiel menciona que,

Com a memória, o passado torna-se compreensível ao homem, é ali que estão alojadas as lembranças e as esperanças. Essa busca permite identificar o caráter reconstitutivo da história. Pensando em Benjamin, há uma função da sociabilidade para se constituir uma cultura em que o coletivo e o individual se juntam para a constituição de uma tradição que seja transmissível às futuras gerações (DHIEL, 2002, p. 122).

Pierre Nora (1993, p. 8) alerta para o desaparecimento e/ou desapego do cultivo da “memória verdadeira”, arcaica, arrancada pelo “impulso erradicador da história”, que se revela convulsivo nos tempos modernos com a acelerada e aprofundada distância entre ambas e num efeito que é chamado de “revelador”:

A ruptura de elo de identidade muito antigo, que se evidencia na “adequação da história à memória”, num movimento que a ancora em lugares consagrados: “os lugares da memória”(…), como: museus, monumentos, medalhas e enfatiza: (...) “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (...). E, ainda, que “a memória é a vida sempre carregada por grupos vivos” (Idem: p. 9).

Nossa história de vida faz com que tenhamos um apreço às memórias pessoais e às memórias por onde passamos. De onde viemos, para onde vamos. Isso faz com que não nos

percamos somente no presente, no agora. Histórias e lembranças constituem enquanto alguém que vive. No dizer de Simone Weil (1979, p. 351): “Quem é desenraizado desenraiza. Quem é enraizado não desenraiza”. A reflexão de Weil é um convite para uma viagem Benjaminiana: “eu viajo para conhecer minha geografia”, minhas raízes. “Viagem” entendida como quem busca nas memórias a possibilidade de constituição de uma fonte, que recupera outras formas de apresentação histórica, construída pela narrativa e a memória do passado, que supera a narrativa triunfalista do vencedor.

Parafraseando Ecléa Bosi (1979), *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*, nas páginas precedentes destaquei as narrativas das mulheres mais velhas em suas memórias e lembranças sobre a fazer dos artesãos e da vida. A seguir, dou voz ao que vou chamar de segunda geração das mulheres paneleiras do Mocambo do Arari que falam sobre as experiências que guardam nas memórias, dos seus momentos, das suas histórias e do trabalho que desempenharam em seu tempo e lugar e, aqui, serão lembrados e apresentados, pelas vozes das narradoras. As mulheres ceramistas do Mocambo do Arari modelam este contributo científico com suas memórias, sua cotidianidade, seu trabalho e seus artefatos de cerâmica.

3.2.1 Maria do Rosário Maia de Souza

Eu me chamo Maria do Rosário Maia de Souza (Figura 71), resido na comunidade São Tomé há vinte e cinco anos, sou conhecida por Rosário. Fui cruzada aqui na ilha das onças mesmo no dia vinte e sete de janeiro de mil novecentos e setenta e dois, pertencente ao município de Parintins. Sou casada, tenho sete filhos, sou católica e estou cursando a EJA (Educação de Jovens e Adultos). Eu vim para cá porque me casei com um homem dessa banda, o Carmelo (Carmelindo Prestes), constitui família e agora convivo com a família dele que mora perto de nossa casa.

Figura 71. Maria do Rosário Maia de Souza.



Fonte: Kassia Borges 2014.

Aprendi a fazer as vasilhas de barro na própria comunidade, aqui mesmo, no clube de mães com a dona France e a dona Zedite. Lá, na Ilha das Onças, onde eu nasci, minha mãe fazia vasilha de barro para nossa casa. Cresci vendo minha mãe fazendo vasilhas. Toda minha família trabalhava com o barro. E quando eu era criança, era eu que fazia o fogo para minha mãe. Só que lá não encontrávamos o caripé por ser uma área de várzea e o caripé não é uma árvore de várzea. Agora trabalho nas vasilhas, duas vezes por ano, nos meses de abril e maio, para o festival do boi-bumbá de Parintins e novembro e dezembro para o Natal, mas nos dias que está chovendo não. Eu trabalho sozinha ou com as minhas colegas da comunidade.

Levanto minhas peças aqui em casa, puxo e ajeito sozinha. Mas na hora de dar acabamento conto com a ajuda das minhas colegas. Fazemos um puxirum porque é muito trabalhoso passar o *curi* e *alisar*, somos eu minhas comadres Ozete, Elenice e a Neia. É nesse momento que conversamos, colocamos nosso papo em dia. Contamos nossos problemas, o dia passa mais rápido.

Para pegar o barro, meu marido e os meus dois filhos mais velhos pegam para mim no barreiro, num laguinho dentro da comunidade São Tomé. O caripé que uso é comprado, vem de muitos lugares. Eu queimo minhas vasilhas aqui no fogo, em casa ou às vezes, é feito um puxirum com as colegas.

Eu trabalho com o barro há vinte anos. Muitas vezes já fui queimada na quentura do fogo no momento da queima das vasilhas. Eu sei os modelos das peças que eu vou fazer, sei o que o comprador gosta e já faço o modelo que eles mais gostam, mas gostaria de ver outros tipos, modelos. Eu crio minhas peças, mas gostaria muito de ver modelos diferentes em

revistas ou em outros lugares para fazer e ter outras ideias. Faço umas seis peças num dia, depende do tamanho da peça. Se for pequena consigo fazer oito, mas no máximo consigo fazer quatro peças, porque tem que levantar bem a peça, ajeitar, puxar. Eu nunca contei, mas talvez eu faça umas mil peças por ano se eu trabalhar bastante. Por dia faço umas seis peças, e por semana mais ou menos quinze peças, eu nunca contei, mas por ano de trezentas a mil peças.

Eu começo a levantar as vasilhas antes do café da manhã e termino antes do jantar, paro para fazer o almoço antes de o bebê chegar, às vezes “se eu parar o barro seca”. Eu participo das atividades da igreja, gosto de fazer as unhas, fazer minhas tarefas da escola, passear à tarde, tomar uma cervejinha com as minhas colegas, conversar com elas, assistir televisão, assistir um filme com meus meninos. Só que eu só posso assistir quando é filme para a criança, eu também gosto de jogar bola com meus meninos.

3.2.2 Zedite Vieira de Souza

Meu nome é Zedite Vieira de Souza (Figura 45), nasci no dia quatro de maio de mil novecentos e cinquenta e dois aqui no município de Parintins-AM mesmo. Vivo no Mocambo tem quarenta anos, sou viúva, e tenho três filhos, fui somente alfabetizada, mas acho o estudo muito importante. Também participo das atividades da igreja católica e das festas de Reis, juninas e do padroeiro São Tomé, no dia três de julho.

Eu aprendi a fazer as vasilhas de barro com minhas amigas aqui mesmo na comunidade, eu observava a dona Celina, a dona France e a dona Margarida fazer as vasilhas de barro, mas foi a com a criação do Clube de Mães que comecei mesmo. Começamos a aprender como alunas das senhoras idosas, elas nos ajudavam. As encomendas foram aumentando e vendemos até para a Itália. Ainda hoje tem gente que sobrevive da cerâmica.

Figura 72. Zedite Vieira de Souza.



Fonte: Kássia Borges 2014.

Para fazer as vasilhas o barro é retirado na própria comunidade e o caripé é trazido da cidade de Juruti -PA, porque antes tinha a facilidade do caripé, hoje não; eu não sabia que um dia ia acabar, se eu soubesse nós já tínhamos aprendido a tirar ‘o filho’ dessa árvore. Sempre trabalho as vasilhas em grupo com as amigas. Os modelos é que nós vemos os melhores, o que é mais bonito; antigamente era diferente, agora é mais bem-acabado. Nós começamos a usar a lixa, aí fica mais fino, trabalho na produção sempre quando estou precisando de dinheiro e quando não está chovendo nos meses de setembro a dezembro.

Consigo fazer quatro peças por dia, dez peças por semana e até cem peças por ano. Vendo a minha produção em Parintins e para os comerciantes da cidade. A renda da minha família são R\$800,00 da agricultura (produção de farinha), R\$100,00 das vendas das cerâmicas - usado quando falta alguma coisa, é com ele que conto, é o meu dinheiro mais livre pra fazer mais alguma coisa. - e R\$724,00 de aposentadoria.

3.2.3 Maria de Fátima Soares de Souza

Eu sou Maria de Fátima Soares de Souza, me chamam aqui na comunidade Fátima (Figura 73), nasci dia vinte e seis de agosto de mil novecentos e cinquenta e sete no Paraná do Ararí, no município de Parintins-AM. Vivo na comunidade São Tomé por trinta anos, tenho nove filhos, sendo que somente sete ainda residem em minha residência.

Figura 73. Maria de Fátima Soares de Souza.



Fonte: Kássia Borges 2014.

Aqui na comunidade reside meus familiares um irmão, três filhas, uma nora, três genros, e algumas comadres. Gosto da vida da comunidade e participo da vida de tudo. Fátima assim relata: “Eu participo das atividades da igreja aqui da comunidade, das festas juninas, dos bingos e festa da rainha. Esse ano minha neta foi candidata à rainha. Gosto muito de ouvir música, assistir televisão, passear nas minhas comadres, conversar com elas, assistir o futebol no domingo e gosto de namorar também, né”

Aprendi trabalhar nas vasilhas de barro na comunidade com minhas colegas, trabalho na produção desde meus vinte anos de idade, desde quando comecei a observar as mulheres da comunidade produzindo as vasilhas de barro. Durante o ano inteiro trabalho na produção, para auxiliar nas atividades, tenho o apoio de meu esposo que ajuda na retirada do barro da própria comunidade para confecção das peças, o caripé usado é trazido do estado do Pará e é somente adquirido através da compra. Sempre trabalho em coletividade, principalmente com a minha comadre Zedite e minhas filhas, na queima das peças sempre acontece em conjunto no puxirum. Os modelos eu tiro da minha própria imaginação, das revistas e sempre gosto de produzir minhas peças nos meses que não tem chuva, que é melhor período para fazer a queima das peças. Minha produção semanal está em torno de vinte e cinco peças, com produção anual em média de quatrocentas peças.

Conforme dona Fátima, diversas vezes sofreu queimaduras passando a jutaicica²⁴ no processo de queima das peças. Apresenta queixas de problemas de saúde relacionados à atividade de produção das vasilhas de barro, como dores nas costas e nos dedos, dores de cabeça, ombro e pernas. Relata ainda que a principal atividade que exige um maior esforço físico durante o processo de produção é no momento de amassar o barro e na retirada das peças da fogueira.

3.2.4 Maria Ozete Souza Simas

Eu me chamo Maria Ozete Souza Simas (Figura 74), eu moro na vila do Mocambo há vinte e três anos. Sou conhecida na comunidade como Ozete, nasci no dia vinte e quatro de julho de mil novecentos e setenta e quatro na cidade de Parintins. Sou casada, tenho quatro filhos, sou católica, porém, não participo das atividades da igreja.

Na comunidade reside minha filha, meu genro e neta que moram comigo. Aprendi a produzir as vasilhas de barro na própria comunidade com ajuda das colegas. Trabalho na produção dessas vasilhas o ano inteiro há, aproximadamente, quinze anos. Tenho auxílio de meu esposo para retirada do barro para confeccionar as peças, e o caripé sempre é comprado vindo de vários lugares. Sempre trabalho em grupo com minhas colegas na confecção das minhas peças e os modelos sempre são retirados da minha imaginação. Na queima das peças sempre utilizo fogueira coletiva com as colegas e a dona Margarida. Diariamente é possível produzir aproximadamente oito peças com uma produção semanal de, aproximadamente, vinte e cinco peças.

²⁴ Jutaicica. Espécies do gênero *Hymenaea courbaril* L., conhecidas regionalmente como jutaís e jatobás. Resina usada pelas mulheres ceramistas como revestimento que dá brilho às peças de cerâmica do Mocambo do Arari.

Figura 74. Maria Ozete Souza Simas.



Fonte: Kássia Borges 2014.

Quanto às condições de trabalho, dona Ozete também já sofreu diversas queimaduras, têm problemas de saúde devido à produção das vasilhas de barro, queixa-se de sentir dores nas costas, dedos, cabeça e ombro no momento que está fazendo as peças de cerâmicas. Conforme dona Ozete, esse trabalho é muito cansativo e trabalhoso que traz muitos problemas de saúde, sempre começo bem cedo o trabalho para produção das vasilhas e termino à tarde todos os dias da semana. Outra coisa é para fazer pausa para o almoço que varia muito, depende muito do barro, de quantas vasilhas estou fazendo naquele momento.

3.2.5 Cecília Santos dos Santos

Eu me chamo Cecília Santos dos Santos (Figura 75), sou conhecida na comunidade por Cecília. Nasci no dia dez de junho de mil novecentos e setenta e oito na comunidade Remanso, pertencente aqui na região do Mocambo do Arari, Município de Parintins. Sou casada, moro com o meu esposo e meus sete filhos - tenho seis filhos homens e uma menina que é especial e anda na cadeira de roda. Fui somente alfabetizada, mas estou fazendo o EJA. Sou católica e o que mais gosto de fazer no meu tempo vago é assistir televisão.

Figura 75. Cecília Santos dos Santos.



Fonte: Kássia Borges 2014.

Aprendi a fazer peças de cerâmicas com minha mãe e minha avó quando eu era criança. Atualmente trabalho na produção somente nos meses de agosto a novembro, para confecção de minhas peças. O barro e o caripé utilizados são comprados e os modelos de minhas peças são feitos por encomendas. Minha produção diária é em torno de quatro peças chegando a produzir semanalmente aproximadamente vinte. Minha produção é transportada através do barco da comunidade até o local da venda, a comercialização é realizada na cidade de Parintins, principalmente para os comerciantes locais, e o preço varia em torno de R\$10,00 a R\$ 40,00 cada peça.

Quanto às condições de trabalho, Cecília afirma que nunca sofreu nenhum acidente durante o processo da confecção de seus artefatos cerâmicos e que não apresenta nenhum problema de saúde por causa da produção das suas peças de cerâmica.

3.2.6 Elenice Gomes de Oliveira

Eu me chamo Elenice Gomes de Oliveira (Figura 76), nasci na comunidade de São Tomé pertencente ao Mocambo do Arari. Sou casada, tenho três filhos e atualmente estudo no

EJA (Educação de Jovens de Adultos), na escola daqui. Minha mãe vive na comunidade. O que mais gosto de fazer em tempos vagos é jogar futebol e conversar com as minhas amigas.

Figura 76. Elenice Gomes de Oliveira.



Fonte: Kássia Borges 2014.

Aprendi a fazer as cerâmicas ainda criança através de observações quando minha mãe (dona Margarida) e de outras mulheres pertencente ao *Clube de Mães* da comunidade confeccionavam as peças. Trabalho na produção durante o ano inteiro, principalmente na época do Festival de Parintins. Sempre produzo minhas peças em grupo (minha mãe e minha amiga Ozete). Para realização dos trabalhos sempre tenho auxílio de meu esposo que ajuda na retirada do barro na área de várzea da comunidade, o caripé é comprado vindo de diversos lugares e para realização da queima das peças utilizo fogueira coletiva. Na modelagem das peças utilizo modelos antigos, mas gostaria de ver outros modelos para diversificar minha produção.

Diariamente eu faço mais ou menos dez peças que são comercializadas em Parintins para os comerciantes. Durante a festa do boi-bumbá comercializo para os turistas. Minha produção é transportada da comunidade para o local da comercialização através do barco da associação de moradores. Posuo uma renda mensal aproximadamente de R\$700,00, sendo que R\$400,00 é somente da comercialização das vasilhas de barro que é usado nas despesas da casa e os R\$300,00 é referente a Bolsa do Governo Federal que também utilizo para completar as despesas da casa.

Sobre as condições de trabalho, Elenice informa que já teve queimaduras durante a queima das peças e quando passava a jutaica nas peças. Apresenta problemas de saúde por causa da produção das vasilhas de barro. Sua jornada de trabalho inicia bem cedo com término às dezessete horas com parada para o almoço. Devido à dificuldade de encontrar o caripé, dona Elenice afirma que em nenhum momento procuraram algum órgão público para ajudar a solucionar esse problema e que sempre tiveram o interesse em plantar, mais não se sabe como fazer os filhos da planta.

Percebemos, neste trecho de texto, que as mulheres do Mocambo do Arari se apresentaram e se mostraram porque arte é tornar visível e dizível a vida do artista através da forma e do material. Com suas histórias de vida e memórias, elas construíram um arcabouço de vivência que se traduz na própria história da cerâmica do baixo Amazonas. Vidas que se entrelaçam e as vezes se sobrepõe com as experiências construídas de gerações em gerações. Depois de dar voz a elas seguiremos ao próximo capítulo descrevendo a arte de fazer; isto é, processos de trabalho e o desenrolar do que isso acarreta. Para isso contamos com a colaboração de alguns teóricos, pensadores e das próprias mulheres ceramistas caboclas, como elas se auto denominam.

Figura 77. Mãos que trabalham como barro.



Fonte: Kássia Borges, 2015

Figura 78. Mãos que trabalham com barro.



Fonte. Kássia Borges, 2015

CAPÍTULO IV

A ARTE DO FAZER: TRABALHO E COTIDIANIDADE

4.1. O PROCESSO DE PRODUÇÃO DA CERÂMICA: A terra, o fogo, a água, a floresta, o ar.

Há milênios, sob todas as suas formas – barro esmaltado ou não, faiança, porcelana –, a cerâmica está presente em todos os lares, humildes ou aristocráticos. Tanto que os antigos egípcios diziam “meu pote” para dizer “meu bem”, e nós mesmos, quando falamos em reparar danos de qualquer espécie, ainda dizemos ‘pagar os vasos quebrados’ [payer les pots cusses]. (LÉVI-STRAUSS, 1986, p.17)²⁵.

As palavras de Lévi-Strauss nos mostram que a ligação homem-barro vem desde os primórdios da humanidade. O artista capta problemas humanos existentes, recria-os por meio de sua arte e também inventa outros intrínsecos a seu fazer. A escolha dos materiais terra e argila é pessoal, singular, e, tece relações com a experiência artística. Nesse sentido, discorre considerações sobre as relações sociais das mulheres ceramistas, modeladas através da história e produção da cerâmica no Distrito do Mocambo do Arari. Cabe aqui pontuar o processo de trabalho dessas mulheres; isto é, seus instrumentos e o saber tradicional envolvido, tecido na vida cotidiana.

Pode-se dizer que o trabalho das mulheres ceramistas do Mocambo do Arari é uma modelagem de relações entre o ambiente - o barro e o fazer cotidiano. As delimitações e conceituações dos termos aqui empregados e apropriados são ressaltadas na medida em que o barro, nesse contexto, se refere à criação do homem como dito em Mircea Eliade (1998)². Essa ideia talvez traga uma poesia de linguagem à modelagem tanto humana, quanto das peças feitas em argila, originando a forma do objeto escolhido: utensílios de barro feitos a partir do trabalho das mulheres ceramistas.

A despeito do trabalho, Hannah Arendt esclarece: “Todas as atividades humanas possuem um elemento de ação e, portanto, de natalidade” (ARENDR, 1995, p.17), que equivale à não-mortalidade, não perder por completo sua experiência humana, não viver em vão, condenado a vagar sem história, “sem passado e sem futuro”. Por seu turno, Hobsbawm (1998, p. 244) debruçado em suas análises a respeito da “história presente”, sentiu as

²⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.17.

dificuldades e paradoxos com as quais se defrontam aqueles que se dispõem a pesquisar e escrever sobre seu próprio tempo. Este mesmo autor, quando estava prestes a publicar sua grandiosa obra “Era dos Extremos: O breve século XX (1914-91)”, ele próprio reconhece seus impasses pessoais quando se dispôs a escrever o conjunto dessa sua obra: “quase coincide com o meu tempo de vida”. Dirá ainda: “a mera expressão do nosso próprio tempo”, parte do pressuposto que “uma experiência individual de vida também seja uma experiência coletiva” [...], principalmente em relação à história contemporânea, em cujos quadros inserem-se também nossas próprias experiências e, mesmo que as “deixemos de lado [...], essas experiências continuam sendo nossas” (IDEM).

No decorrer da nossa estadia em campo observamos, as experiências vividas pelas mulheres do Mocambo do Arari, a respeito do trabalho e socialização conduzidos pelos artefatos cerâmicos, pois nos trazem a história da própria cerâmica do Mocambo do Arari, mas também de toda a história da cerâmica do Baixo Amazonas. Essas mulheres ceramistas e suas vasilhas de barro deixarão um legado para as futuras gerações. Escrever sobre elas e seus processos de trabalho é um grande desafio, pois as nossas experiências individuais e delas formam um mosaico coletivo e, assim, entender as nuances é reconhecer que todos estamos dentro e ao mesmo tempo fora de um processo, pois, às vezes, nos confundimos e nos misturamos com nosso objeto.

Como Hobsbawm (1998), também tivemos nossos impasses pessoais em escrever sobre o tempo presente de uma cultura ribeirinha diferente das nossas origens e os processos de trabalhos tão peculiares que a nós foram apresentados de experiências coletivas, fizeram com que buscássemos pensar o trabalho e a obra das mulheres ceramistas do Mocambo do Arari pelo viés de um olhar mais feminino.

O trabalho feito pelas mãos dessas mulheres ceramistas é, aqui, também visto pelas lentes de Hannah Arendt (2014), pela mundanidade, “*poiésis*” (grifo meu) e a condição humana. Destacamos que, na 12ª edição da obra Hanna Arendt, “A Condição Humana”, o autor e revisor técnico da tradução da edição acima citada, Adriano Correia (2014) alerta sobre os conceitos de *labor* e *work*, pois, há uma necessidade de esclarecer a versão destes conceitos. Assim, o autor indica na nota de revisão técnica da obra:

Do ponto de vista conceitual, a principal intervenção consistiu na alteração da tradução dos termos *labor* e *work*, traduzidos anteriormente por labor e trabalho e, vertidos na presente edição como trabalho e obra – consoante às traduções italianas (*lavoro*, *opera*) e francesa (*travail*, *oeuvre*) e distintamente da tradução espanhola (*labor*, *trabajo*) (CORREIA, 2014, p.5).

Arendt (2014), estabelece que há três atividades humanas fundamentais: trabalho, obra e ação. Cada uma delas corresponde a uma das condições básicas sob as quais a vida foi dada ao homem na terra. Entendamos que a condição humana é diferente da natureza humana. A condição humana do trabalho é a própria vida e a condição humana da obra é a mundanidade, pertencente ao mundo. Essas três atividades humanas básicas, trabalho, obra e ação, estão relacionadas com a questão existencial do nascimento e da morte. O trabalho é a atividade que garante a sobrevivência da espécie, enquanto a obra produz artefatos que garantem sua manutenção e seu produto. O artefato empresta certa permanência e durabilidade à furtividade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano. A ação política funda e mantém as instituições responsáveis pela criação das condições para receber os recém-chegados ao mundo.

A obra se relaciona com o mundo e, com isso, edifica-o. A obra ou a fabricação é a “atividade que corresponde à não-naturalidade da existência humana, não está presa no ciclo vital da espécie e cuja mortalidade não é compensada por este ciclo”. A obra, escreve Arendt, produz um “mundo artificial” de objetos, nitidamente diferente de todo meio natural. Dentro de suas fronteiras habita cada uma das vidas individuais, embora este mundo se destine a sobreviver e a transcender todas elas. A condição humana da obra é o pertencer-ao-mundo, ou seja, um objeto durável – que não é consumido imediatamente. Os objetos são frutos de um *fazer*, cuja origem vem de *facere*, do qual significa atividade executada num determinado instante, tem começo, meio e fim (ARENDR, 2014, p. 9).

O artesão ou artista é um *homo faber*, pois fabrica objetos (ARENDR, 2014, p. 29-30). As mulheres ceramistas do Mocambo do Arari fabricam objetos frutos de um fazer, um processo de trabalho com começo, meio e fim determinados. São objetos usados para cozinhar o alimento que alimentará o corpo que executa o trabalho. A obra está para o mundo e se traduz aqui como os artefatos de cerâmica do Mocambo do Arari e o trabalho das mulheres que os fabricam. Os objetos cerâmicos ou vasilhas de barro contêm uma durabilidade pela ação do fogo, são artefatos que deixarão marcas para a posteridade. A obra produz um resultado final que serve à estabilidade do mundo, à produção de coisas e objetos que se interpõem entre os homens e permanecem para além de sua existência. Temporalmente transcende o tempo e permanece para além do criador. Com certa durabilidade essa cerâmica deixa sua marca no tempo e escreve uma história. A história da humanidade é escrita pelas obras deixadas. Só sabemos de como eram as civilizações antigas por meio das cerâmicas encontradas por escavações arqueológicas. As mulheres ceramistas do Mocambo estão deixando uma obra para contar sua história para a posteridade. Para Hannah Arendt, a

linguagem e as experiências humanas que existem por trás delas nos ensinam sobre as coisas do mundo, pois:

Vistos como parte do mundo, os produtos da obra – [...] – garantem a permanência e a durabilidade sem as quais o mundo simplesmente não seria possível. É dentro desse mundo de coisas duráveis que encontramos os bens de consumo com os quais a vida assegura os meios de sua sobrevivência. Exigidas por nosso corpo e produzidas pelo trabalho deste último, mas sem estabilidade própria, essas coisas destinadas ao consumo incessante surgem e desaparecem num ambiente de coisas que não são consumidas, mas usadas, e às quais, à medida em que as usamos, nos habituamos e acostumamos (ARENDDT, 2014, p. 106).

Fazendo uma comparação entre a obra e o trabalho, Arendt (2010) nos faz entender que no trabalho o *animal laborans* se “mistura” com os materiais, na obra o *homo faber* se “faz” e, literalmente, “trabalha sobre” eles, e ainda fabrica uma variedade de coisas cuja soma constitui o humano. Essas coisas são objetos destinados ao uso e com durabilidade. Quando são usadas, não desaparecem, e emprestam ao humano a estabilidade e a solidez sem as quais não se poderia esperar que ele servisse de abrigo à criatura mortal e instável que é o homem. Mesmo se os materiais se deteriorassem, como no caso das vasilhas de barro do Mocambo o que irá se desgastar será a durabilidade, porém:

É esta durabilidade que empresta às coisas do mundo sua relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam, a 'objetividade' que as faz resistir, 'obstar' e suportar, pelo menos durante algum tempo, são as necessidades de seus fabricantes e usuários (ARENDDT, 2010, p. 150).

O trabalho para Arendt, está relacionado com a labuta de satisfazer as necessidades vitais. O trabalho é repetitivo e resulta da compulsão do homem para o suprimento das próprias necessidades. Isso não implica em um resultado final desse trabalho: tudo é produzido para o consumo e, por isso, nada permanece fruto dessa atividade acorrentado ao ciclo vital. É justamente esse caráter que lhe faz completamente distinto da obra. O *trabalho* é considerado como “o processo biológico do corpo humano, cujo crescimento espontâneo, metabolismo, e eventual declínio estão ligados às necessidades vitais produzidas pelo trabalho para alimentar o processo da vida. A condição humana do trabalho é a própria vida” (ARENDDT, 2014). É a necessidade básica da vida, sem deixar marca durável, uma vez que o seu resultado desaparece no consumo. O trabalho é uma atividade que se tornou uma

necessidade vital para o homem. A condição para o trabalho nasce com a vida, a qual exige que supramos certas necessidades orgânicas e fisiológicas para que nos mantenhamos vivos.

O conceito de trabalho e obra no pensamento Arendtiano fundamenta a nossa análise sobre o trabalho das mulheres do Mocambo do Arari desde o início da retirada das matérias primas até a sua finalização que consiste na obra final. Até pouco tempo eram as mulheres ceramistas que labutavam na coleta de argila encontrada em locais de deposição próximos ao rio, nas várzeas ou terra firme, principalmente no período da vazante entre os meses de julho e novembro, onde se torna mais fácil a retirada do barro. Atualmente, a coleta das matérias primas como a argila e a retirada do caripé (*Licania*) conta com a participação dos homens.

Meu marido tira o barro lá perto do laguinho aqui mesmo na comunidade com uma pá mesmo. Depois ele pega um pau (madeira) e bate ela todinha, bate até ficar uma bolinha, pra ela secar e não se desfazer de nada. Quando ela está seca a gente vai cortar ela em pedacinho, pega o terçado e corta ela todinha em pedaço. Quando ela está toda em pedaço, leva lá na água para amolecer. Depois põe o barro aqui na bacia pra sair o sujo com água, pra ficar nenhum sujo, fazer a limpeza geral (MARIA DO ROSÁRIO MAIA, 2014).

Não raro os homens, geralmente, os maridos das mulheres ceramistas, juntamente com os filhos mais velhos, realizam a coleta do barro próximo ao rio. Como a confecção dos artefatos cerâmicos (as vasilhas de barro) tornou-se rentável e tendo pouca oferta de trabalho assalariado na região do Mocambo do Arari, os homens contribuem com a força física dos braços, pois são ativos em alguns momentos do processo da produção da cerâmica como: retirar e queimar o caripé bem como retirar as peças do fogo, requer força e destreza. A retirada do barro consiste em cavar com uma pá bem afiada (amolada) um buraco de aproximadamente 1 (um) metro de profundidade com forma arredondada na jazida de argila. Esse trabalho requer força porque o barro tem que ser extraído por baixo dos detritos acumulados em cada cheia do rio. Já a preparação que é a retirada das impurezas como, por exemplo, os fragmentos vegetais, minerais e seixos do rio são as mulheres que executam esse trabalho.

Figura 79. Coleta da argila. A) Morador da com unidade.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Figura 80. Coleta da argila. B) Argila retirada para posterior armazenamento.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Depois da coleta da argila, os homens e as mulheres realizam o seu armazenamento. Isso é feito em latas ou sacolas plásticas (Figura 81 e 82) e acondicionadas em prateleiras de madeira (Figura 89) por meses ou anos para que ela amadureça e descanse, até que a argila fique dura e desidratada ao ponto de ser modelada. A ceramista Maria do Rosário Maia destaca que: “guardemo ele (o barro) numa sacola de plástico pra que ele não fique duro, porque se eu amasso ele segunda-feira, aí eu vou trabalha nele na quarta ou então na quinta-feira. Ele estando numa sacola ele não fica duro, ele fica mole (Rosário, 2014).

Figura 81. Armazenamento. A) Armazenamento do barro.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Figura 82. Armazenamento. B) Argila em sacola plástica.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Figura 83. Armazenamento em prateleira.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Os processos de trabalho na confecção das vasilhas de barro no Mocambo do Arari se dão da seguinte forma. A divisão sexual do trabalho envolve a família e todos têm uma função determinada, pois também necessitam dos recursos naturais como argila que não é um bem renovável - mas nesta comunidade a retirada é em pequena escala -, a água do rio para a deposição dessa argila e da floresta onde extraem o caripé. As crianças pegam os gravetos para o fogo, os homens buscam o barro, pois precisam esperar o curso das águas para o momento correto da retirada do material, e, às vezes, estes retiram as peças ainda incandescentes do fogo. Tudo isso é feito artesanalmente; isto é, sem tornos, espátulas, desbastadores ou qualquer ferramenta normalmente utilizada por ceramistas no Brasil e em outras localidades que faz esse trabalho - como nas faculdades específicas e por quase todos os atelieres especializados nesta arte milenar. Além disso, no Mocambo do Arari, as mulheres inventam suas próprias ferramentas. Apesar de o trabalho envolver alguns membros da família, a pesquisa realizada focalizou no trabalho das mulheres, pois são elas que detêm o saber de todo o processo até a comercialização.

O trabalho de criação é um ato e um processo para realizar uma ação, requer ou não uma recompensa financeira. No caso das cerâmicas, aqui em foco, apesar de serem comercializadas, sempre para a figura de um atravessador seja em Parintins, em Manaus ou mesmo para outras localidades, tais peças já foram exportadas, inclusive, para a Itália.

Para se iniciar as atividades de modelagem e maceração na qual somente mulheres colocam as mãos, pois, segundo a tradição, apenas as mulheres sabem a consistência do barro,

a quantidade de caripé e a quantidade de barro utilizado no preparo de cada peça cerâmica. Para tanto, é necessário prepará-la numa consistência que a mão consiga dar forma, para que isso aconteça o barro é hidratado com água, este processo é demorado e trabalhoso (Figura 84 A). Com o barro hidratado, adiciona-se o caripé (Figura 84 B) e amassa-o bem para ficar da consistência de uma pasta, posteriormente, esta massa passa por um processo de maceração. A ceramista Maria Ozete Souza Simas ainda esclarece:

Quando a gente vai amassa e mistura o barro com o caripé, pra eles fica junto casado, tudo, os dois amassados. A gente vai tirando as ferpa. E raramente está com ferpa grande só com esses sujinho. Daí que vai amassa, a gente vai arruma, daqui passa pra cá (outra bacia), quando o caripé está peneirado é só pra mistura e amassa. Não tem um tanto de tempo não ou hora que nós trabalhemo não. Eu deixo casando o barro com o caripé de um dia para o outro. Deixo uma noite inteira. E o tempo que leva pra amassa depende da quantidade de barro e caripé. Depende de quantas vasilha eu vou fazer. Às vezes eu chamo algumas colegas pra me ajudar a amassa o barro, às vezes eu faço sozinha, depende quantas vasilha vou armar (MARIA OZETE SOUZA SIMAS, 2014).

Figura 84. Preparo do barro.



A) Barro hidratado sem o caripé.

B) Adição do caripé no barro previamente hidratado.

Fonte: Kássia Borges, 2014.

A maceração é o processo de amassar o barro junto com água para dar a consistência e plasticidade (Figura 85). É neste momento de maceração, que a argila precisa de um aditivo chamado de antiplástico, cinza da casca de uma árvore chamada de caripé (*Licania*). Acrescenta-se o antiplástico para evitar que a peça trinque ou quebre com o calor do fogo no processo da queima. Quando o barro já está preparado com o antiplástico, é chamado de pasta. Amassar, sovar ou bater o barro por longas horas ajuda a tirar as bolhas de ar que acumula no interior da pasta.

Figura 85. Maceração do barro. Mulher ceramista do Mocambo realizando a maceração do barro para produção das peças de cerâmicas.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

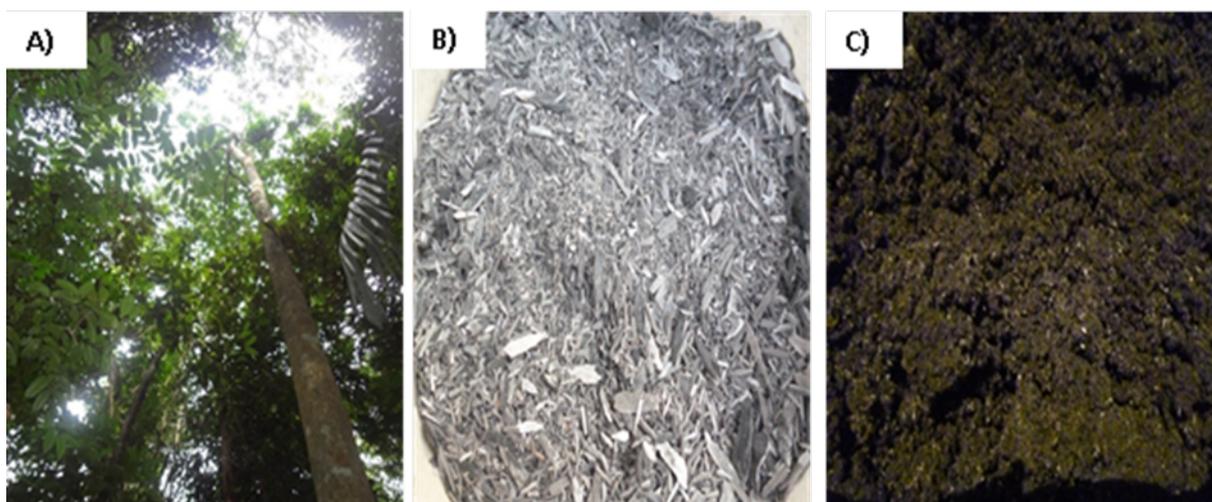
Para a obtenção do antiplástico é realizada a retirada do caripé (*Licania*) na floresta pelos homens, geralmente os maridos ou os filhos mais velhos, juntamente com as mulheres ceramistas. Os homens com as mulheres fazem o fogo, realizam a queima e trituração da casca do caripé (*Licania*).

“Nós derrubamo, colocamo fogo na árvore e depois tiramo de lá mesmo a casca dela queimada. Depois é só soca a casca que nós tiramos dela, depois passamo pra peneiração para ficar fina a cinza” (ZEDITE VIEIRA DE SOUZA, 2014)

A quantidade de argila é proporcional à quantidade de caripé (*Licania*). Este é um saber tradicional que as mulheres herdaram de suas mães e avós sendo um saber passado de gerações.

Antigamente tinha muito caripé aqui atrás na mata na comunidade mesmo, nós é que tirava, não precisava ir longe busca. A tia France entrava dentro desse mato e tirava o caripé sozinha. Ela usava um facão pra tira a casca e depois botava fogo pra faze a cinza. Tinha dia que ela ficava o dia todo lá dentro do mato fazendo isso. Ela trazia a cinza no saco de juta. Muitas de nós fazia isso. Hoje não tem mais caripé aqui perto. Tem que compra. O marido da comadre Fatima vai tirar caripé lá no Pará, em Juruti. O mês passado ele trouxe 2 saco pra ela trabalha. (Zedite VIEIRA DE SOUZA, 2016)

Figura 86. A) Árvore de caripé - *Licania* usada na retirada do caripé. B) Cinzas da casca do caripé. C) Caripé peneirado com granulometria fina, pronto para ser utilizado pelas mulheres ceramistas.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Atualmente, no Mocambo do Arari uma das dificuldades que as ceramistas estão enfrentando é a de encontrar o antiplástico. Na década de mil novecentos e oitenta, com a fundação de uma Congregação Mariana na comunidade, houve um crescimento e um incentivo na comercialização e exportação dessa cerâmica. No que se refere ao ambiente, antes da década de mil novecentos e oitenta essa cerâmica era confeccionada para o consumo domiciliar, portanto a retirada do caripé (*licania*) era moderada e a forma de extração um pouco diferente. A árvore não era derrubada por completo e a regeneração da casca acontecia de um ano para o outro. Incentivadas para serem comercializadas, essas peças de cerâmica passaram à confecção em grande escala com aprimoramento técnico e de boa qualidade.

Sendo assim, criou-se uma escola agrícola, CETRU - Centro de Ensino Técnico Rural de Urucará, cidade próximo ao Mocambo do Arari, com ensino profissional agrícola com ensino também de cerâmica. Era alternado 15 dias de internato feminino com atividades para as mulheres e 15 dias com internato masculino e atividades para os homens. As atividades eram alternadas de 15 em 15 dias.

As “professoras técnicas” que ensinavam as alunas da escola eram as mulheres ceramistas mais velhas do Mocambo, inclusive tia France “Francelina Pereira de Souza” (GLAUCIA MENDONÇA, SÃO JOÃO, 2015).

Nós fizemo muitas peças. Eles falava que era pra nós aprende, mas era muito mesmo, muitas peça. Tinha muita produção lá em Urucará. E tinha encomenda, muita encomenda, nós fazia. No começo eles pegava toda nossa produção, depois começaram a escolhe. Falava assim: Essa não, esse sim. Hoje eu sei que eles escolhia os modelos que eles mais gostava e tirava os modelos. Na verdade, eles não ensinaram nós. Nós ensinamos eles. Depois montamos o Clube de Mães aqui em Santomé e começamos a ganhar dinheiro só da venda das peças com a exportação das peças para Itália. Na verdade, a peça já era exportada desde de Urucará pela irmã. Por isso o caripé sumiu daqui. Era muita encomenda, era muita mesmo, tinha de derrubar a árvore, se não, não dava tempo para entrega das encomendas (ROSÁRIO, 2016).

Depois de deixarem a pasta pronta e preparada, as mulheres ceramistas do Mocambo projetam suas peças, às vezes sozinhas em suas casas ou com suas amigas e comadres.

4.2 A PRODUÇÃO DAS VASILHAS DE BARRO NO MOCAMBO DO ARARI.

Ao questionar a ceramista Maria do Rosário de Souza Maia sobre uma espécie de base da vasilha de barro, de como a mesma chamava, de como era o processo da vasilha? Maria do Rosário explica: “Esse aí é a base, eu falo que é a forma. Quer dizer que é a base da forma do porão da panela que vai ser levantado. Primeiro é fazer o fundo da peça depois vou trucar. Depois que eu levanto e puxo, depois eu ajeito” (ROSÁRIO, 2016).

Isso significa que, Rosário primeiro abre uma placa de argila para apoiar as paredes da vasilha que ela está construindo (Figura 91A). A técnica usada para levantar as paredes é a de acordelamento, ou cordão, feita também de argila sobrepostas até a altura desejada (Figura 92 B-D). *Puxar e ajeitar a peça* significa passar uma faca, ou a mão, para preparar a forma visando passar a lixa depois da peça seca. Uma vez finalizada a confecção da vasilha, ela deixa secar. (Figura 87).

“Eu não sei quanto tempo eu fico aqui no barracão alevantando minhas vasilha, porque quando eu tenho encomenda eu só saio pra fazer o almoço pras criança não atrasa na escola. Hoje, de manhã, eu não trabalhei porque o tempo estava feio, não se alevanta nada. Aí, a partir de agora, eu vou trabalhar direto, eu vou hoje e amanhã. Veio esse ano um rapaz, aqui, que queria que eu fizesse seis panelas pra ele em uma semana. De domingo a domingo eu dou conta de fazer. Eu fiz 100 vasilhas pra mim ir pelo festival esse ano. A minha produção depende da encomenda e do festival. Trabalhei muitas semana em maio e junho esse ano” (ROSÁRIO, 2016).

Figura 87. Confeção das peças de cerâmicas. A) Preparo do fundo da peça. B) Preparo do acordelamento.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Figura 88. Confeção das peças de cerâmicas. C) Início do Acordelamento D) Acordelamento finalizado.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Figura 89. Figura 95: Secagem das peças de cerâmicas produzidas no Mocambo.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

As ceramistas deixam as peças expostas ao sol um dia todo para a secagem total da peça, após este procedimento, elas realizam a uniformização das peças (Figura 90). Para esta uniformização, primeiramente usa-se uma lixa mais grossa (comprada no comércio do Município de Parintins) para deixá-las numa só espessura. Se existirem fissuras nas paredes de dentro ou de fora das peças, as ceramistas utilizam uma lixa mais fina para corrigir essas fissuras. Sobre esta uniformização, a ceramista Maria do Rosário Maia de Souza relata:

“eu deixo elas (as peças) no sol o dia inteiro pra seca, bem sequinha, depois passo a lixa grossa, depois passo a fina e depois é que eu passo o curi e vou alisar com a pedra. Quando eu comecei a fazer essas vasilha eu não passava a lixa não. Com o tempo nós começemo a usa. Nós fomo descobrindo outras maneiras de deixa as vasilha mais lisa” (ROSÁRIO, 2016).

Já a ceramista Zedite Vieira de Souza relata:

“é que nós vemos os melhor modelos o que é mais bonito, antigamente era diferente, agora é mais bem-acabado, nós começamo a usa a lixa, ai fica mais fina, antes nós só usava a pedra pra deixa lisa. Nós sempre usemo a pedra antigamente. Nós passava o curi e esfregava a pedra, passava o curi e esfregava a pedra até fica bem brilhosa e lisinha.” (ZEDITE, 2016).

Com o relato de Rosário e Zedite percebe-se que o processo de trabalho das mulheres do Mocambo do Arari teve uma mudança, ao que diz respeito ao acabamento das peças nesses últimos anos. Quando elas dizem que agora usam a lixa e que antes só usavam a pedra para deixar a peça brilhosa, empiricamente sabem que ao passar a pedra sucessivamente nas peças, significa dar mais vida a superfície. Mas, também, é o processo de seladura para tampar os poros da própria argila. É um saber acumulado que passado de gerações. Elas não se lembram com quem aprenderam a passar a pedra e nem com quem aprenderam a passar o *curi*. Foi sendo repassado de geração em geração. A prática cotidiana ajuda a reproduzir esse saber, essa “ciência” de trabalhar com o barro.

Figura 90. Uniformização das peças. Ceramista Rosário do Mocambo lixando peças cerâmicas.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Depois de deixar a peça uniforme, ocorre o processo de seladura realizado com a fricção de uma pedra ou seixo, bem lisa retidas do rio, ao encontro da parede de argila já dura. Esse processo é repetido por várias vezes, por horas a fio.

Figura 91. Processo de seladura das peças de barro produzidas pelas ceramistas do Mocambo.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Para se conseguir o brilho desejado e tapar todos os poros, a peça é coberta por um líquido chamado *curi*, isto é, o óxido de ferro, no qual é responsável pela cor vermelha das peças.

Figura 92. Curi (óxido de ferro) utilizado para dar as cores vermelhas às peças de cerâmica.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

As ceramistas viajam cerca de cinco horas de barco do Mocambo do Arari até a encosta da entrada da cidade de Parintins, para obtenção e retirada do curi, o ingrediente para obtenção da cor. Como num ritual, todas as vezes que se reinicia o processo de brilho, o curi é utilizado repetidas vezes, até que a peça fique impermeabilizada, selada, e totalmente

uniforme. Sobre este processo, a ceramista Fátima destaca: “a gente viaja pra pegar o curi, lá na entrada de Parintins, ele (o curi) vai servir para passar nas peças pra poder dar brilho e cor”.

Figura 93. Ceramistas fazendo a retirada do Curi nas encostas da entrada da cidade de Parintins.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Figura 94. Ceramistas fazendo a retirada do Curi nas encostas da entrada da cidade de Parintins.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Depois de algumas horas brunindo (dando brilho) as peças, as ceramistas colocam-nas para a queima, ou seja, para as panelas cozerem. A queima é feita de maneira muito rudimentar, numa fogueira a céu aberto e tem duração 30 a 45 minutos. Antigamente, nos anos mil novecentos e oitenta, cavava-se um buraco no chão, colocavam as peças em cima de gravetos, e ateavam fogo. Atualmente, os homens, sejam os maridos ou os filhos mais velhos, abrem um buraco no chão, em seguida, as mulheres colocam gravetos, em cima uma trempe de ferro logo após os artefatos, por cima dos artefatos mais gravetos e atam muito fogo (Figura 95 e 96).

Figura 95. Processo de queima das peças. Fogueira usada na queima.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Figura 96. Processo de queima das peças. peças sendo queimadas.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

No processo de acabamento e queima das panelas, as ceramistas dedicam-se à execução desse trabalho, pois o barro requer exclusividade, devido ao longo processo na produção dos utensílios. Um dia inteiro somente com essa função em grupo. Neste momento, elas realizam o trabalho coletivo, do qual participam as outras mulheres ceramistas da comunidade e, nessa divisão do trabalho, o tempo é primordial, para o acabamento e a queima, pois, segundo elas, o barro não pode emburrar, que, para as ceramistas significa quebrar, rachar ou danificar, evitando rachaduras e quebras no produto já queimado. Esse envolvimento com as demais ceramistas é imprescindível, pois enquanto umas fazem as vasilhas, outras fazem a comida das crianças para não se atrasarem na escola.

“Nós se reuni tira a filha mais mocinha pra fica com as crianças enquanto nós trabalha, ou nós mesmo. Depois que começamos a fazer cerâmica, vasilha de barro, começamos a trabalhar em conjunto foi muito bom pra nós mulher. Nós trabalhamos em conjunto, ontem alisamos e queimamos o barro. Tem que ter amor, paciência... e quando ele emburra com a gente? Tem que deixar tudo e ficar só com ele(o barro).” (ZediteViera de Souza, 2013).

As ceramistas retiram as peças do fogo e com as peças ainda incandescentes, isto é, em estado de brasa, bem quente, colocam a resina de *jutaicica* – goma vegetal extraída da

árvore do jutaizeiro (*Hymenaea Courbaril L.*) envolta num cabo de madeira, passam em toda a extensão da vasilha para que ela fique com um aspecto de vitrificado e totalmente brilhoso por dentro da panela (Figura 97). Após esses processos as vasilhas de barro estão prontas para a comercialização.

Figura 97. Vitriificação das vasilhas de barro. A) Jutaicica. B) Ceramistas do Mocambo passando a jutaicica nas vasilhas. C) Vasilhas de barro vitrificada.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Figura 98. Peças prontas para a comercialização. Vasilhas de barro produzidas pelas ceramistas do Mocambo com o acabamento completo.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Todas as pessoas são atores no que se alude às relações sociais, tanto as mulheres ceramistas como os maridos e seus filhos. Isso determina como todas as influências mútuas se estabelecem entre os seres humanos de maneira natural ou por seus interesses individuais ao longo de suas vidas. Referindo a uma habilidade que nasce com o homem, uma intuição de organizar-se em grupos e estabelecer relações entre os que o rodeiam. Em Mocambo do Arari, no processo de trabalho das mulheres, há um fator de socialização e cooperação chamado de puxirum:

“Cada uma de nós trabalha em suas próprias casas, mas sempre nós se reúne no puxirum, cada uma trabalha e não para. Nós nunca ficamos sem trabalhar em conjunto, em tudo a gente se uni, a comunidade sempre foi assim. Nunca deixamos de trabalhar em conjunto. Hoje eu ajudo elas, amanhã elas me ajudam. Aqui a gente trabalha em conjunto, ontem eu reuni umas quatro num puxirum, eu ajudo elas, elas me ajudam ai depois ... ontem nos queimamos” (ZEDITE VIEIRA DE SOUZA, 2015).

Essas afinidades sociais são imprescindíveis para a vida em sociedade, pois motivam e orientam os seres humanos em seu desenvolvimento, na sua evolução. A batalha pela sobrevivência do homem, desde os primórdios, fez com que as afinidades ou diferenças dessem origem a grupos sociais com objetivos diferentes: o de produzir, o de estudar, o de se divertir, o de se proteger. Portanto, por mais que se modifiquem os tempos, as formas de convivência ou os lugares onde as pessoas se encontram, as relações sociais sempre existirão permeando toda esta teia de enlaces e laços da humanidade. Para as mulheres do Mocambo do Arari a relação de afinidade no campo do trabalho gera um grupo social com objetivos comuns.

4.3 O SABER TRADICIONAL REPASSADO ORALMENTE NO COTIDIANO

“Eu ensinei todo mundo aqui do Mocambo. Minha mãe fazia, trabalhava com cerâmica, fazia vasilhas pequenas, torrado de café, bacias para dar banho nos bebês, potes e outras coisas. Ela fazia porque minha avó fazia e eu também ficava olhando, depois que eu estava entendida fazia de barro da beirada” (Marina Mendonça, 2014).

Segundo Elenice, “eu já tentei usar outras coisas, o cauxí coça muito e quando usei não gostei, agora se acabar o caripé não sei o que vou fazer porque eu gosto de fazer cerâmica. Quem trabalha com a cerâmica fica mais feliz, a gente fica juntas com as amigas, a gente arma as peças às vezes sozinha e outras vezes com as amigas, mas para passar o curi e queimar é sempre em comum”.

A palavra saber e conhecimento são usadas em grande parte do nosso idioma para indicar a sabedoria, o conhecimento que alguém forma em um assunto, tema ou ciência. O

saber não tem limites. Uma pessoa pode alcançar o saber, isto é, a noção sobre algo, por meio de sua experiência, ou seja, do contato com aquilo que se conhece, pela educação recebida, ou adquire através do ensino que alguém profere com a informação prática e teórica de um tema ou realidade. A fala de Marina Mendonça nos indica um conhecimento adquirido pela observação. Também nos remete que o aprendizado foi assimilado à outras mulheres consistindo um saber conservado.

“Desde quando a colônia (Santomé era uma colônia antes de ser a comunidade de Santomé) foi fundada a gente trabalha com as vasilha de barro. A dona França (Francelina Pereira de Souza) a Marina (Marina Mendonça) ensinou, hoje usamo a lixa mais grossa para aperfeiçoa, usamo a experiência para pega a prática. Cada dia que a gente trabalha no barro ele muda um pouco. Tem que ter um amor com o barro, um cuidado porque ele é uma ciência. Antes nós queimava o casco de tracajá, osso, caco de telha, tijolo, areia, cauxi pra faze o efeito do caripé” (ZEDITE VIEIRA DE SOUZA, 2015).

É bom lembrar que os seres humanos conseguem informações e conhecimentos alusivos ao nosso ambiente devido às competências, tais como: vegetativa, sensitiva e racional. O saber é uma atividade constante e própria dos indivíduos e, por isso, todo o tempo aspiramos e processamos informações que alcançamos em nosso ambiente. A retenção dos conhecimentos aludirá diversos processos cognitivos complexos, tais como: percepção, sensação, conceituação, linguagem, comunicação, dedução, associação entre outros. Os conhecimentos acumulados pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari foram processados e estão transformando-se com o passar do tempo, mas não deixa de ser um conhecimento tradicional, pois reside tanto nos seus processos de investigação quanto nos acervos já prontos transmitidos pelas gerações anteriores. Como nos processos, modos de fazer, de dona France à Zedite. Na época de dona France, esta ensinava as mulheres a usar outros antiplásticos como o osso, a areia, o cauxí, e o caripé. Hoje, elas usam somente o caripé. Outro fator importante é o não abandono da pedra para alisar, mas agregaram a lixa em seu processo de trabalho, portanto conservam o conhecimento. Arruda e Diegues (2001) afirmam que:

A associação das características das populações tradicionais, principalmente no que se refere à utilização dos recursos naturais e ao processo oral de transmissão, são partes constituintes do conhecimento destas populações, é composta pelo “conjunto de saberes e saber-fazer a respeito do mundo

natural e sobrenatural, transmitido oralmente, de geração em geração” (ARRUDA e DIEGUES, 2001, p. 31).

Para Diegues (2008), na concepção mítica das sociedades primitivas e tradicionais existe uma simbiose entre o homem e a natureza, tanto no campo das atividades do fazer, das técnicas e da produção, quanto no campo simbólico. Essa unidade é muito mais evidente nas sociedades indígenas brasileiras, por exemplo, onde o tempo para pescar, caçar e plantar é marcado por mitos ancestrais, pelo aparecimento de constelações estelares no céu, por proibições e interdições. Mas ela também aparece em culturas como os ribeirinhos amazonenses, (DIEGUES, 2008, p. 63). Para as mulheres do Mocambo do Arari há um tempo certo para retirar a argila e armazenar, “Só pode tirar o barro depois de quinze dias da alumiação (dia de finados), porque o barreiro está parido (sujo), e se nós teimar e tirar antes o barro, as vasilhas espocam (estouram)” (ZEDITE, 2013). Esse mito é um saber, ancestral que aprenderam ouvindo de suas mães e avós.

Já Dourado (2012) afirma que são vinculados a esses saberes as práticas e grupos de pessoas tradicionais que se distinguem culturalmente. A mesma autora diz que os conhecimentos tradicionais afirmam a necessidade de uma proteção. Tirar a argila no Mocambo do Arari, em um determinado momento do ano, significa deixar o barreiro descansar até uma nova deposição. “A gente tira o barro, quando vem a cheia, a água cobre tudo e depois quando vem a vazante o barro volta de novo” (IZOLETE SOUZA, 2014).

Para Hobsbawm (2002), o tradicional é o que se recria e se renova, constituindo numa nova tradição renovada, inventada. As técnicas do fazer das ceramistas do Mocambo do Arari inserem-se num contexto social, cultural em que são mantidas, produzidas e passam por um processo de transformação. Tradição inventada no qual se refere:

As tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo- as vezes coisas de pouco tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBSBAWM, 1984, p.9).

Alguns conhecimentos se estabelecem com o tempo e se enraízam no imaginário coletivo e se constituem enquanto tradição. Outros se transformam e não podem ser separadas do contexto mais amplo da história da sociedade. O estudo dessas tradições esclarece bastante as relações humanas como o passado (HOBSBAWM, 2015). As técnicas de confecção da

cerâmica do Mocambo do Arari e suas mudanças ocorridas ao longo dos anos, - desde os dois primeiros grupos formados por dona Marina Mendonça, na comunidade de São João Batista, e dona Francelina Pereira, em São Tomé -, algumas permanecem desde que inventaram o primeiro artefato cerâmico, outras se renovam e parecem que sempre foram como são. A técnica de “truçar” (acordelamento) é milenar existente desde os primórdios. As mulheres do Mocambo do Arari usam essa técnica no seu processo de trabalho desde sempre, já o uso da lixa para deixar a espessura mais fina e a parede da vasilha mais uniforme é mais recente.

“As vasilha de barro começaram a ser ensinada aqui no Mocambo na época da minha irmã Pequenina, com a Marina, e comigo. Só que nós não usava a lixa. As meninas lá de São Tomé hoje usa a lixa e deixa as vasilha finas por isso que elas espoca” (MARIA LINETE CALDEIRA, 2014).

Dona Maria Linete traz uma cerâmica com formato de galinha pintada de branco e preto confeccionada por ela, feita há muitos anos e que continua perfeita com quase quarenta anos. Outro saber milenar é o uso de antiplásticos como o cauxí, casco de tracajá, osso, areia que as mulheres mais velhas do Mocambo usavam. Portanto eram preservadas até pouco tempo por elas. Dona Maria Linete explica como preparava o barro: “Eu buscava o barro, misturava com caripé, modelava e queimava na fogueira. Eu já usei casco de tracajá, cauxí, osso queimado pra mistura no barro, mas eu gostava do caripé, tinha muito caripé aqui”. (Maria Linete Caldeira, 2014). Dona Maria Linete, conhecida na comunidade como Tia Linete, faleceu um ano depois desta entrevista.

Figura 99. Tia Linete, um mês antes de falecer.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

4.4 DIVISÃO SOCIAL DO TRABALHO: UNIDADE DE PRODUÇÃO FAMILIAR

É incontestável que o trabalho ocupa um lugar fundamental na vida de quem o realiza. Seja pela forma de sobrevivência ou pelo tempo da vida a ele dedicado (várias horas por dia, vários dias por semana, várias semanas por mês, vários meses por ano, etc.), bem como pelo fato de ser um meio de realização não apenas profissional, mas também pessoal. O trabalho é um dos principais instrumentos através do qual o homem dialoga com seu meio social e com seu tempo auxiliando a formação de sua identidade. A concepção do trabalho, o sentido a ele atribuído sofreu, porém, várias modificações ao longo da história.

Vários autores analisaram o trabalho como processo criativo específico do ser humano. Para Hannah Arendt (2014), “o trabalho cria o homem” e “sua humanidade é resultado de sua própria atividade”. Devido tal centralidade que o trabalho ocupa na vida das pessoas, pensemos nas consequências negativas do não-trabalho, do desemprego, da exclusão do trabalhador do processo social de produção de serviços e riquezas no mundo e na sociedade.

“Eu gosto muito de trabalhar no barro, só é mais difícil na hora da queimação (quando coloca a peça na fogueira para fazer a queima e quando vai tirar a peça ainda incandescente do fogo) preciso do meu filho, por isso que muitos deixam de trabalhar devido a queimadura. Eu preciso do meu filho para me ajudar. Sou viúva, meu marido morreu já muitos anos, só tenho meu filho para me ajudar.” (ZEDITE VIEIRA DE SOUZA, 2014).

A divisão social do trabalho, isto é, a determinação de afazeres com papéis específicos entre homens e mulheres, com intenção de dinamizar e otimizar a produção, produz alguma rapidez no sistema de produção. A ideia é ter pessoas providas de competências específicas, o que favorece a flexibilização funcional. O trabalho é fundamental para compreendermos o enfoque dado à atividade das mulheres ceramistas na produção da cerâmica. Fazer artefato requer habilidade, conhecimento e precisão manual. O artesão, ou o artista, se expressa ao mesmo tempo e no mesmo ato em que cria um valor tanto estético quanto monetário depois da sua venda. Ele trabalha e cria na mesma sintonia porque seu dia de labuta não é ditado rigidamente por um relógio de ponto e, nos momentos de lazer; a conversa pode girar em torno do trabalho que eles partilham com afinidades de pensamentos (MILLS, 2009).

Observando o processo de trabalho das ceramistas do Mocambo do Arari e o modo de vida destas mulheres, algumas situações nos inquietaram e das quais se tornam questões

norteadoras desta tese: A história dessa cerâmica e dessas mulheres; o modo de aprendizagem; o trabalho e a participação delas na produção da cerâmica; os sujeitos sociais envolvidos; as condições de produção e comercialização das peças; o trabalho artesanal praticado pelas ceramistas, a relação de identidade e, finalmente, a mudança em suas condições de vida.

A produção de cerâmica do Mocambo do Arari tem suas características diferenciadas da produção ceramista artesanal de outros locais do Brasil. Como foi visto no primeiro capítulo desse trabalho, onde tratamos de algumas cerâmicas do Brasil, inclusive indígenas; a cerâmica aqui discutida tem características indígenas de tempero da pasta e queima, mas, também percebemos, pelo nosso olhar de artista e pesquisadora de cerâmica, que ao mesmo tempo, sua volumetria, design e acabamento têm características contemporâneas. É o tradicional e o moderno dialogando sem conflitos estéticos.

Outra característica importante no trabalho das ceramistas do Mocambo do Arari é o acabamento brunido com seixo do rio fazendo um selamento na peça e a impermeabilização com a resina de jutaica, removida do jutaizeiro (*Hymenaea courbaril L.*). O que faz a atividade de confecção da cerâmica existir neste lugar, além da possibilidade do aumento da renda financeira ao final do processo, é a do registro na existência dessa comunidade como identidade cultural. Constituem-se, assim, mulheres ceramistas, com o papel primordial e efetivo de serem as manuseadoras da cerâmica para a confecção das peças produzidas no Mocambo do Arari.

As mulheres têm lutado para conquistar os mesmos direitos de igualdade perante o mundo do trabalho e na sociedade mundial que os homens têm. Essa luta tem sido histórica, pois ao compreender como as relações de gênero estruturam o conjunto das relações sociais, torna-se mais fácil a um grupo ou uma comunidade entender o sistema a que pertence e questioná-lo em função dos seus objetivos. Gênero é uma categoria que se refere às relações sociais desiguais de poder entre homens e mulheres e é o resultado de uma construção social do papel do homem e da mulher, a partir das diferenças sexuais. Assim:

As relações de gênero são constitutivas, estruturantes de toda a vida humana, pois conformam o primeiro mapa cognitivo que organiza o campo social (valores, normas e os comportamentos. São o primeiro organizador da vida social (marcas classificatórias e hierarquizantes), de todas as cenas sociais, todas as ações humanas, incluindo aqueles contextos em que convivem somente homens ou mulheres (VIEIRA, N. et al, 2013)

As relações que se formam a partir das dimensões sociais do sexo integralizam as dimensões do gênero a partir das quais se desenvolverá todo o discurso, elaborado pelo direito de família, uma vez que é na instituição familiar que desenvolve a construção dos papéis sexuais (MAGALHÃES, 2012).

Se fizermos uma revisão histórica da participação da mulher na sociedade, encontraremos nos períodos pré-históricos (RAMOS, 2003) um momento em que não havia divisão sexual do trabalho. A mulher tinha total participação e poder nas decisões das tribos ou clãs, viviam de forma organizativa comunalmente, pois as atividades eram desenvolvidas de forma coletiva, e tudo que produziam era unicamente para o consumo, ou seja, para suprir as necessidades de subsistência. Nesse contexto não havia excedente, nem tão pouco divisão sexual do trabalho. Tanto o homem como a mulher eram membros iguais do grupo, pois contribuía decisivamente para a sobrevivência.

Com o processo de desenvolvimento das civilizações e o incremento das atividades produtivas, em especial a agricultura, há a ampliação das riquezas, e o homem passou a adquirir uma posição mais importante que a mulher. Através das atividades produtivas, o homem desenvolveu sua consciência e ampliou o processo de dominação, primeiro sobre os animais, posteriormente sobre as terras, mulher, filhos e escravos. Para Engels (1987), foi a propriedade privada que criou o primeiro sistema de divisão de classes. A partir desse momento, coube à mulher o espaço do privado, da casa, e, ao homem, o espaço do público, do trabalho que gera valor de troca.

O modelo da propriedade privada acompanha o sistema patriarcal que se refere ao poder de alguém, no caso é o poder do homem que detém o capital, tornando-o a autoridade máxima na família. Nesse sistema ficaram demarcados os princípios da divisão do masculino e feminino, sendo que, para a mulher ficou a incumbência dos afazeres domésticos, da servidão, do cuidar da família e dos filhos, dar prazer sexual ao homem e procriar. À mulher coube o âmbito do privado, enquanto ao homem coube o espaço do público, o provento da família (ENGELS, 1987).

No entanto, Engels (2002) cita uma variação de composição familiar que é a família patriarcal. Ela tem sua origem intrínseca ao surgimento da escravidão, e tem sua organização baseada na formação de um grupo composto por homens livres e não livres, sob o poder de um chefe, um senhor. É neste contexto que surge o termo “famulus”, que posteriormente dá origem a denominação de família. Hoje, pois, o termo “famulus” diverge em grande parte do que se entende por família.

No Brasil, a ideologia do patriarcalismo prevaleceu e ainda continua tendo destaque nas relações sociais. “A referida ideologia foi trazida pelos colonizadores europeus, que se desenrolou na Europa e teve seus reflexos no Brasil, em função do processo de colonização” (RAMOS, 2003).

Por outro lado, na unidade de produção familiar, todos têm papéis definidos e devem cumprir com suas tarefas para garantir a subsistência da família. Na divisão do trabalho, alguns trabalham na produção, nos cultivos; outros processam os resultados da produção. Alguns labutam na criação dos animais ou na pesca; outros ficam encarregados de carregar a água do rio para as atividades domésticas; há aqueles responsáveis por tirar a madeira ou frutos na floresta. Em alguns momentos todos se unirão para o trabalho que demanda maior força de trabalho, como as tarefas para limpeza de uma área de floresta para um novo plantio, uma colheita apressada antes das subidas das águas, para produção da farinha ou para a manufatura da cerâmica. Estes processos representam um conjunto de atividades diferentes e complementares que fazem parte do ambiente da agricultura familiar e do cotidiano desses trabalhadores (NODA, 2007).

O trabalho das mulheres ceramistas no Mocambo do Arari é também uma produção familiar. Quando os homens, sejam eles maridos ou filhos mais velhos, extraem a argila ou mesmo quando participam da queima e tiram as peças do fogo, eles estão usando a força de seus braços para a produção familiar. Eles estão providos de competência para tal. Assim como as crianças quando na hora de lixar ou pegar madeira para o fogo da queima.

O processo coletivo e solidário que se origina da divisão do trabalho onde cada indivíduo tem “uma esfera de ação própria, por conseguinte, uma personalidade [...]. De fato, de um lado cada um depende tanto mais estreitamente da sociedade quanto mais for dividido o trabalho nela e, de outro, a atividade de cada um é tanto mais pessoal quanto mais for especializada”. (DURKHEIM, 1995, p.108).

A manufatura da atividade ceramista das mulheres no Mocambo do Arari acontece em determinados meses do ano, quando ao intervalo da baixa das águas do rio e do lago. Essa dinâmica de trabalho envolve o grupo familiar, cabendo a cada um uma responsabilidade na duração do trabalho. Para o homem, cabe a força física dos braços para cavar a jazida e extrair o caripé e, ainda participam, no momento da queima e retirada das peças do fogo. Cabe as crianças, a coleta de galhos para a feitura do fogo para a queima. Para a mulher, o trabalho de confecção, criação e comercialização.

Wanderley (2000) sugere que a dependência dos processos elementares da natureza influencia profundamente o trabalho e a mentalidade dos indivíduos que compõem as

sociedades humanas no meio rural. Para manter seus modos de vida em equilíbrio com o ambiente onde vivem, as populações ribeirinhas da Amazônia fazem uso de uma variedade de formas de trabalho, sendo que cada uma possui uma importância fundamental para condições de vida e subsistência.

Para Diegues (2001, p.87), outras características importantes de muitas sociedades tradicionais refletem a combinação de várias atividades econômicas (dentro de um complexo calendário). Essas atividades incluem a pesca, a coleta de produtos da floresta, a produção de óleos vegetais, trançados, cerâmica e o extrativismo, incluindo também a madeira. No Mocambo todas essas atividades são praticadas, mas a principal delas exercida pelas mulheres ceramistas e que permite o sustento de várias famílias é a confecção da cerâmica ou vasilhas de barro como são denominados nessa localidade.

4.5. Os recursos naturais na produção do artefato ambiental: entre a (in) sustentabilidade e a sustentabilidade da vida

Os processos ecológicos essenciais, para Diegues (2008), são considerados aqueles dos quais depende a sobrevivência humana. São a regeneração e proteção dos solos, a reciclagem dos nutrientes e os ciclos energéticos. A necessidade de assegurar a utilização e sustentabilidade das espécies e ecossistemas varia de acordo com o grau de dependência dos grupos sociais. Tal utilização, no entanto, deve ser fundamentada no uso sustentável dos recursos ambientais, daí ser importante a revalorização dos sistemas tradicionais de gerenciamento do ambiente e dos recursos naturais, baseados em forma de manejo tradicionais em pequenas localidades.

O ar é um elemento central na produção da cerâmica. Sua circulação durante a queima determina as características que a pasta da cerâmica terá, influenciando sua textura e sua cor. Assim como o ar, as vozes circulam e constroem a imagem das mulheres ceramistas da Amazônia. O fogo transforma. Uma vez no fogo, a peça de barro vira cerâmica, portanto, de alguma maneira sua forma ficará congelada como uma pedra. Mesmo se algum dia ela se quebrar o material ainda será uma pedra. A secagem, o processo de modelagem transparece com o fogo. A cerâmica é o resultado material do ceramista. Um objeto fruto de nossa manipulação associado também a processos não muito controláveis que nos surpreendem. A água para a cerâmica é imprescindível, é um dos quatro elementos para sua completude. São nos lagos e rios que a rocha primária vai se alojar e transformar em secundária com sua

plasticidade. A Terra, é o quarto elemento, que forma um conjunto de elementos onde compõem o nosso planeta e a cerâmica, obra desta tese.

Desde muito tempo a espécie humana faz uso dos recursos naturais para sua sobrevivência, que vão desde tijolos para abrigo até enfeites para suprir a vaidade. A utilização dos minerais tende a exaustão, devido a sua utilização em grande escala, com grandes impactos ambientais, como, por exemplo, buracos na crosta terrestre e erosão.

O artigo vinte da Constituição Federal de mil novecentos e oitenta e oito, em seu inciso nono, define que são bens da União “os recursos minerais, inclusive do subsolo”. A resolução do CONAMA número nove de mil novecentos e noventa estabelece o procedimento para licenciamento de atividades de extração mineral e a resolução CONAMA número dez, do mesmo ano acima, diferencia o processo para os minerais de Classe II.

Os minerais da classe II são aqueles usados quase sempre na construção civil como areia, brita, cascalho e argila, tais minerais estão quase sempre perto de cidades acarretando também transtornos na sua extração. Há problemas preocupantes relacionados com a extração desses minerais como, por exemplo, as mudanças da paisagem, a criação de buracos e o aparecimento de vales. Para a retirada desses materiais minerais são utilizadas máquinas pesadas aumentando os ruídos e vibrações gerados pela destruição dessas jazidas.

Contudo, existem algumas iniciativas em estabelecer essa atividade como sustentável. As atividades de extração e processamento de substâncias minerais são constantemente defrontadas com uma série de desafios ao desenvolvimento sustentável, incluindo aspectos econômicos, ambientais e sociais, o que as tem levado a divisar estratégias de resposta a eles. Entre as iniciativas do setor minerário, pode-se citar o projeto *Mining, Mineral and Sustainable Development* – MMSD, como parte da *Global Mining Initiative* – GMI, como um dos exemplos de uma ação concertada do setor para promover o conceito de sustentabilidade corporativa” (APAZIG, 2004).

Ecologistas e cientistas estão preocupados com o esgotamento desses recursos, que se acabam, pois não são infinitos ou duradouros, alguns economistas acreditam que esse esgotamento não se concretizará devido à reciclagem, ao avanço tecnológico e pela possível substituição desses recursos. Outras soluções são praticadas em socorro às áreas já degradadas, como o Decreto Federal 97.632/1989 que fixou o prazo de cento e oitenta dias para minerações já existentes apresentarem um plano de Recuperação de Áreas Degradadas. Através de pressão dos órgãos fiscalizadores, foram criados e implementados os Planos de Recuperação de Áreas Degradadas (PRAD). As mulheres ceramistas do Mocambo do Arari trabalham com o mineral de classe II, especificamente a argila e a manufatura dessa matéria.

A argila é o resultado da decomposição de granito e rochas ígneas que existem na crosta terrestre, sendo considerada a matéria prima da cerâmica. A argila primária é encontrada no próprio local de formação, com a granulagem dura, caracterizada como uma rocha, com pouca plasticidade, como o caulim, a bentonita. A argila secundária, que é a mais utilizada para os objetos utilitários e de construção, é transportada com as intempéries do tempo, como a chuva, o vento e a soma de detritos encontrados na natureza que se acumulam em lugares baixos como rios, lagos, praias, mares e se tornam bastante plásticas. Essa é a argila usada pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.

A composição da argila varia pelo teor de alumina, óxidos metálicos e sílica e pela constituição de caulim, feldspato e quartzo. A argila é um mineral de classe II, terras naturais, que misturadas com água adquirem a propriedade de apresentar plasticidade. É constituída por partículas cristalinas extremamente pequenas chamadas de argilominerais (CHAVARRIA, 1994). Pensemos numa atividade milenar, que vem sendo executada por milhares de anos e que já faz parte da história da humanidade. Essa atividade, ou manufatura é a cerâmica.

Para a fabricação da cerâmica do Mocambo do Arari, as mulheres ceramistas usam na preparação da pasta o barro misturado com as cinzas da árvore do caripé ou de caripé-verdadeiro (*Chrysobalanaceas* gênero *Licania*) (figura 100) que é o antiplástico usado por elas. Uma das dificuldades das mulheres ceramistas está no acesso a este antiplástico, pois esta árvore está em vias de extinção nesta comunidade.

Figura 100. Caripé ou Caraipé (*Chrysobalanaceas* gênero *Licania*).



Fonte: Kássia Borges, 2015.

“Aqui tinha muito caripé, tinha muito, sim. Eu gostava de fazer as vasilhas pra minha casa, a gente fazia pra vender por causa das freiras italianas na casa de mãos dadas (clube de mães e creche do Mocambo) na época das italianas, das missionárias da Imaculada e da ALP, hoje elas vem de vez em quando aqui, elas abandonou, uma italiana vem aí raramente. “ (MARIA LINETE CALDEIRA, 2014)

Quando comecei aqui foi em 53 na cheia grande, nossa casa foi ao fundo. Eu já trabalhava lá, fazia pote, torradeira, prato, tigela, bacia. Ai depois experimentei faze, como diz a mente da gente é o professor, o que desse na minha cabeça eu fazia. ... trabalhei um bocado, de vinte e cinco anos até os cinquenta e cinco anos trabalhei com cerâmica. Sempre usei o caripé, nós tiramos muito caripé uma vez que viajamos lá pro centrão (região atrás do Mocambo), deu uma canoa com seis alqueires. Tem um roçado ali pra “Esperança”, (comunidade rural também de Parintins) que ainda encontra. Eu pergunto pra Marina: Não dá para fazer mudas de caripé? Ela responde: Ah!!! Quem dera, vem da natureza mesmo, isso é de Deus. “(MARINA MENDONÇA, 2014)

De acordo com relato das mulheres ceramistas, a possível extinção da árvore do caripé (*Licania*) iniciou-se na intensificação da produção de cerâmica em meados da década de mil novecentos e oitenta. Anteriormente, a produção das vasilhas era para uso doméstico, para o cozimento do peixe e do tucupí. As ceramistas também faziam fornos para torrar a farinha. A vinda das irmãs e missionárias da ALP à comunidade criou um incentivo para a comercialização das vasilhas, e, com isso, houve um acréscimo na produção e, conseqüentemente, na retirada do caripé (*Chrysobalanaceas* do gênero *Licanea*). A derrubada dessa árvore, atualmente é realizada pelos homens, mas na época de Dona France e dona Marina, as mais velhas moradoras da comunidade de Santomé e São João Batista, responsáveis pela criação do Clube de Mães dessa região entre as décadas de mil novecentos e cinquenta e mil novecentos e oitenta, muitas mulheres, inclusive elas, realizavam a derrubada do caripé.

Isso é feito para tirar a casca e, se não houver um reflorestamento, a árvore do caripé pode desaparecer dessa comunidade. As ceramistas entendem que, o caripé pode acabar, conforme as falas delas, mas mesmo assim ainda não há nenhuma providencia sendo tomada. Seria muito importante uma ação educativa envolvendo órgãos especializados que desse um apoio, como IBAMA ou as Universidades, para ensinarem como fazer mudas à essa comunidade. Percebi que as mulheres mais novas tem consciência que há necessidade de se

fazer o plantio, mesmo porque elas precisam dessa árvore para seu trabalho continuar existindo.

Seria bom fazer um reflorestamento do caripé, já foi pensado em planta antes, mas não sabemos como 'dá o filho' da planta (NEIA, 2014).
Se a gente soubesse que ia acabar (o caripé) nós já tínhamos procurado o filho dessa árvore pra planta, porque se acaba, não vamos mais fazer essas vasilhas (ROSÁRIO, 2014).

Outros nomes são dados para essa árvore, como caraiperana, caraipé, caripé, urixana, caraipé verdadeiro todos da mesma família (*Chrysobalanaceas do gênero Licanea octandra*). A casca desta árvore contém pequenos cristais de sílica e esta é responsável por evitar que a argila rachar na hora da queima, essas cascas são queimadas para se livrar da parte orgânica no processo de plasticidade. As cinzas do caripé ajudam nas propriedades refratárias. Refratário é atribuído a um grupo de materiais capazes de suportar altas temperaturas sem perder suas propriedades físico-químicas, entre elas, resistência, baixa condutividade elétrica.

Uma análise da composição das cinzas da árvore do Caripé (*Licanea*) realizada em laboratório no ano de dois mil e catorze, pelo professor Dr. Raimundo Humberto Cavalcante Lima, do departamento de Geologia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), comprovou-se que na composição destas cinzas treze por cento são de Quartzo, vinte e cinco por cento de cristobalita e sessenta e três por cento de caulinita. A análise também foi realizada na argila de procedência do Mocambo do Arari, comprovou-se que vinte por cento desta são de quartzo e oitenta por cento de caulinita.

Considerando o resultado da análise laboratorial acima, ela nos dá uma base para refletirmos essas propriedades. cremos que a caulinita é um ponto em comum entre a argila e o caripé, a presença de caulinita e a baixa granulometria da cinza são a chave da propriedade refratária das peças de cerâmica das mulheres do Mocambo do Arari. Se essa é a composição da matéria prima dessa cerâmica podemos nos aventurar em substituir, por enquanto, tal árvore por outra matéria prima da mesma composição até o reflorestamento total na região. Já que isso agora é uma preocupação constante entre as mulheres ceramistas.

Já existem experimentos de preparação de mudas dessa espécie em Manaus - AM, porém as mulheres ceramistas do Mocambo do Arari ainda não tiveram acesso como fazer essas mudas. Este conhecimento científico ainda não foi transmitido à essas ceramistas. Elas têm consciência da necessidade do reflorestamento, porém a falta de informações para obtenção da muda das árvores faz com que elas não realizem tal empreendimento. Cabe

destacar, aqui, a fala da ceramista Zedite: “a gente não sabia que um dia ia acabar, se a gente soubesse, nós já tínhamos aprendido a ‘tirar o filho’ dessa árvore” (2014). A fala de Zedite nos faz entender que quando as mulheres ceramistas do Mocambo do Arari faziam vasilhas para o uso diário elas não tinham preocupação com a escassez da árvore porque a retirada era insuficiente para sentirem a falta. Com certeza a reconstituição era de maneira natural.

Por outro lado, apontemos outras soluções para o manejo do caripé. Essa árvore não precisa ser derrubada, aliás é um saber tradicional em lugares na Amazônia como em Conceição e Santo Antônio, no Rio Manaquiri –AM, o seu manuseio. As mulheres oleiras habitantes da região, como Leonor Marques da Silva e Luzia de Oliveira Gomes, tem um saber tradicional de retirar a casca do caripé sem derrubar a árvore. Segundo Silva (2014):

Nos lugares denominados de Conceição e Santo Antônio, na margem direita do rio Manaquiri –AM, as oleiras Leonor Marques da Silva e Luzia de Oliveira Gomes eram as melhores, com profunda habilidade de manuseio na arte de fabricar cerâmicas, além da utilização dos recursos naturais, sem causar impactos diretos ao meio ambiente. Uma técnica com algumas dezenas ou centenas de anos na região. A técnica consiste em retirar as entrecascas da árvore, porém sem atingir a parte sólida (madeira); a coleta é feita na posição vertical. A técnica, tem a função de preservar a árvore; se os cortes forem realizados no sentido horizontal, a oleira conseqüentemente matará a árvore (SILVA, 2014).

Leff (2009) entende o desenvolvimento ecotecnológico articulado com as cinco dimensões da sustentabilidade: econômica; social; ambiental; institucional e cultural. A cultura deve ser pensada a partir do estilo de vida, dos direitos das comunidades sobre seus territórios e seus espaços, práticas e instituições para autogestão de seus recursos e dos recursos para projetos da comunidade.

Para uma sociedade se desenvolver de forma sustentável é fundamental que ela seja capaz de prover as necessidades presentes, ou seja, aquelas que já se encontram acomodadas, de forma que não interfira no bem-estar das gerações futuras. Para isso é de essencial importância que se verifique a utilização harmônica dos recursos oferecidos pela natureza. Também é indispensável que se compreenda que alguns problemas podem seguir essa exploração de recursos naturais e ameaçar a sustentabilidade. Uma sustentabilidade social é a meta a ser alcançada pelas populações para que atinjam o bem-estar para a sua realidade, conseguindo a sociedade como um todo, reduzir as grandes diferenças estabelecidas, principalmente nos países considerados subdesenvolvidos ou em desenvolvimento. (SACHS, 1986).

O que se vê na comunidade do Mocambo do Arari é uma tentativa de alcançar uma sustentabilidade partindo de uma cultura conduzida pelo caminho da identidade social e cultural vinda das mulheres ceramistas. Onde se busca um reconhecimento pelo conhecimento tradicional traduzido pelos artefatos cerâmicos. É, portanto, por eles que haverá uma solução científica para o reflorestamento do caripé. É, pois, com a sustentabilidade social e o reconhecimento cultural que se conseguirá o pleno empoderamento dessas mulheres.) Isso se faz necessário para o prosseguimento desse saber, pois são esses artefatos que podem vir a garantir a sustentabilidade social dessas famílias.

4.6. As imagens do trabalho e da vida.

O processo de investigação foi acompanhado da fotografia ou melhor, da etnofotografia do processo de trabalho das mulheres ceramistas. Foi com a etnofotografia que percebemos os passos do trabalho, cotidiano e sociabilidade entre elas, durante esses anos em campo. Foi com ela que sempre retornava ao que nos escapava do olhar. Quando se faz uma pesquisa em campo o pesquisador tem que estar atento a muitos detalhes ao mesmo tempo e, algo significativo, pode nos passar despercebido sem que nossos olhos deem conta. Ao final do dia, quando vamos ao encontro do nosso caderno de campo, fazemos uma retrospectiva do que aconteceu. A fotografia nos ajuda a ver o que não foi visto nos mínimos detalhes.

Essa prática surgiu em mil oitocentos e setenta, com o John K. Hillers, ao registrar várias tribos indígenas dos Estados Unidos através da fotografia. Ele dizia: a informação que está contida (em minhas fotos) (...) deve ser adquirida de uma vez por todas, ou a oportunidade estará perdida para sempre (BONI, 2007). Contudo:

A fotografia teve a sua gênese com a descoberta da câmara obscura, a partir de estudos e experiências de caráter pictórico. Ao final do efeito pelo pictorialismo, para pretender alcançar a sua autonomia diante da pintura e se afirmar século XIX, a fotografia se libertara da condição de *portrait* levada a como linguagem visual de caráter não-verbal, com código e estatuto próprio. Tal intento foi alcançado com a industrialização da fotografia que a popularizou e difundiu, transformando a vida social, sobretudo a unidade familiar, em memória imagética. Assim, a fotografia passou a fazer parte indissociável da vida social, tornando-se um elemento visual imprescindível de tal modo que, fixar a realidade efêmera transformou-se em um ritual que cultua recortes do passado através do realismo plástico. A partir da segunda metade do século XIX, a recuperação da memória social por meio da imagem fixa transformou a fotografia em uma concepção seletiva da aparência (TIBALLI, JORGE, 2007).

As imagens agem como um meio de comunicação e expressão do comportamento cultural. A Antropologia Visual não almeja, dentro dos novos padrões de pesquisa, apenas esclarecer o saber científico, mas humanisticamente compreender melhor o que o outro tem a dizer para outros que querem ver, ouvir e sentir.

Tiballi, Jorge (2007), relata:

O pesquisador que fotografa, como um filtro cultural que observa o comportamento social, realiza um recorte espacial e temporal com base no ambiente que lhe é dado observar. Esse tipo de leitura da realidade resulta da interação sujeito- objeto, explícita e inerente ao ato de fotografar. A gênese do ponto de vista do pesquisador/fotógrafo se dá pela interação observador/observado, e não pela imposição do portador do saber fotográfico sobre o comportamento do grupo em estudo. Na observação etnofotográfica, o pesquisador está sempre se mostrando, ou seja, a sua presença se faz notar em função do instrumental que utiliza para a observação. Esta característica da etnofotografia, que torna o pesquisador/fotógrafo objeto de observação, colocado no campo ótico do grupo que ele observa, possibilita também a construção do diálogo referente aos objetivos a serem alcançados pela pesquisa. O pesquisador dificilmente escapará às indagações a respeito da fotografia de modo geral e do destino que será dado às imagens do grupo social fotografado (TIBALLI, JORGE, 2007).

Para usarmos da Etnofotografia, em primeiro lugar dispomos de um fotógrafo para fazer o registro das imagens. Tecnicamente algumas preocupações são básicas: o fotógrafo deve munir-se de conhecimento etnográfico e antropológico da comunidade ou o pesquisador deve buscar conhecimento sobre a fotografia para ir a campo. Devido nossa atividade profissional de artista e trabalho com fotografia há anos, aponto três autores importantes para compor o conhecimento sobre fotografia. Eles são imprescindíveis para quem quer fazer uso dessa ferramenta.

Há três obras sempre lembradas, quando procuramos um estudo sobre fotografia: o ensaio de Benjamin, “Pequena história da fotografia”, o ensaio de Susan Sontag “ Sobre Fotografia” e A câmara clara, de Roland Barthes. O que chama a atenção no ensaio de Benjamin, a partir do título, não é tanto que sua história da fotografia seja breve, que nos tome pouco tempo, mas sim o fato de que a fotografia tenha entrado em decadência. Edinburg afirma que “nada caracteriza melhor essa primeira época do que a maneira como os modelos se sentem em casa neste cemitério” pois ele era “como que o interior de uma casa: um quarto afastado, fechado por plantas, onde, apoiados em paredes-mestras, túmulos brotam do

gramado, ocos como lareiras, mostrando em seu interior inscrições ao invés de chama (BENJAMIN, 1986 p.223).

Os motivos técnicos voltam, porém, ao ensaio de Benjamin: o cemitério era local tranquilo, adequado ao exercício do fotógrafo que precisava de longos minutos de exposição, pois as placas demoravam muito para se sensibilizar. Poder-se-ia dizer, então, que as razões da escolha do cenário com túmulos se devia a um motivo técnico. Poderia ter sido um jardim? Todavia, assim como há muitas fotos antigas, sobretudo de intelectuais, fazendo a conhecida pose de segurar o queixo com a mão, há também muitas gravuras, mais antigas ainda, que representam a melancolia. E, nesse caso, não havia motivo técnico como o alegado por Benjamin.

Todavia para Susan Sontag (1983) a fotografia é como uma miniatura da realidade. Ela nos faz refletir a respeito da fotografia no nosso cotidiano e através dela, podemos “reter o mundo em nossa cabeça”, que se encontra em todos os lugares como nas revistas, nos livros. “A foto é uma pseudopresença quanto uma prova da ausência daquilo que não está mais lá”. Sontag, diz ainda, que as fotos geram uma interpretação do mundo, dependendo do olhar do fotógrafo. E é neste contexto de interpretação de mundo de Sontag, e interpretações outras advindas de Benjamin e Barthes, que olhamos através da lente fotográfica as ações das mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.

Não penso em arte somente para museus nem em arte apreciadas após a morte de civilizações ou artistas mortos. Acredito na arte como algo vivo e pulsante. As mulheres ceramistas do Mocambo do Arari transformam seu trabalho em uma obra pulsante, viva, cheia de significados e cheia de história. Toda obra é de “pertencer ao mundo” (ARENDR, 2014).

A terra, matéria prima com a qual as ceramistas do Mocambo do Arari têm trabalhado, possibilita ver as transformações entre o eterno e o efêmero. Matéria prima, neste caso, é matéria primeira, mãe – mater – das outras matérias, na mão da artista. É o reino mineral, anterior às formas vivas, que resulta da organização do caos. A terra pode ser separada da água, através do fogo e do ar, por exemplo, quando é queimado uma peça no fogo: a cerâmica é puro mineral, que pode ser moído, misturado, mas não deixa de ser o que é. A cerâmica é dura, mas uma obra nem sempre é durável, o pote ou as painéis podem se quebrar. Vejamos a transformação da matéria em obra.

As peças cerâmicas moldadas pelas mãos das mulheres ceramistas do Mocambo são feitas a partir de modelos de peças cerâmicas que aprenderam com suas mães e avós. Ou ainda usam os modelos de catálogos e revistas adquiridas no município de Parintins ou ainda por outras pessoas que levam até as ceramistas na comunidade. Elas criam e recriam suas

criações como processos criativos normais reinventando a cada dia. Uma das ceramistas, Maria do Rosário Maia, atualmente, utiliza modelos que os próprios comparadores levam para encomendas. Ela relata:

Essa aqui (peça) eu fiz assim, porque a mulher de um juiz que veio aqui, me deu um papel puxado pela internet, esses modelitos. Fez o jogo, ela puxou para eu fazer o jogo, grande, média e pequena. Depois dessa aqui ainda tem uma outra. A gente faz jogo de seis, faz de quatro, faz de três, faz de cinco, do tamanho que queira. A maior vem da mais alto que essa aqui, desse cabo todinho. A frigideira ele (comprador) queria branca e toda cinzenta, toda rajada ele queria ela assim. Ele disse que queria em fevereiro, no aniversário da mãe dele. Como ele pediu dessa cor branco assim? A cor do barro ele quis, ele quis a cor do barro todinha, ela (peça) com essas pintas (ROSÁRIO, 2014).

Destacamos também a fala da ceramista Celina (2014) sobre os modelos de peças produzidas: “Faço as vasilhas de barro no grupo com as mulheres do clube de mães da comunidade. A gente faz bule, xícaras, travessas, panelas e outras vasilhas, nós fazemos muitas peças por dia, muitas peças por semana e muitas por ano”.

Figura 101. Obras de artes provenientes da transformação da matéria. Peças de cerâmicas produzidas pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

Figura 102. Obras provenientes da transformação da matéria. Peças de cerâmicas produzidas pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

Figura 103. Obras provenientes da transformação da matéria. Peças de cerâmicas produzidas pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

Figura 104. Obras provenientes da transformação da matéria. Peças de cerâmicas produzidas pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Numa palestra com o professor Doutor Agnaldo Farias, no ano de 2001, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) no programa de mestrado, ele citou o poeta João Cabral de Melo Neto: “o escultor derrete o ferro para fazer uma escultura, este é um ato fácil para ele, mas quando esse mesmo escultor começa a bater o ferro quente como processo escultórico para dar forma a esse ferro ele vai se transformando no próprio ferro”. Esse é o enamoramento da transformação do escultor em seu material na sua técnica, isto é o inefável. Quanto mais sabemos do mundo, mais sabemos de nós. O ferro forjado reage ao processo e o artista se transforma ao material. Talvez assim as mulheres ceramistas vão se transformando, as vezes em seu próprio material, as vezes em sua própria obra.

O artista se mostra e mostra o seu processo, o desvio, o erro, o acerto ou a selvageria do seu gesto, pois o mundo é o que vemos. Tem que se ter um tempo para o enamoramento do material e do olhar. Rodin, escultor francês do século XIX, dá um dramatismo no material, seja na pedra ou na argila. O que pode o material escolhido nas mãos de Rodin, uma maleabilidade, uma movimentação, um certo tremor na superfície que não se imaginava que o bronze poderia dar. Coube a Rodin nos mostrar as possibilidades dos materiais em suas mãos como uma vida latejante.

Roland Barthes (1969) escreveu que o objeto é a assinatura do homem no mundo e essa assinatura o noticia, ele fala de quem o fez. Se o objeto de arte existe então vamos lê-lo. A arte cruza mundos, sobrevive por milhares de anos, ela é história e é também um leque de

informações. O trabalho do artista é intelectual e sempre teve este estatuto. O conceito é fundamental desde sempre. A ideia, a materialidade, vai se dar com o empate na medida que pensar e fazer arte não estão dissociados. A Arte não se desenvolve de maneira linear e progressiva. A arte se dá em processos e são fragmentos enrodilhados.

Toda obra de arte é uma construção, pelo recorte que advém da observação do mundo. Em mil oitocentos e dezesseis alguns artistas franceses vieram ao Brasil para a academia de Belas Artes e tiveram um olhar antropológico de observação para registrarem os costumes dos brasileiros. Só conhecemos a realidade do Brasil dessa época pelas pinceladas desses franceses, principalmente pela observação de Debret, pintor francês. É claro, que existem vários movimentos e artistas diferentes em várias épocas, pois o artista é fruto de seu tempo histórico, político, social e econômico. Toda obra de arte é um constructo e está sempre permeada pela imaginação o que não impede que esse processo nasça de um processo de reflexão.

Em um Programa de Pós-Graduação - Doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia, falar de arte para alguns poderia ser um desvio pois arte para alguns não é um assunto científico, mas apontamos que entre a ciência e a arte, existe não uma relação, e sim uma continuidade. Alguns movimentos artísticos receberam como premissa a formação científica, no momento em que a ciência é a ponta de diamante da intelectualidade progressista, implicando, portanto, uma orientação ideológica, o que explica uma tendência a vincular pesquisa estética avançada à pesquisa científica, como por exemplo os movimentos cubistas, o futurismo, o construtivismo e vários outros que usaram da ciência para usarem como materiais estéticos e conceituais em seus trabalhos.

A fruição estética acontece porque a vida imita a arte, e neste contexto colocamos as ceramistas do Mocambo do Arari. Neste momento, temos a oportunidade para produzir uma reflexão sobre a arte produzida por essas mulheres; isto é, o seu conceito na história delas, a sua significação e o fenômeno social. Isso pode eventualmente dar origem ao objeto cerâmico. Uma repetição de gesto como um ritual, tendo a mesma conduta: amassar o barro, batê-lo para tirar as bolhas de ar, modelar com as mãos sem nenhuma ferramenta, deixar secar e levar para a queima repetida vezes por dia, por meses. São cerâmicas feitas de maneira artesanal e primitiva, as suas formas básicas partem da esfera. A queima das peças é feita na fogueira, num processo indígena de queima. Arte ou artefato? É a expressão de vida dessas mulheres paneleiras. A obra é uma fusão de significados.

O que importa, a nosso ver, é o ponto de vista social, no papel que a arte tem de restabelecer ou restaurar certas interrupções produzidas no seio da cultura. A interpretação

tem função de trazer um novo sentido e também de questionamento, de interrupção das formas descontínuas que produzimos para nos defender da nossa origem ou da nossa história, ou, melhor dizendo, nos defender do real que está a todo momento aí. Uma obra é o que nos faz despertar é o aparecimento de algo da verdade mesma num sentido de encontro com a verdade. Um encontro com esse elemento da origem, ou seja, aquilo que nos é mais essencial e que não suportamos na revelação de um inconsciente coletivo e que depende também do sujeito interpretante. A arte funciona como um despertar. A atitude de interpretação é desacomodar o sujeito e gerar sentidos: isso seria a potência convocatória de uma obra, como expressão da vida. Que tipo de função social a arte teria? A função social da arte indica uma intuição muito imprecisa que muitos de nós temos e que nem sempre levamos às últimas consequências, e que é um potencial de resistência.

Fazer essa arte cerâmica para essas mulheres tem a ver com alimento e corpo. São panelas que cozinham o alimento, uma oferenda, ritual de todos os dias. Se a arte, por suposto, permite o conhecimento e o autoconhecimento, elas se auto reconhecem no que fazem, mas depois da criação, queira ou não o produto seja ele criativo ou especulativo passa pelo viés da comercialização. Tanto a obra de arte, a alta cultura ou o artefato é comercializável. A comercialização é o fruto do trabalho trocado por moedas, o valor de troca. No Mocambo do Arari essas moedas são transformadas depois em compra de *botijas* de gás, gêneros de primeiras necessidades, telhas para cobrir casas, móveis domésticos e indumentárias para a família.

4.7 A COMERCIALIZAÇÃO: A CERÂMICA EM CIRCULAÇÃO

Depois de todo o processo de preparar a matéria prima, confeccionar as peças, ainda há outra fase, a comercialização. Há todo um ritual de passagem do criador ao consumidor. As peças são enroladas em um jornal e acondicionadas em caixas térmicas para serem levadas de barco até Parintins e de lá para qualquer outro lugar de destino.

Segundo relatos da ceramista Francineia Teixeira Costa, as peças também já foram exportadas para Itália: “Vendo as peças por R\$50,00 reais, por aí, elas são vendidas em Parintins para o pessoal de lá, mas já teve umas cinco vezes que as vasilhas foram para a Itália”. Assim também a ceramista Margarida Gomes de Oliveira relata: “nunca contei quantas (peças) eu faço, mas acho que faço umas 7 peças na semana assim, até chegar umas 20 (peças), por aí” (MARGARIDA, 2014).

Dona Margarida comercializa sua produção em Parintins para os comerciantes, turistas e na época dos festejos do boi-bumbá de Parintins; sua filha monta barraca para comercializar suas peças, das quais muitas vezes foram levadas para o município de Urucará para serem comercializadas na Itália, por meio das missionárias ligadas à Igreja Católica.

Figura 105. Peças cerâmicas embaladas para serem transportadas até o local de sua comercialização.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

Figura 106. Peças cerâmicas embaladas para serem transportadas até o local de sua comercialização.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

A comunidade rural de São Tomé possui um barco da Associação dos Moradores que faz o traslado do Mocambo do Arari para Parintins – são três vezes por semana: segunda-feira, quarta-feira e sexta-feira. É neste barco que as peças são transportadas e entregues, principalmente, para os comerciantes locais (Figura 107).

Figura 107. Barco transportador das peças cerâmicas para a Comercialização.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

Figura 108. Mulheres ceramistas descontraído durante a viagem.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

Figura 109. Ceramistas aguardando a chegada do barco no local da comercialização.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

Ao chegar na cidade, as mulheres transportam as peças em um triciclo, meio de transporte utilizado em Parintins, ou carregam as peças nos próprios ombros até os locais de venda, pois os atravessadores, na maioria das vezes, não buscam as suas mercadorias encomendadas diretamente no barco. Pagam um preço irrisório, cerca de R\$10 a R\$40 reais,

dependendo do tamanho de cada peça. Todos os gastos com o material, o trabalho e o transporte fica por conta das ceramistas.

A venda das peças é feita pelas próprias mulheres no comércio em Parintins, para os atravessadores que compram delas por um preço, sob nossa opinião, irrisório e as revendem por um preço exorbitante. Uma vasilha vendida por elas a R\$50,00 reais pode ser revendida até por R\$150,00 reais nas lojas em Parintins. Cada ceramista coloca o seu preço. Na verdade, são forçadas a colocarem um preço baixo pelos próprios comerciantes. Vendem as peças, precisamente para o “Supermercado Triunfante”, situado na Praça da Liberdade, para a casa de artigos religiosos “Casa Rosilda”, na Avenida Nações Unidas, para o senhor Renato Oliveira, situado em sua própria residência na Avenida Amazonas, e de frente ao Terminal Portuário da cidade no comércio específico para turistas. Outras vezes, os maridos das ceramistas vão para Parintins levar as peças encomendadas pelos atravessadores ou comerciantes (Figura 110). Tanto as mulheres quanto os homens ao venderem suas peças falam do “valor”, do “trabalho”, da exportação para o exterior, mas precisamente para a Itália e, das particularidades envolvidas na produção destes objetos que todos gostariam que fossem reconhecidos.

Figura 110. Marido de uma das ceramistas no barco para fazer o transporte das peças encomendadas em Parintins.



Fonte: Kássia Borges, 2016.

“Muita pessoa vem conversa sobre nosso trabalho, mas não ajuda a gente, não temos ajuda do prefeito nem do governo. Muitas pessoas querem nos engana. Em Manaus perdemo um ponto de venda porque não tinha ninguém pra vende. A Escola Agrícola encomendava da gente as vasilha e de Manaus ia para a Itália, assim agente conseguia ver o lucro das vendas, o dinheiro era divido pra todas que trabalhavam. Umas encomendas foram para Manaus e mandaro para São Paulo e quebraram no meio do caminho assim chegou a notícia para o nosso lado. Por isso paramo de vende para fora porque era mais prejuízo de que lucro” (MARIA DE FÁTIMA, 2016).

“Nós fizemo eu com minha colega a Elenise, quase 50 peças, o cara encomendou acertemo tudinho que era pra ir pra Presidente Figueiredo, aí acertemo tudo, Truxemo as coisas das pecas e viemo a fazer, trabalhemo direto pra não passar da data que foi marcada, antes de nós terminar as peças nós mandemo ligar pra ele ai confirmou que queria levar, né? Mana, fizemos! Como diz o ditado, aos troncos e barrancos. Fizemo e levemo. Chegemo lá, não foi negativo? O cara veio com a maior chorô dele, com maior desculpa e fazendo isso e fazendo aquilo, querendo meter aquele pino em nós. Eu disse não! Não acredito nisso, eu posso retornar com as minhas vasilhas de volta mas na sua mão não deixo, eu nem lhe conheço, não sei nem quem é? E eu fez negocio pensando que fosse homem. Aí nós discutimo ainda lá na beira. O senhor pensa que aqui nós não passamos dias e dias gastando nosso tempo, por que se não fosse encomenda nós não ia fazer tudo isso que a gente sabe. Mana, nós passamos três dias em Parintins, o dia todo andando em Parintins vendendo peças por aí. Sem mentira nenhuma, eu vendi quatro pecas a Elenice vendeu cinco peças, o resto ficou tudinho” (MARIA OZETE SOUZA, 2016).

Trata-se, sem dúvida, de uma atividade com considerável investimento de tempo e trabalho, sobretudo se considerarmos que muitas mulheres não somente coletam as matérias-primas, confeccionam e comercializam sua produção, tanto dentro quanto fora de Parintins. Com menos frequência, comerciantes vão à comunidade para adquirir as peças que serão comercializadas nas lojas de cidades turísticas da região, como as casas de artesanato da cidade de Manaus, onde circulam diariamente estrangeiros das mais diferentes nacionalidades. Nestes lugares, as peças podem valer mais que o dobro do preço pago na comunidade.

Durante o Festival Folclórico de Parintins, no ano de 2015, as ceramistas Ozete e Elenice comercializaram suas peças em uma tenda, chamada de *Tenda da Ação Solidária*, organizada pelo Governo do Estado do Amazonas, juntamente com artesãos da região (Figura 111 e 112). A tenda estava situada em frente à Sé Catedral Diocesana “Nossa Senhora do Carmo” da cidade onde abrigou uma grande parte de artesões dos quais comercializaram desde telas pintadas a óleo, bijuterias em sementes, biojóias, bordados, artefatos entalhados em madeiras e as magníficas cerâmicas do Mocambo do Arari.

Figura 111. Ozete e Elenice comercializando suas peças na festa do Boi-Bumbá de Parintins na tenda da Ação Solidária do estado do Amazonas.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Figura 112. Ozete e Elenice comercializando suas peças na festa do Boi-Bumbá de Parintins na tenda da Ação Solidária do estado do Amazonas.



Fonte: Kássia Borges, 2015.

Ainda sobre a comercialização dos artesanatos feitos pelas mulheres ceramistas do Mocambo do Arari, na região de Parintins, a seguir relataremos brevemente como as ceramistas realizam tal comercialização:

Maria Ozete Souza Simas

A ceramista Ozete comercializa suas peças para comerciantes, turistas e na festa do boi-bumbá de Parintins, sendo que diversas vezes já teve sua produção vendida para a Itália. O valor de suas peças varia em média de R\$30,00 a R\$50,00 reais, gerando uma renda mensal em média de R\$712,00 reais quando está em atividade, mas ela não trabalha todos os meses do ano nas vasilhas de barro. Dona Ozete relata: “as vasilhas me ajuda muito, quando falta alguma coisa em casa, eu faço alguma peça e vou lá e vendo. É o dinheiro que me garante, a cerâmica me ajuda muito” (OZETE, 2014).

Elenice Gomes de Oliveira

Elenice produz aproximadamente dez peças por semana quando está em atividade com as vasilhas de barro que são comercializadas em Parintins para os comerciantes e, durante a festa do boi-bumbá para os turistas. A sua produção é transportada da comunidade de São Tomé para Parintins através do barco da Associação de Moradores, assim como todas as ceramistas da comunidade. Ela possui uma renda mensal de aproximadamente R\$700,00 reais, sendo que R\$400,00 reais é somente da comercialização das peças de cerâmica que é usado nas despesas da casa e os R\$300,00 reais é proveniente do Programa de Transferência de Renda Bolsa Família, usada para complementar a renda.

Maria de Fátima Soares de Souza

As atividades de fabricação das vasilhas de barro para dona Fátima geralmente têm início logo ao amanhecer, logo após o café da manhã com pausa para almoço, dependendo do clima, e término ao entardecer, segundo a mesma. A comercialização das peças acontece em Parintins principalmente para os comerciantes da região e que, segundo a dona Fátima: “já vendi vasilha de barro que foi pra Itália”. Apresenta uma renda familiar mensal de R\$600 reais da produção das cerâmicas e R\$500 reais de aposentadoria. Ela foi aposentada como agricultora. Uma das frases que se destaca de dona Fátima foi: “esse dinheiro das vasilha de barro é o dinheiro da minha liberdade, é com ele que eu posso comprar roupas, geladeira e até meu tanquinho (máquina de lavar). É esse dinheiro que me ajuda financeiramente, fico entretida e sem preocupação”.

Francineia Teixeira Costa

Quanto à comercialização das vasilhas, de acordo com a Dona Neia, o preço médio de suas peças é em torno de R\$50,00. Quem define o valor de minhas peças, ou de qualquer ceramista, é o comprador. Elas quase não têm poder de decisão quanto ao preço, salvo uma ou outra. As peças são vendidas em Parintins, principalmente para os comerciantes locais, mas já teve cinco vezes a comercialização internacional de suas vasilhas, destino a Itália. Sua renda familiar referente a venda das peças é em média de R\$724,00, dinheiro usado nas despesas da casa; ainda conta com R\$184,00 proveniente do Programa Federal de Transferência de Renda *Bolsa Família*, usado para comprar roupas e material escolar para suas três crianças e R\$900,00 do salário de seu esposo que é professor municipal na comunidade.

Zedite Vieira de Souza

Dona Zedite consegue produzir cerca de quatro peças diárias, quando está em época de produção, ou dez peças semanais e, aproximadamente, cem peças ao ano. Comercializa sua produção em Parintins, para os comerciantes da cidade. Sua renda familiar é a seguinte: R\$800,00 da agricultura (produção de farinha), R\$100,00 da produção de cerâmicas, usado para nas despesas da casa - conforme dona Zedite: “é com esse dinheiro que eu conto” - e R\$724,00 de aposentadoria”. Zedite recebe uma aposentadoria como agricultora.

Maria do Rosário Maia de Souza

Semanalmente a ceramista Rosário confecciona em torno de seis peças, ao mês chega a produzir trinta, numa produção por ano de, aproximadamente, trezentas peças. O custo de suas peças está em torno R\$30,00 a R\$80,00. Geralmente comercializa seus utensílios para os comerciantes de Parintins, destaca também que suas peças também foram comercializadas na Itália. Sua renda familiar mensal depende de quantas peças vende durante o mês. O dinheiro produzido pelas vendas de suas peças é a principal renda de sua família e é usado nas despesas da casa, juntamente com uma Bolsa do Governo Federal no valor de R\$240,00 que é destinado para comprar roupas e material escolar para as crianças. Rosário tem oito filhos, dos quais sete na escola, mas apenas três recebem o auxílio do Governo Federal.

Margarida Gomes de Oliveira

Dona Margarida produz diariamente em média sete peças, por semana chega a produzir vinte peças. Comercializa sua produção em Parintins para os comerciantes, turistas e na época dos festejos do boi-bumbá de Parintins. Neste período, sua filha monta barraca para

comercializar suas peças. Diversas vezes suas peças foram levadas para o município de Urucará para serem comercializadas na Itália. Tem uma renda mensal de aproximadamente R\$ 1.220,00, sendo que R\$ 500,00 é adquirido exclusivamente das vendas de sua produção.

Cecília Santos dos Santos

A produção de Cecília é em torno de quatro peças semanalmente. Ela quase não produz suas vasilhas de barro, pois, atualmente, tem uma filha especial que necessita de intensos cuidados. Quando chega a produzir as peças são transportadas através do barco da comunidade até o local da venda. A comercialização de suas peças é realizada na cidade de Parintins, principalmente para os comerciantes locais, e o preço varia em torno de R\$10,00 a R\$ 40,00. Quem faz a comercialização de suas peças é seu marido.

4.8. A REPRODUÇÃO DA VIDA SOCIAL: Os ganhos para a sobrevivência

Observamos o marido de Cecília vender suas peças por R\$10,00 sendo que valiam muito mais. Também presenciamos a venda das peças da Neia por seu marido a um preço bem inferior ao valor que ela tinha negociado. Talvez por preguiça de ficar mais tempo negociando as vasilhas com mais comerciantes ou por pressa de pegar o dinheiro e ficar em Parintins para beber, já que o álcool é um problema na comunidade. Neste dia fui para São Tomé ver se o marido de Cecilia tinha entregado o pouco dinheiro que tinha recebida e ele não tinha voltado para casa. Ele ficou em Parintins.

A vida cotidiana na sociedade capitalista transforma metodicamente as condições materiais a que o capitalismo originalmente satisfiz. Determinados destes limites materiais para a atividade humana são pouco a pouco debelados ao controle humano. Quem manda no dinheiro e quem toma as decisões no Mocambo do Arari? São as mulheres ceramistas ou os maridos?

Bourdieu, em “A Dominação Masculina”, discute que o gênero masculino exerce um domínio sobre o feminino com um discurso numa relação dialética entre questões sociais e naturais. Esta relação é a violência simbólica entre dominador e dominado em uma constatação social biologicamente justificada:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica

do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade social. (BOURDIEU, 2007, p. 19-20)

Conforme o Censo 2010 (IBGE), as mulheres são a maioria da população em situação de extrema pobreza, ou seja, apresentam renda de até R\$ 70,00 mensais, representando 50,5% do total, ou seja, cerca de 8,2 milhões de mulheres em todo o Brasil. As mulheres são maioria em quase todas as regiões brasileiras, com destaque para a região Sudeste com 52,8%. Há um predomínio das mulheres em situação de extrema pobreza na zona urbana e rural, mas, na maioria dos casos, são elas que sustentam as famílias.

No Mocambo do Arari, as mulheres detêm o controle da cerâmica que é a principal fonte de renda, mas alguns homens buscam o dinheiro da venda. Alguns ficam com o dinheiro e bebe em Parintins.

Eu acredito que o estudo é muito importante, acredito no estudo, mas o Neivaldo (marido e professor da comunidade de São Tomé) não quis que eu estudasse mais, aí eu parei. Também acho que agora não dá mais, tô velha. Deu preguiça, né? Num sei, acho que é isso (Neia, 2015)

Quem toma decisão se a Francineia deve ou não estudar é o seu marido. Eles acham que elas são mulheres fisicamente mais frágeis e as deixam em casa cumprindo deveres domésticos enquanto eles se dizem mais preparados para receber o dinheiro das vasilhas.

Os discursos com distinções sociais, a partir do biológico, que Bourdieu concebeu o conceito *habitus*, “princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio” (BOURDIEU, 2004, p. 60). O conceito busca entender os agentes em seu ambiente social e que eles próprios assumem, nem sempre conscientes, e reproduzem. Para Bourdieu, O *habitus* tem uma função que, em outra filosofia, confiamos à consciência transcendental: é um corpo socializado, estruturado, que incorporou as estruturas de um mundo ou de um setor desse mundo, e que estrutura a percepção desse mundo e a ação nesse mundo. (BOURDIEU, 1996, p.144).

Scherer (2009) nos esclarece que uma em cada quatro famílias no Brasil é chefiada por mulheres. Além do cuidado da casa elas assumem o sustento de seus dependentes. As famílias chefiadas por mulheres assumem postos de trabalhos precarizados como trabalhos domésticos, serviços informais como costureiras e serviços de ambulante. Com o nível de

escolaridade baixa e pouca qualificação profissional grande parte estão nas camadas mais pobres da sociedade. Ainda para Scherer, especificamente na cidade de Manaus, as mulheres que se encontram no mercado de trabalho recebem rendimentos inferiores ao dos homens e sem nenhuma cobertura social e trabalhista como no caso das trabalhadoras domésticas, que na sua maioria trabalham sem carteira assinada. “Observa-se também que no computo geral, 7, 15% das famílias manauenses são chefiadas por mulheres (SCHERER, 2009)

No Mocambo do Arari as mulheres talvez queiram buscar uma certa autonomia. Isso significa ter mais liberdade, independência, poder viver sem precisar ou sem depender do marido. Há um sentimento de mais poder sobre a própria vida, um orgulho de não depender do marido, como percebemos em uma das falas de dona Fátima (2014): “O dinheiro das vasilhas de barro é o dinheiro da minha liberdade”. O significado do trabalho na sociedade contemporânea é traduzido por alguns pontos de vista, não necessariamente díspares:

Como fonte de realização pessoal que pode conferir status e constituir elemento de afirmação econômica; em sua dimensão instrumental, como elemento de apropriação da autonomia dos indivíduos, na qual a realização torna-se secundária e a necessidade econômica, imperativa, sendo o tempo dedicado ao trabalho ampliado na proporção inversa às possibilidades de ganho para a realização pessoal; e, por fim, como elemento que permanece central na constituição das identidades dos indivíduos.(ARAÚJO, SCALON 2005, p. 19).

Conforme Araújo e Scalon (2005, p. 19) a fala de dona Fátima: “o dinheiro é minha liberdade”, significa também autonomia econômica. A partir da perspectiva de gênero, considera-se que o acesso à renda própria confere às mulheres maior poder de decisão e disposição dos recursos econômicos na casa onde moram, vivem e sonham. A renda vinda do trabalho é muito importante para a autonomia das mulheres.

Várias autoras, como Soares (2005), apontam que a autonomia econômica não é o único fator que favorece o rompimento com a dependência e a subordinação, mas é um dos mais decisivos e importantes. As mulheres ceramistas do Mocambo do Arari sustentam a casa com a confecção da cerâmica. A renda familiar proveniente da venda das peças cerâmicas e do Programa Federal de Transferência de Renda Bolsa Família e em alguns casos, recebem renda como pensionista ou aposentadoria. No Brasil, o Bolsa Família atende cerca de 13 milhões de famílias, no qual o valor do benefício recebido varia de R\$ 32,00 a R\$ 242,00, dependendo da renda familiar, do número e idade dos filhos. O programa coloca como objetivos: reduzir a pobreza e a extrema pobreza; promover o acesso à rede de serviços públicos, em especial de Saúde, de Educação e de Assistência; estimular a emancipação

sustentada das famílias que vivem em situação de pobreza e extrema pobreza. Ao propor estes objetivos o programa não pode ignorar a relação entre pobreza e gênero e os limites à autonomia econômica das mulheres (CARLOTTO; SILVANO, 2008 p. 153-168).

A divisão da sociedade em duas esferas, uma pública e outra doméstica, marca uma dualidade, segundo a qual “somente o mundo público desfruta de reconhecimento social, a atividade ou participação denominada esfera privada, destinada socialmente às mulheres, fica relegada ao limbo do invisível, o que lhe nega toda possibilidade de valorização social” (CARRASCO, 2003, p. 17).

As atividades não valorizadas como cuidar dos filhos e da casa são as que dão a sustentabilidade da vida humana. Elas dão apoio às pessoas dependentes por motivos de idade e saúde, e também às pessoas adultas. São atividades indispensáveis para a estabilidade física e emocional dos membros do lar, além dos benefícios econômicos. (CARRASCO, 2003, p. 17).

Elas incluem a alimentação, o afeto e, por vezes aspectos pouco agradáveis, repetitivos e esgotadores, mas absolutamente necessário para o bem-estar das pessoas. Implicam atividades complexas de gestão e organização, necessárias para o funcionamento diário do lar e de seus moradores... A magnitude e a responsabilidade dessa atividade faz (sic) pensar na existência de uma “mão invisível” muito mais poderosa que a de Adam Smith, que regula a vida cotidiana e permite a continuidade do funcionamento do mundo (IDEM).

O que se mostra é cada vez mais uma sobrecarga sobre a mulher. As famílias estão sendo formadas, majoritariamente, pela mulher como pessoa responsável do lar, com ou sem cônjuge, e seus filhos. Em uma grande parcela, a pessoa responsável pela família é do sexo feminino, com idades variadas. Há também composição de tipo monoparental feminina (mulheres sem cônjuge e com filhos) e entre avós que criam os netos. Essas composições monoparentais aparecem associadas, em grande parte, a trajetórias de mulheres chefes que enviuvaram quando ainda estavam coabitando com algum (a) filho (a) solteiro (a) menor de 24 anos (MARCONDES, 2010).

No Mocambo do Arari, Dona Margarida e Dona Zedite são duas viúvas chefe de família, pois as despesas da casa são mantidas com os rendimentos da aposentadoria e a venda da cerâmica. Já Ozete cria uma neta como se fosse filha dela e o único dinheiro que a família recebe mensalmente é proveniente do Bolsa Família do qual a neta é inscrita. Não há trabalho com renda fixa na comunidade, somente o senhor Neivaldo Sousa, recebe um salário da

Prefeitura Municipal de Parintins, por ser professor da Escola Municipal de São Tomé. Os maridos das ceramistas, que lá, encontramos são agricultores sem renda fixa ou desempregados.

Das dezessete mulheres ceramistas com quem tivemos a oportunidade de conviver, a maioria mantém suas casas. Contudo, o dinheiro ganho com a venda da cerâmica não resolve todos problemas financeiros, ou seja, de sobrevivência da família e da mulher mocambense. Observei que nem todos *os problemas* estão diretamente ligados a luta diária pela sobrevivência. O alcoolismo entre os homens, os maridos das ceramistas, é um fator preocupante nos grupos domésticos.

Uma delas me concedeu um depoimento, em nossa primeira estada na comunidade, do qual relatou seu amor à cerâmica e como sua vida tinha mudado depois de ter se transformado em uma das mulheres ceramista do Mocambo do Arari. Ela relatou que se sentia feliz em modelar o barro e se não fosse a cerâmica ela seria somente uma agricultora. Para ela: “quem trabalha com a cerâmica fica mais feliz, eu sou feliz em modelar o barro. Se eu não fosse ceramista, eu ia ser só uma agricultora” (setembro, 2013). Depois do acontecimento com o marido, de passar dois dias e duas noites bêbado e ter destruído a casa, ela reuniu seus filhos, transferiu-se para Parintins e não retornou mais ao Mocambo do Arari.

A outra ceramista relatou que teve sua casa queimada em uma noite chuvosa e dentro da casa estavam os cinco filhos pequenos. Em um momento de intimidade essa mulher desabafou numa conversa no final de tarde: “eu tinha acabado de comprar a madeira e as telhas para aumentar a minha casa, comprei com o dinheiro da cerâmica que e eu fiz e vendi”. Ela ainda relata: “eu nunca pensei em passar aquilo que passei naquele dia. Minha casa pegando fogo debaixo da chuva. Pior foi ouvir da família do marido que eu estava bem, porque tinha vendido as vasilhas naqueles dias”. Atualmente, ela está esperando o final do ano letivo dos três filhos menores para migrar para Manaus e começar uma nova vida, sem qualificação profissional e com oito filhos. Ela não tem medo de começar tudo de novo. Afinal ela sabe fazer cerâmica e é uma boa artesã, artista (julho, 2015).

Parece que episódios assim estão sempre presentes na vida dessas mulheres. Estes fatos ligados ao álcool são corriqueiros na comunidade. Duas mulheres ceramistas talentosas e muito respeitadas pela qualidade de suas peças afastaram-se por um tempo de suas atividades devido o alcoolismo de seus maridos. Duas senhoras tiveram suas casas destruídas por seus maridos motivados pelo excesso do álcool.

O valor simbólico do dinheiro é uma questão a ser analisada para alguns grupos que, segundo Soares (2006), conseguem desmistificar sua existência, entendendo que é uma

construção social e histórica. É uma característica a ser observada de dois pontos de vista: o valor simbólico como uma noção sociológica de poder e o valor simbólico para criar mecanismos mentais de comparação, quantificação e fracionamento relativos a produtos.

George Simmel (1998), diz que o dinheiro, como meio de troca universal, destrói toda especificidade, torna tudo nivelado. A impessoalidade do dinheiro é a fonte da impessoalidade das relações humanas. O autor destaca que este, por um lado, faz com que as relações sociais se libertem da dependência de pessoas específicas. É um meio de troca universal, o que torna a troca comercial independente. Por outro lado, essa independência de relações sociais específicas faz com que o contato humano seja somente contato comercial. Simmel (1998) esclarece:

As correntes da cultura moderna deságuam em duas direções aparentemente opostas: por um lado, na nivelação e compensação, no estabelecimento de círculos sociais cada vez mais abrangentes por meio de ligações com o mais remoto sob condições iguais; por outro, no destaque do mais individual, na independência da pessoa, na autonomia da formação dela. E ambas as direções são transportadas pela economia do dinheiro que possibilita, por um lado, um interesse comum, um meio de relacionamento e de comunicação totalmente universal e efetivo no mesmo nível e em todos os lugares à personalidade, por outro lado, uma reserva maximizada, permitindo a individualização e a liberdade” (SIMMEL, 1998, p.28-29).

Esta última consequência requer ainda uma prova. A expressão e a abstração do desempenho por meio do dinheiro eram percebidas, desde o início, como instrumento e apoio da liberdade pessoal. O poder do dinheiro se apresenta observando-se pessoas e fazendo a comparação de grupos com recursos econômicos distintos. O ponto a ser pensado é que o dinheiro age como fator de poder nas relações sociais. As pessoas com menor poder aquisitivo têm menos poder de iniciativa. Pelas entrevistas e convivência na comunidade rural de São Tomé percebemos que os moradores e as próprias mulheres que lá vivem tem pouco dinheiro e que para a sobrevivência sempre procuram efetivar trocas no cotidiano. No meio de uma entrevista Rosário interrompeu para receber uma visita. Era sua vizinha que lhe trazia uma vasilha cheia de peixes. Ela brinca: “quando eu dou as coisas assim pra outras pessoas de manhã tem que trazer minha vasilha cheia de peixe a tarde. Por que se não? Não é bem-vindo não. “ (Maria do Rosário Souza Maia, 2016).

Aqui, aparece um elemento importante para entender que essas mulheres fazem, ou seja, pequenas trocas com parentes e vizinhos. O objetivo da vida econômica dessas famílias é conseguir o meio circulante, quer dizer, ter acesso a um bem que é reserva de valor e

equivalente de trocas, ao mesmo tempo, através da comercialização dos artefatos “as vasilhas de cerâmica” feitas por elas mesmas. O dinheiro é um elemento de poder, que obviamente lhes falta, o que as leva a precisar dele como reserva e todas são produtoras e consumidoras. Para produzir é preciso acessar matérias-primas. Todavia, o dinheiro não age somente na relação econômica e produtiva, ele é uma influência significativa nas condutas. Seria um engano considerar que estas pessoas são utilitaristas em suas relações; elas vivem a partir de suas condições. Portanto a falta do dinheiro cria também outras relações sociais.

4.9 A DOR DO TRABALHO E A DOR DA VIDA

A ceramista Celina de Souza da Costa, setenta anos de idade, trabalha na produção desde muito jovem, aprendeu a confeccionar as vasilhas de barro ainda criança com a família especificamente com sua mãe, dona France. Esta última, como já descrevemos aprendeu com a sua avó e, também, com as mulheres da comunidade de Mocambo do Arari. Celina desde pequena já observava atentamente, sua mãe France e outras mulheres da comunidade e, assim, foi aprendendo a arte de fazer as vasilhas. Ela relata:

“Anos atrás era o único meio de sobrevivência, aqui a gente fazia vasilha para sobrevive, para compra roupa, para sobrevivência mesmo. Tudo era comprado com o dinheiro que a gente ganhava com a cerâmica. Antes eu vivia de cerâmica, tirava a minha sobrevivência da cerâmica” (CELINA, 2014)

Ela conta que a sua mamãe, dona France,

“Brigava comigo, eu passava o dia só tomando café, eu nem sentia fome, eu era viciada em fazer cerâmica, eu adorava, depois que eu comecei a sentir problemas à noite eu chorava de dor no braço, o braço doía muito e aí eu fui parando, parando de fazer as peças”.

Para passar a dor nos braços, Celina usava as plantas medicinais e *puxava* o braço com óleo de andiroba e copaíba. Mas, quando o dia amanhecia, ela já começa de novo a amassar a argila. Ela conta que:

Comecei a fazer cerâmica com 15 anos de idade, eu trabalhei uns 15 anos sem para, tem cinco anos que parei. Eu aprendi com a minha mãe, foi por curiosidade, eu pegava o barro e ia brincando e aí fui aprendendo, de tudo eu fazia, eu fazia vasilha igual um peixe, eu fazia travessas, eu fazia xicaras, outro dia eu fui ajudar minha filha a fazer, aí eu fui ver se ainda sabia, quando a gente aprende nunca se esquece (CELINA, 2014).

Partindo da fala de dona Celina, começo esse tópico falando das dores da vida e do trabalho dessas mulheres artistas do barro. Elas às vezes se queixam de dores nas costas, nos ombros, nas mãos, no corpo. Na comunidade não tem médico, apenas um posto comunitário de saúde, sem agente comunitário e que não funciona. O jeito mesmo é apelar as “curandeiras” e “benzedoras” das comunidades. Ou então, ir ao Hospital ou UBS em Parintins quando, estão de fato, doentes ou quando a doença se agrava.

Algumas mulheres paneleiras alegam não sentirem dores. Percebo, no entanto, depois de um dia exaustivo dedicado a produção das peças, elas continuam com sorriso nos lábios, principalmente, depois de um banho de rio, em que elas se refrescam e ficam mais animadas. Os saberes da cerâmica demandam a sinergia do corpo inteiro, exigem concentração, muita paciência, tempo e, acima de tudo dedicação. Além disso, não há folga, trabalham nos domingos, sábados e feriados. Como elas dizem o “barro tá ali chamando a gente para o trabalho”. O trabalho do início ao fim é corporal. Além disso, aparentemente é um trabalho leve, um *trabalho de mulher*, que exige destreza, detalhismo, movimentos habilidade, ou seja, as habilidades do trabalho feminino. “ Os conhecimentos do cotidiano possuem uma concretude, originam-se nas práticas sociais, no trabalho e nas atividades diárias. Constituem saberes da pele, dos ossos, dos músculos, dos cinco sentidos, das mãos e da mente”, de acordo com Carbonel. (2015)

Mas, também, muita força física, do carregar barro, cortar o barro, carregar as panelas depois de pronto, e a comercialização em Parintins. São elas que colocam e tiram do barco de recreio. Nesse sentido, observei, que embora não confessem sofrimento no trabalho, elas alijam a dor, mais do que sua ausência, introjetam a dor. Uma dor que não ocorre tão somente no mundo da produção, mas, também, na esfera reprodutiva, porque o trabalho não se encerrou ali para elas, tem a vida doméstica para dar conta: filhos para cuidar, roupa para lavar e passar, comida para fazer, casa para limpar, e, não raro, com paciência, algumas aturam a *bebedeira* de alguns maridos.

Já descrevi nas páginas anteriores que uma das paneleiras teve a casa queimada pelo próprio companheiro que se encontrava bêbado. O que a fez se mudar com os filhos de Mocambo do Arari para Parintins, deixando o fazer das panelas e demais vasilhas. Além das dores, que sofrem no âmbito da vida familiar, dificilmente, elas reclamam do trabalho por mais sofrido e perigoso seja o processo da queima das peças, pois, elas precisam aprontar as peças, ainda mais se “estiver necessitada, se estiver precisando de dinheiro” para prover as necessidades mínimas da família.

“ Este trabalho é muito importante. É onde eu ganho o dinheiro pra sustento da minha casa. A gente sobrevive disso, dá muito trabalho, mas é o dinheiro que eu tenho é dessas vasilhas de barro” (ELENICE, 2015)

Elas assumem para si a atribuição de manutenção de vida doméstica e do grupo doméstico, devido a sazonalidade do trabalho dos companheiros na agricultura, ora na roça, ora sem qualquer tipo de trabalho. Ou então, daquelas que são sozinhas.

Observei que a sobrecarga de trabalho é grande. O não reconhecimento desse trabalho e o quanto suas mãos fazem e modelam, não é uma exclusividade das mulheres paneleiras do Mocambo do Arari, mas na vida rural amazônica e em demais lugares do País, o que está agravando cada vez mais, “ a feminização da pobreza”. Ainda que todas sejam contempladas com os recursos mínimos do Programa Bolsa Família.

Maria Ozete Simas já sofreu diversas queimaduras, têm problemas de saúde devido à produção das vasilhas de barro, tem queixa de sentir dores nas costas, nos dedos, na cabeça e no ombro no momento que está fazendo as peças de cerâmica. Conforme Ozete:

Esse trabalho é muito cansativo e trabalhoso que traz muitos problemas de saúde, sempre começo bem cedo na produção das vasilha e termino tarde todos os dias na semana que esto fazendo, e só paro para come peixe assado que meu marido ou meu genro assa na hora do almoço. A hora varia muito, depende muito do barro, de quantas vasilha estou fazendo naquele momento (OZETE, 2014).

Zedite Vieira de Souza também já sofreu queimaduras por diversas vezes, se queixa de alguns problemas de saúde que, provavelmente, foram adquiridos devido os esforços constantes no desenvolvimento da fabricação e queima da cerâmica.

Outro fator estressante que essas mulheres enfrentam é a (in) visibilidade delas frente às políticas públicas voltadas ao não reconhecimento da profissão, mesmo sendo um ofício tão antigo. Não tem nenhum tipo de proteção social, pouco sabem dos seus direitos, inclusive, o direito de licença, licença a saúde, enfim, sem direito a aposentadoria. Por mais que tenhamos avançado no que diz respeito ao conhecimento tradicional dos povos da floresta, percebemos “ Como pretendem se aposentar? Até quando elas pretendem trabalhar? Ou seja, com que idade?

Elas enfrentam sérias dificuldades em serem reconhecidas como sujeitos de direito, são profissionais com características específicas, teriam de ser reconhecidas como tal, com benefícios que a categoria necessita.

Procurei neste trabalho não enveredar pela questão do gênero, no entanto, é difícil passar ao largo do trabalho do homem e do trabalho da mulher, portanto, do gênero. Percebi que ali, os pares não são de oposição no que tange ao trabalho na produção das panelas, sobretudo do momento de desemprego para os homens. Há, uma certa complementariedade na divisão sexual do trabalho. Que fica bem claro, da identificação de força de resistência. Os trabalhos mais pesados ficam tem ultimamente ficado com os homens, como a queima das peças, na sua condição de virilidade.

Fazer a cerâmica é trabalho de mulher, este é um atributo de feminilidade, com aptidões diferenciadas e que se justificam na divisão sexual do trabalho no grupo doméstico. Por exemplo, a calma, a paciência e minúcias atributos valorizados e imputados as mulheres, sobretudo, para tarefas repetitivas e exaustivas de como aplicar por horas e horas o polimento ou o brunido, ou brunir com a pedra o seixo retirado do rio, onde, elas se unem num puxirum em que todas se ajudam

As imagens mostram, que, em geral, elas ficam próximas as fogueiras no momento da queima das peças, algumas já, até se queimaram.

A paneleira Elenice, observa: Esse trabalho é muito importante pra nois, é ele que me dá o sustento, mas me queimei muitas vezes. É uma quentura na hora que queima as vasilhas.

Dona Fátima também reclama da temperatura do fogo, mas gosta do trabalho mesmo assim: “Graças a Deus agora meu marido me ajuda na hora de faze o fogo e na hora de tira as vasilha do fogo. Porque eu sinto feliz trabalhando é um produto que me ajuda no meu dia a dia (Dona Fátima, 2015)

Dona Zedite também fala dos problemas de saúde que é trabalhar por muitos anos com o barro.: o “ barro dá um reumatismo na gente, umas dor. Das mulheres mais velhas que trabalha ainda sou eu a Fátima que ainda trabalhemo”.

Figura 113. Mulheres paneleiras sem nenhum equipamento de segurança.



Fonte: Kássia Borges, 2014.

Durante as minhas observações em campo, não percebi o uso de nenhum tipo de proteção de segurança no trabalho, nem sequer elas sabem a respeito disso. O que as protege contra o calor e o fogo é capacidade e muita habilidade no processo da queima, um trabalho invisível...” pouco valorização dos conhecimentos assentados na vida, nos ofícios manuais e na oralidade, ainda permanecem pouco valorizado “ (CARBONEL, 2015)

A tese de doutorado “Mulheres do Mar” de Rose Mary Gerber, (2013), nos lembra as mulheres ceramistas do Mocambo do Arari, quando a autora questiona se suas pescadoras estão realmente dizendo o que estão dizendo. Quando elas sinalizam o amor pela pesca e pelo trabalho com a pesca acima de qualquer coisa. Será que elas não estão sinalizando outras coisas além disso?

Talvez estivessem sinalizando que a vida, que amam, é acionada não só como uma profissão que se faz por gosto, mas como viabilizador de alívio de preocupações e esquecimento de problemas. Porém, mais do que isso, talvez esteja na vida da/na pesca o alívio necessário para cumprir o disfarce cotidiano como dona de casa. O gosto pela vida no mar, portanto, na rua, entra continuamente em conflito com a obrigação de realizar os *deveres de casa* no âmbito doméstico. No jogo de inversão que elas próprias se

constituem – pescadoras, cujo gosto é a vida de liberdade no mar - família, marido, casa, tudo consegue ser atendido graças à fuga momentânea que o mar propicia. Para viver o que delas é esperado em terra, como esposas e mães de família, por exemplo, só com as sessões diárias que o mar, como linha fuga, permite (GERBER, 2013, p. 229).

No caso das mulheres ceramistas, elas também se recolhem em seu trabalho de criação. Seria realmente somente o amor pelo barro e pelo trabalho ou para fugir das lidas desgastante do dia a dia doméstico e outros aborrecimentos cotidianos? Há momentos que observamos que receber um dinheiro pelas vendas é o motivo principal para realizarem o trabalho da confecção das vasilhas de barro, mas também percebemos esse trabalho como refúgio para estarem consigo mesma; isto é, fora de problemas sejam eles domésticos ou conjugais. As ceramistas se refugiam em seu barro, sozinhas em seus cantos ou, às vezes, com as amigas no momento do puxirum, como no caso de dona Fátima:

Minhas filhas brigam comigo assim: “mamãe você ainda fica se metendo com o barro? “. Quando eu estou trabalhando com o barro eu não sinto coceira, eu não sinto fome; se eu paro de trabalhar eu sinto dor de cabeça e eu digo: já estou querendo ir lá para o barro de novo, aí eu penso em tratar de molhar o barro (FÁTIMA, 2014).

As dores da vida de Cecília Santos dos Santos devem ser enormes, pois tem sete filhos pequenos e uma única filha que nasceu especial do qual requer atenção o tempo todo. Seu marido está desempregado e faz pequenos trabalhos na comunidade para conseguir a farinha, o alimento da família. Eles moram em uma casa cedida por amigos e estão com as prestações atrasadas da geladeira comprada em Parintins. O único entretenimento que ela tem é assistir televisão e se diverte ao fazer cerâmica com a sabedoria de suas mãos e em conversa com as colegas.

Elas também acham que o trabalho é a maneira que elas têm de ganharem o seu dinheiro, mas também o momento de encontrarem suas amigas, mas o barro também é o lugar de tirar as tristezas da alma.

Em novembro de 2016 quando estive lá tinha acontecido uma briga entre dois moradores onde um deles tinha decepado a mão do outro rapaz por causa da filha de dona Fátima. Encontrei dona Fátima solitária, triste e envolta com seu barro fazendo dois lindos potes. Perguntei por que da tristeza, dona Fátima respondeu:

“Tô aqui com meu barro. A gente cria uma família, mas depois que os filho cresce não somo mais dono deles. O mundo é dono deles. Aí a gente não pode fazer mais nada, é entregar pra Deus”.

Percebi que o trabalho também é uma fuga, apesar de acharem que é algo muito importante e essencial em suas vidas, tanto para a sobrevivência como, para a realização de reconhecimento da comunidade: Rosário: “O rapaz que veio comprar de mim aqui, um juiz de Brasília me falou pra mim assim: Essas suas peças são muito valiosa. A senhora não pode vender por qualquer preço. Não deixe ninguém chorar, a senhora não sabe quanto é o preço? você tem que sabe quanto custa o trabalho”!

O que entendi com a fala de Rosário era que ela tinha consciência que o trabalho dela tinha um valor. E que ela não gostaria que a explorassem, pois ela tinha consciência que seu trabalho era trabalhoso e tinha um valor estético e cultural.

Perguntei se ela achava o trabalho dela bonito? Rosário me respondeu: Eu sei o que o freguês gosta. “Eu sei qual a vasilha é mais bonita pra vende. Eu gosto de capricha, de faze direitinho bem lisinho né, gosto de inventar umas vasilhas diferentes assim uns porcos pra colocar feijão, uns peixe pra assar peixe. Eu gosto de presta atenção numas vasilha diferente quando eu vejo na televisão aí eu presto atenção pra faze” (ROSÁRIO 2016).

Percebi também que quando estão doentes não trabalham e ficam sem produção, pois como é de pequena escala só fazem vasilhas quando estão precisando de dinheiro. Não só por isso, mas a produção varia também por causa do ciclo das águas no Amazonas. “Eu tenho muita vontade de trabalha, eu acho ruim quando tenho encomenda e tô doente, aí num dá pra trabalha, né. A Zedite tá parada. Foi agora pra Manaus porque ta doente. Nem sei quando ela vai voltar a trabalhar com o barro. A Elenice foi pra Parintins, deu um caroço no peito dela, acho que é aquela doença ruim. Diz que é, né. Não sei (OZETE, 2016).

POR FIM...

A terra, o fogo, a água, a floresta e os elementos da natureza, a nossa pachamama. Somos feitos dos elementos da natureza “Os armênios creem que a Terra é o “ventre materno”, donde saíram os homens. Os peruanos acreditam que descendem das montanhas e das pedras. Outros povos localizam a origem das crianças nas grutas, nas fendas nascentes, ... ainda hoje se conserva na Europa a crença de que as crianças “vem “dos mares, das nascentes, dos riachos, das arvores. “A terra” significa aqui tudo o que rodeia o homem, todo o “lugar” – com suas montanhas, suas águas e sua vegetação ²⁶.”

A terra, ou o barro a matéria prima com a qual as mãos das artesãs do Mocambo do Arari têm trabalhado, possibilita que se observem as transformações entre o eterno, o efêmero e o sagrado. É o reino mineral, anterior às formas vivas, que resulta da organização do caos. A terra pode ser separada da água através do fogo e do ar. Por exemplo, quando é queimada uma peça no fogo: a cerâmica é puro mineral, que pode ser moído, misturado, mas não deixa de ser o que é. O que se vê no Mocambo do Arari é a transformação da matéria, terra, água, ar e fogo em obra, sonhada em seus devaneios, como diria Bachelard, 2001 e modelada. As vasilhas de barro do Mocambo do Arari são feitas desses quatro elementos.

Fluindo e confluindo, mas não concluindo, pois, nada se conclui, as coisas vão se transformando. Nessa pesquisa pude perceber o trabalho das mulheres ceramistas, o modo de vida, a sociabilidade no ambiente de uma comunidade rural do interior do Amazonas. Historiei essa atividade na região do Mocambo do Arari a fim de compreender o surgimento e influências técnicas e formais ocorridas no processo de trabalhos das mulheres paneleiras. Resgatei por meio das memórias dessas, seus modos de socialização e representações de vida cotidiana na construção de identidades e verifiquei se o trabalho cerâmico provocou mudanças ambientais nessa comunidade.

Emoldurei alguns processos de organização social, econômica e ambiental que cercam a vida das paneleiras, evidenciando suas vidas e seus artefatos ambientais. Há uma sinergia entre as mulheres, a arte, e a natureza. Atrelando a observação da natureza ao pensamento simbólico, tentamos restaurar alguns equilíbrios, estabelecendo uma missão também de esperança: constatar-se-á que esse ecumenismo do imaginário dualista, isto é, dialético, é saber fazer humildemente como preleciona Bachelard “assim, o sonho da mão [...] uma maciez cósmica enche e depois rodeia o punho que está amassando. A primavera

²⁶ ELIADE, Mircea. Tratado das histórias das religiões; tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2 ed. –São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 197.

perfumada nasce na mão...” (BACHELARD, 2005 p. 67) daquela que amassa, modela e cria formas para serem sentidas e vistas.

Fazer artefato requer habilidade, conhecimento e precisão manual. As panelas mocambense, se expressam em seus atos onde criam um valor estético. A finalidade da produção das vasilhas é a venda, mas também há um valor de uso e permanência, visto que a cerâmica conta histórias sobre civilizações e também conta a história das mulheres ceramistas do Mocambo do Arari no estado do Amazonas

Há pouco tempo, só as mulheres realizavam a coleta do barro, principalmente, na vazante, entre os meses de julho a novembro, mas especificamente 15 dias antes do dia de finados. Nesse período, é mais fácil a coleta, pois o barro se encontra em locais de deposição sempre próximos ao rio, nas várzeas ou terra firme. Hoje a extração da argila conta com a participação dos homens devido a rentabilidade que as vasilhas de barro geram para a comunidade.

Na maceração, ato de amassar o barro, só a mulher põe a mão, pois a consistência, a quantidade de antiplástico que deve ser adicionada ao barro, é uma “ciência” feminina, e deve ser respeitada, para se evitar que a peça trinque na queima.

O antiplástico usado pelas ceramistas, é da casca da árvore caripé (*licania octandra*) retirada pelos homens. Logo, é queimada, triturada e peneirada para a granulometria ficar de espessura fina. Com a pasta pronta, as mulheres modelam suas peças.

A (in) sustentabilidade ambiental. Contudo, percebi que a árvore do caripé (*licania octandra*) está escassa e, se não tomarem devidas providencias ela pode entrar num processo de extinção no Mocambo do Arari. Esse estudo sugere a necessidade de um curso de capacitação pelos gestores públicos do município (EMATER, Universidades) que possibilitem a essas mulheres um apoio mais incisivo para o manejo e reflorestamento dessa espécie.

Correr o risco da extinção é ir ao oposto do que diz Bachelard “a árvore era, de início aquilo que é comumente, no dizer dos analistas: um dos símbolos do instinto bruto. A árvore não é dura sem razão – como são muito amiúde os corações humanos. A arvore é dura para levar ao alto a sua coroa aérea, a sua folhagem alada. A ela proporciona aos homens a grande imagem de um orgulho legítimo” (BACHELARD, 2001, p. 57).

Para bem entender esta sonhadora aqui que vos fala, sonhei essa árvore, robusta, solida e de casca dura. Essa casca depois de queimada se transforma em cristais de sílica, ou seja, pequenos cacos de vidro que misturados a argila e levados ao fogo deixa a peça de cerâmica refratária. Chegamos a uma dualidade “a dor e a delícia do ser” (in) sustentável? As

mulheres do Mocambo modelam a terra de onde as mesmas vieram, mas esqueceram de como replantar o caripé, matéria prima de onde tiram o sustento de todos os dias. Se a árvore deixar de existir, se isso se concretizar, possivelmente, não haverá mais o trabalho das mulheres artistas. Pode-se, portanto, com isso retirar os seus sonhos. Se negligenciarmos as potências oníricas do trabalho, diminuirá, e aniquilará o trabalhador. Cada trabalho tem seu onirismo, cada matéria trabalhada suscita seus devaneios íntimos. Não se faz nada de bom a contragosto, isto é, a contra-sonho. O onirismo do trabalho é a própria condição da integridade mental do trabalhador. “Virá um tempo em que cada ofício terá seu sonhador titular, seu guia onírico, em cada manufatura terá seu escritório poético! A vontade de quem não sabe sonhar é cega e limitada. Sem os devaneios da vontade, a vontade não é verdadeiramente uma força humana, é uma brutalidade” (BACHELARD, 2001, P.75).

Cultura, arte, suor, sofrimento. A arte cerâmica faz parte da cultura amazônica desde muito tempo, temos registros arqueológicos de quatro mil anos atrás. Isto sugere que bem antes das mulheres mocambense já havia uma cultura na região com artistas especializados em trabalhar com o barro. As mulheres ceramistas do Mocambo do Arari herdaram as habilidades de seus antepassados usando hoje as mesmas características na composição da massa e também na maneira de queimar as peças. No fogo ardente da queima abrem -se fogueiras no meio da floresta vivas de fogo com a angústia do calor! No lugar escondido por entre igarapés, sumaúmas esvoaçantes anunciando o verão, perto dos barreiros do Mocambo, no mesmo lugar onde, as meninas, colocavam as bonecas de barro para assar.

As meninas, hoje mulheres do Mocambo sonharam um dia a terra fértil como aspirações da alma. Sonharam um dia mudar o eixo do sofrimento para o do reconhecimento. Aproximam-se do aceite através da imaginação e do trabalho como operárias da arte.

Nas mãos, na palma áspera de bater a massa que modela a alma e o corpo. Este tímido e sofrido pelo fogo vermelho com galhos tortos de reumatismo por tanto envergar. É a repetição de gesto como um ritual: amassar o barro batê-lo, modelar sem nenhuma ferramenta, secar e queimar repetida vezes por dias, por meses, por anos. “Que pretendes, mulher? Independência, igualdade de condições...Cora Coralina” (2001)

A beleza da vida expressa nas mãos que fazem artesanato ambiental. Na contemporaneidade a vida e arte estão juntas, não se separam, e neste contexto coloco a beleza da vida expressa pelas mãos das mulheres ceramistas do Mocambo. Esta tese foi um momento, e uma oportunidade para produzir uma reflexão sobre a arte produzida por essas mulheres, e a história da vida dessas mulheres, sobre a significação e esse fenômeno social. Se é arte ou artefato o que importa nesse momento, é a expressão de vida dessas mulheres, é a

obra delas, é a fusão de significados: “*é a minha liberdade*” depoimento de dona Maria de Fátima ceramista do Mocambo em 2014.

Ter acesso a vida dessas mulheres é poder ouvir a voz do barro por meio de seus corpos no amassar, no bater, no alisar, no riscar, no puxar, no acariciar, enfim, modelar a massa úmida da terra num sopro de vida que deseja vir a ser. Suas vidas são modeladas como o barro o é, por suas mãos. Mãos que constroem obras, vasilhas de barro, artefatos ambientais. São mulheres que sustentam suas famílias, amam, namoram, dançam boleros, bebem cerveja, rezam, vão em quermesse, jogam futebol e vivem um dia de cada vez.

Há sempre uma divisão de trabalho no Mocambo onde o fazer da cerâmica se desenvolve. A criança, o homem e a mulher têm papéis definidos no trabalho. Mas, há algo de peculiar quando se tange a criação. Há um vocabulário específico e uma articulação de ideias em torno do desempenho formal no fazer. Esse agir incide numa transformação na comunicação e no modo de viver dessas mulheres, deste modo, o testemunho de dona Zedite Vieira de Souza nos esclarece que depois da cerâmica ela mudou até a maneira de se comunicar e de ser “a gente não sabia não, eu não sabia nem me expressar assim de frente e nem em grupo. Eu não tinha nem conhecimento, depois que começamos a trabalhar em conjunto foi que eu fui aprendendo a comunicar com as pessoas, a dialogar. Foi muito bom isso pra nós, hoje ainda não acabou (ZEDITE, 2016).

Portanto, o desenho colocado a respeito da hipótese lançada no início dessa pesquisa se concretiza, pois, o trabalho artesanal praticado pelas mulheres ceramistas lhes garante uma identidade própria e provoca uma mudança nas condições de vida por meio da arte de modelar e organização do ambiente em que vivem. Sendo assim, elas fazem parte da historicidade e da cultura ambiental desse lugar chamado Mocambo do Arari, lugar escondido, no meio da floresta entrecortada pelos rios.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**; trad. Guido A. de Almeida. 2 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGUIRRE, Rosário. **Uso del tiempo y desigualdades de gênero en el trabajo no remunerado**. In: AGUIRRE, Rosário (Ed.). Las bases invisibles del bienestar social: el trabajo no remunerado em Urugauay. UNIFEM, Doble Clic, mar. 2009. p. 23-81.

ALBERT, Verena. **Ouvir, Contar: textos em História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALENCAR, Edna F. **Paisagens da Memória: narrativa oral, paisagem e memória social no processo de construção da identidade**. Vol. XVI. N. 02. Florianópolis / UFSCAR: Teoria & Pesquisa, 2007.

ALMEIDA, A. W. B. **Amazônia: a dimensão política dos “conhecimentos tradicionais” como fator essencial de transição econômica – pontos resumidos para uma discussão**. Manaus: Somanlu, ano 4, n. 1, jan./jun. 2004.

ALMEIDA, F. O. **A Tradição Polícroma no Alto Rio Madeira**. Tese de Doutorado em arqueologia. São Paulo: USP, 2013.

ALMEIDA, Flavia Leme. **Mulheres Recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais**. São Paulo: UNESP/Cultura Acadêmica, 2010.

AMORIM, Lilian B. de. **Cerâmica Marajoara: a comunicação do silêncio**. Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém, 2010.

ANDRÉ, Marli Elisa D. A. **Etnografia da Prática Escolar**. São Paulo: Papyrus, 2005.

ANFACER - **Catálogo Informativo sobre o Panorama da Indústria Cerâmica Brasileira: Cerâmica do Brasil**. São Paulo, 2007.

ARAÚJO, Clara; SCALON, Celi. **Percepções e atitudes de mulheres e mulheres sobre a conciliação entre família e trabalho pago no Brasil**. In: ARAÚJO, Clara; SCALON, Celi (Org.). Gênero, família e trabalho no Brasil. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005. p. 15-77.

ARENDDT, Hanna. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **A Condição Humana**. 12. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

ARRUDA, R.S. V.; DIEGUES, A. C. **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil**. Brasília/São Paulo: Ministério do Meio Ambiente/USP, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**; tradução Antonio de Padua Danesi: revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio-São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O racionalismo aplicado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BARDI, Pietro. M. **História da Arte Brasileira**. Edições Melhoramentos: São Paulo, 1977.

BARTHES, R. **Fragments de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A câmara clara**; trad. Júlio c. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BATTHYÁNY, Karina. **Cuidado de personas dependientes y gênero**. In: AGUIRRE, Rosário (Ed.). *Las bases invisibles del bienestar social: el trabajo no remunerado em Uruguay*. Uruguay, UNIFEM, Doble Clic, mar. 2009. p. 87-121.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do Barroco Alemão**; trad. Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. **Melancolia de Esquerda**, in *Documentos de Cultura: Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*; trad. Celeste H.M.R. de Souza e outros. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986.

_____. **Obras escolhidas vol. I. Magia e técnica, arte e política.** Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.** 2 ed. Editora Brasiliense. São Paulo, 1986.

BLANCO, M.; PACHECO, E. **Trabajo y familia desde el enfoque del curso de vida:** dos subcohortes de mujeres mexicanas. Papeles de Poblacion, México, n. 38, p.1

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **A economia das trocas linguísticas.** São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **A teoria da arte: Gênese e estrutura do campo literário.** Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Ed. Companhia das letras, 2005

_____. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário,** Lisboa: Presença, 1996.

_____. **Coisas Ditas.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **La “juventud” sólo es una palabra.** In: Cuestiones de Sociología. Madrid: Akal, 2008, p. 142-153.

_____. **O Amor Pela Arte: museus de arte na Europa e seu público.** Porto Alegre: Editora Zouk, 2003.

_____. **O Poder Simbólico.** Lisboa: Difel, 2001.

_____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação.** Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre.; WACQUANT, L. J. D. **Réponses: pour une anthropologie réflexive.** Paris: Éds. du Seuil, 1992.

BRAGA, S. I. G. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro. Funarte/ Editora. Universidade do estado do Amazonas, 2002.

BUENO, E. S. S.; SILVA, R. V. Arte, Cultura e Identidade - Análise Etnosemiótica de Traços da Pintura Kadiwéu. **Estudios Históricos** – CDHRPyB- Año VII. Nº 14. Julio 2015.

CALMOM, Sasha. **Direito Tributário Atual- Pareceres**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2002.

CAMARANO, A. A. (Org.). **Transição para a vida adulta ou vida adulta em transição?** Rio de Janeiro: Ipea, 2006.

CARBONELL, Sonia. **Maragogipinho – as vozes do barro. Práxis educativas e cultura populares**. Tese (doutorado) Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, 2015.

CARLOTO, Cássia M.; SILVANO, Mariana A. A família e o foco nas mulheres na política de assistência social. **Sociedade em Debate**, Universidade Católica de Pelotas, v. 14, n. 2, jul. /dez. 2008, p. 153-168.

CARLOTO, Cássia Maria. Silvana Aparecida Mariano. Empoderamento, trabalho e cuidado. Mulheres no programa bolsa família. **Textos & Contextos** (Porto Alegre), v. 11, n. 2, p. 258 - 272, ago. /dez. 2012.

CARRASCO, Cristina. **A sustentabilidade da vida humana: um assunto de mulheres**. In: FARIA, Nalu; NOBRE, Miriam. A produção do viver. São Paulo: Sempreviva Organização Feminista – SOF, 2003. p. 11-49.

CARVALHO, A. L. B.; FREITAS, M. A. S.; CAMPANÁRIO, P. Mudanças na dinâmica demográfica de Salvador e sua Região Metropolitana na segunda metade do século XX. **Bahia Análise & Dados**, v. 10, n. 1, p. 35-48, julho 2000.

CARVALHO, I. M. M.; PEREIRA, G. C. As «cidades» de Salvador. In: CARVALHO, I. M. M.; PEREIRA, G. C. (Orgs.). **Como anda Salvador e sua região metropolitana**. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 81-211.

CASTELL, Manuel. **O poder da identidade**, São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2013.

_____. **O poder da identidade**; tradução Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo. Paz e Terra. 1999.

CERQUA, Dom Arcângelo. **Clarões de fé do médio Amazonas**. 2. ed. Manaus: ProGraf-Gráfica e Editora, 2009.

CHAVARRIA, J. **A cerâmica**. Editorial Estampa, Ltda., Lisboa, 2004.

COSTA, B. L. Boa Esperança e Bom Jesus: O ‘universo borda incisa’ na RDS Amanã - Estado do Amazonas. **Relatório de Qualificação, Museu de Arqueologia e Etnologia**, Universidade de São Paulo, Brasil. Inédito. 2011.

_____. **Plano de Manejo do Patrimônio Arqueológico Existente na RDS Amanã**. Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. Relatório Científico apresentado ao CNPq. Inédito. 2009

_____. Levantamento Arqueológico na RDS Amanã. *UAKARI* 4(2): 7-19. 2008

COSTA, C. S. Louceiras do Maruanum em observância aos princípios ambientais: prevenção, Precaução e função socioambiental da propriedade. Planeta Amazônia: **Revista Internacional de Direito Ambiental e Políticas Públicas**, Macapá, n. 3. 2011.

COSTA, Francisco. **Economias Locais Baseadas em Cultura na Amazônia; O Círio De Nazaré de Belém e o Festival de Parintins**. Belém: NAEA, 2013.

COSTA, M. L. H.; BEHLING, K.; SUGUIO, N. KÄMPF; KERN, D. C. **O ambiente amazônico. Paisagens Amazônicas sob a ocupação do homem pré-histórico: Uma visão geológica**, in *As Terras Pretas de Índio da Amazônia: sua caracterização e uso deste conhecimento na criação de novas áreas*. Editado por W.G. Teixeira, D. C. Kern, B. E. Madari e W. Woods, pp. 15-38. Manaus: Embrapa Amazônia Ocidental. 2009.

COSTA, R. M. R. **Cultura e Contato: uma análise da sociedade Paresí no contexto das relações interétnicas**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, UFRJ, 1985.

CORALINA, Cora. **Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha**. São Paulo: Global, 2001

DALGLISH, G. M. F. S. **Noivas da Seca, cerâmica popular do vale do Jequitinhonha**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DIDI-HUMERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª Edição, São Paulo: Editora 34, 2010.

DIEGUES, Antonio C. **O mito moderno da natureza intocada**. São Paulo: NUPAUB - Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras – USP/Hucitec, 2008.

_____. **Etnoconservação da natureza**. In: (Org.). *Etnoconservação: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Hucitec e NUPAUB, p. 1-46, 2000.

DIEHL, Astor A. **Cultura Historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DOURADO, Sheila Borges. **Conhecimentos tradicionais e direitos humanos**. Anais da 64ª Reunião Anual da SBPC – São Luiz/MA, jul. 2012

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Da Divisão do Trabalho Social**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ENGELS, F. **A Origem da Família, da propriedade Privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

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

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 1986.

_____. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 5. Ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FISCHER, G. **Psicologia Social do Ambiente**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

GEERTZ, Clifford. O Senso Comum como Sistema Cultural. O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa Petrópolis: Vozes: 111-141.1999.

_____. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

_____. **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GERBER, Rose Mary. **Mulheres e o mar: uma etnografia sobre pescadoras embarcadas na pesca artesanal do litoral de Santa Catarina Brasil**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2013.

GIARD, L. **A Invenção do Cotidiano**: 2. Morar, cozinhar/ Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol; tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia EndlichOrth - Petrópolis: Vozes, 1996.

GOMBRICH. E. H. **A História da Arte**, 7 th Edn, London, phaidon Press, 1955; 16ª Ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Denise M. C. **Cerâmica Arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção tapajônica da Amazônia**. MAE – USP. São Paulo, EDUSP / imprensa oficial, 2002.

GRAZIATO, V. P. P. **Cerâmica Kadiwéu: processos, transformações, traduções: uma leitura do percurso da cerâmica Kadiwéu do século XIX ao XXI**. 2008.

GUAPINDAIA, V. L. **Além da Margem do Rio – a ocupação Kondori e Pocó na região de Porto Trombetas, PA**. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de arqueologia e etnologia, Universidade de São Paulo, 2008.

GUAPINDAIA, Vera Lucia Calandrini. **Além da margem do rio - a ocupação Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA**. 2008. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.71.2008.tde-05082008-104113. Acesso em: 2017-04-04.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **A identidade Cultural na Pós modernidade**. 12ª. Ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HART, K. Money is Always personal and impersonal. **Anthropology Today**, V. 23, n. 5, p. 12-16, Oct. 2010. Capturado em: 19 nov. 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da Obra de arte**; trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 1977.

HEINICH, Nathalie, **Sociologia da Arte**. Editora EDUSC. Santa Catarina, 2008.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. 4ª. Ed. Tradução de Carlos N. Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

HIGUCHI, M. I. G.; SILVA, K. Entre a Floresta e a Cidade: Percepção do Espaço Social de Moradia em Adolescentes. **Psicol. Am. Lat.**, n.25. 2013.

HILBERT, Klaus. Salvamento arqueológico na região de Porto Trombetas (Pará). **Relatório**. (Manusc. Inéd.) PUC/RS. 1990.

HILBERT, Peter Paul. **Achados arqueológicos num sambaqui do Baixo Amazonas**. vol. 10. Belém: Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1959.

HILBERT, Peter Paul, HILBERT, Klaus. **Resultados preliminares da pesquisa arqueológica nos rios Nhamundá e Trombetas, Baixo Amazonas**. Belém, Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi, (Nova série Antropologia), 1980.

_____. **A cerâmica arqueológica da região de Oriximiná**. Vol. 9. Belém, Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1955a.

HOBBSAWM, E. **Tempos Interessantes: uma vida no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOBBSAWM, E., TERENCE, R. (orgs.). **A Invenção das Tradições**. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, Págs. 9-23. 1984.

_____. **Sobre história. Ensaios**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **O histórico de Parintins**. Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=130340&search=%7Cparintins>. Acesso em: 26 Out 2012.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dossiê IPHAN 3. **Ofício das Paneleiras de Goiabeiras**. 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_PaneleirasGoiabeiras_m.pdf>. Acesso em: 12 Set 2015.

JESUS, R. G.; ARAUJO, P. M. C. A Associação das Paneleiras de Goiabeiras como Experiência para o Desenvolvimento Local: Uma Reflexão a Partir de uma Pesquisa Bibliográfica. **A Revista Temas de Administração Pública**. Capa v. 9, n. 2. (2014).

KILPP, S; FISCHER, G. (org). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entremeios, 2013.

KIRK, G e RAVEN, J. E. **Os filósofos pré-socráticos**. 3 Ed. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1990.

KOSSOY, B; CARNEIRO, M. L. T. **O olhar europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX**, São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LABOISSIÈRE, Paula. **Combate à pobreza não melhora condições de vida entre mulheres latino-americanas, apontam estudos**. Universidade Livre Feminista, 4 dez. 2012. Disponível em: www.feminismo.org. Acesso em: 09 nov. 2011.

LAGROU, E. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas**. IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>, acesso em:20/01/2016.

LAVINAS, Lena; COBO, Barbara. **Bolsa-Família: impacto das transferências de renda sobre a autonomia das mulheres e as relações de gênero**. CONGRESSO DA REDE

MUNDIAL DE RENDA BÁSICA, 13., 2010. BIEN, São Paulo, 2010. (mimeo). 27 p.

LECZNIESKI K. L. **Estranhos laços: predação e cuidado entre os Kadiwéu**. 325 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/UFSC, 2005.

LEON, Magdalena. **Empoderamiento: relaciones de las mujeres con el poder**. Revista Estudos Feministas, CFH-CCE-UFSC. v. 8, n. 2, p. 279-281, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Histoire de Lynx**, Paris: Plon. 1991.

_____. **La Potière Jalouse**. Paris: Editora Plon, 1985.

LIMA, Deborah. M. A Construção Histórica do Termo Caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. Belém: **Novos Cadernos NAEA**. Vol.2, nº2, 1999.

LIMA, Edna D. M. A Economia Doméstica e o Desenvolvimento Sustentável em Mamirauá. XXVI **Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu, 2002.

LIMA, Edna D.; POZZOBON, J. Amazônia socioambiental. Sustentabilidade ecológica e diversidade social. In: **Estudos Avançados** n 19 (54), 2005.

LIMA, Ricardo. **Ofício e arte. Objetos cerâmicos do cardeal. Artificio e artefatos**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

LINHARES, Anna Maria A. **De caco a espetáculo; a produção cerâmica de Cachoeira do Arari (Ilha de Marajó/PA)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Departamento de Antropologia – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, 2007.

LOUREIRO, C. F. B. **O movimento ambientalista e o pensamento crítico: uma abordagem política**. 2. ed. Rio e Janeiro: Quartet, 2006.

LUDKE, Menga e Marli, E. D. A. Andre. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

LUKÁCS, Georg. **Per l'ontologia dell'essere sociale**. Traduzione di Alberto Scarponi. v. II.

Roma: Riuniti, 1981.

_____. **As Bases Ontológicas do Pensamento e da Atividade do Homem.** In: Temas de Ciências Humanas. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.

MACÊDO, M. S. **Tecendo os fios e segurando as pontas:** trajetórias e experiências entre mulheres chefes de família em Salvador. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1999.

MACHADO, J. S. **Montículos artificiais na Amazônia central: um estudo de caso do sítio Hatahara.** Dissertação de Mestrado, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. 2005.

MACHADO, N.T.G., SCHNEIDER P., SCHNEIDER F. Análise parcial sobre a cerâmica arqueológica do Vale do Taquari, Rio Grande do Sul. **Revista Cerâmica** 54, p. 103-109. 2008.

MACHADO, S. A. **Dinâmica dos Arranjos Produtivos Locais: Um Estudo de Caso em Santa Gertrudes, a Nova Capital da Cerâmica Brasileira.** Tese (doutorado). Escola Politécnica – Universidade de São Paulo. 145 p. 2003.

MAGALHÃES, Renato Vasconcelos. **Discurso sobre o gênero na lei nº 11.340/06.** Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=9826>. Acesso em: 13 set. 2012.

MARCONDES, Glaucia dos s. **Processos de constituição, organização e manutenção da vida doméstico-familiar na Cidade do Salvador** *Revista Brasileira de Estudos de População* PRINTenPrint version ISSN 0102-3098.Rev. bras. estud. popul. vol.27 no.2 São Paulo July/Dec. 2010.

MARIANO, Silvana Aparecida. **Traduções político-culturais de gênero na política de assistência social: paradoxos e potencialidades para o empoderamento das mulheres no Programa Bolsa Família.** *Revista Gênero*, Niterói, v. 9, n. 1, p. 155-187, 2008.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã.** Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach.** In: **A ideologia alemã.** Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O capital. Crítica da Economia Política. Livro terceiro**. São Paulo: Difusão editora. 1985. 1ª Edição 1894.

MEDEIROS, Thaís H. **Redes de sociabilidade e comércio na floresta: artesanias em palha de tucumã entrelaçam grupos e vidas nas enseadas do Rio Arapiuns em Santarém/PA / Wamber Broni de Souza**. 207 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

MEGGERS, B. J. Um Método Cerâmico para o Reconhecimento de Comunidade Pré-histórica. In: Instituto de Arqueologia Brasileira. **Boletim Série Ensaio no 3**, , p. 8-30. 1985.

MEGGERS, B.; EVANS C. 1957. Archeological investigations at the mouth of the Amazon. **Bulletin 167**. Washington D.C.: Smithsonian Institution. 1957.

MEIRELLES, A. C. R. Mineralogy and chemistry of the green stone artifacts (muiraquitãs) of the museums of the Brazilian State of Pará. **REM: R. Esc. Minas**, Ouro Preto, 65(1), 59-64, jan. mar. 2012.

MENDA, M. **Cerâmicas**. Conselho Regional de Química IV Região. Depto. de Comunicação e Marketing CRQ-IV. 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIKHAILOVA, Irina. **Sustentabilidade: Evolução dos conceitos teóricos e os problemas da mensuração prática**. Revista Economia e Desenvolvimento, nº 16, 2004.

MILLS, C. W. **Sobre o Artesanato Intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MORAES, Alexandre S. **Curso de vida e construção social das idades no mundo de homero (séc. X ao IX a.c.): uma análise sobre a formação dos habitus etários na iliadae odisseia**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

MOSER, C. **A theory and methodology of Gender Planning: Meeting Practical and Strategy gender needs**. Gender and Planning Working Papers, London, Development Planning Unit. University College London, n. 11, 1986.

MOURA, B. C. **Amazônia Cabocla de Alma Indígena: O festival de Parintins contemporâneo e as imagens da identidade da Amazônia no século XX.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - UFPR, Curitiba- PR, 2005.

NICOLE, B. C. et al. As panelerias de goiabeiras e a arte de fazer panela de barro: ensaio etnográfico sobre a cultura do barro. **Simbiótica**, Vitória, v.único, n.1, jun. 2012.

NICOLE, B. C. et al. **As panelerias de Goiabeiras e a arte de fazer panela de barro:** Ensaio etnográfico sobre a cultura do barro. **Simbiótica**, UFES, v.1, n. 1, 2012.

NOGUEIRA, A. R. B. **Percepção e Representação Gráfica:** A Geograficidade nos Mapas Mentais dos Comandantes de Embarcações no Amazonas. Manaus. Ed. Edua, 2014.

NORA, P. **Entre memória e História: a problemática dos lugares.** Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

NÓVOA, A. (org.). **Vidas de Professores.** 2 ed. Porto, Portugal: Porto, 1995.

OAKLEY, Peter; CLAYTON, Andrew. **Monitoramento e avaliação do empoderamento (“empowerment”).** Tradução de Zuleika Arashiro e Ricardo Dias Sameshima. São Paulo: Instituto Pólis, 2003.

OLIVEIRA, Acary de Passos; SIMONSEN Iluska. **Modelos Etnográficos Aplicados a Cerâmica de Miararré.** Goiânia: Ed. UFG, 1980.

PAREDES, M. **Trayectorias reproductivas, relaciones de género y dinámicas familiares em Uruguay.** Barcelona. Tese (Doutorado em Demografia) - Centro de Estudios Demográficos, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

PAZ, Octávio. **Convergências: Ensaio sobre Arte e Literatura.** Rio de Janeiro: Roco, 1991.

PENIDO, E; COSTA, S. S. **Oficinas: Cerâmica.** Rio de Janeiro: Ed. Senac, 1999.

PENNA, L. J. **Sociedade Brasileira de Psicologia.** Terezina – v.23. pp.78-86, 2005.

PESAVENTO, S. J.; SANTOS, N. M. W.; ROSSINI, M. S. (org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos de História Cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PILEGGI, A. **Cerâmica no Brasil e no Mundo**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu: Ensaios Etnológicos sobre o saber, o Azar e a Beleza**. Petrópolis: Vozes. 1950.

ROCHA, A.; ROSSI, L. **A Geração de energia elétrica por fonte eólica – um estudo das cinco dimensões da sustentabilidade**. In H. M. Souza, P. C. Silva, & R. M. Dutra (Orgs.), *Coletânea de artigos energia solar e eólica* (Vol. 2, pp.241- 247). Rio de Janeiro: CRESESEB. 2003.

RODRIGUES, M. R. Livro: **Cerâmica**. Artes Visuais Licenciatura. UFES Núcleo de Educação Aberta e a Distância-EAD – UFES. Vitória. 2011.

ROOSEVELT, A. C. **Sociedades pré-históricas do Amazonas brasileiro**. In: BRASIL - nas vésperas do mundo moderno. Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos Portugueses. Lisboa: Quetzal Editores. Lisboa .1992.

ROSSA, Aline. **Cerâmica o Olhar da Criação: Arte como tendência**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Criciúma, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens: discurso sobre as ciências e as artes**. São Paulo: Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, v.2, 1988.

SAAD, P. M. **Transferência de apoio intergeracional no Brasil e na América Latina**. In: CAMARANO, A. A. (Org.). *Os novos idosos brasileiros: muito além dos 60?* Rio de Janeiro: Ipea, 2004, p. 169-209.

SACHS, I. **Ecodesenvolvimento: crescer sem destruir**. São Paulo: Vértice, 1986.

_____. **De volta à mão visível: os desafios da Segunda Cúpula da Terra no Rio de Janeiro**. Estudos Avançados. Vol. 26. N. 74. São Paulo, 2012.

_____. **Rumo a ecossocioeconomia**. Rio de Janeiro: Cortez, 2007.

SANTOS, J. **Cultura Popular e Tradição Oral na Festa de São Gonçalo Beira rio**. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguístico geral**; trad. Antônio Chelini e outros. São Paulo, Cultrix, 1974.

SCHAAN, D. P. **A Representação Humana na Arte Marajoara. Texto escrito para a exposição Marajó: Retratos de Barro**. Belém: Museu de Arte de Belém, 1999.

SCHERER, E. **Tempo de contra - reforma**. Manaus: Valer, 2000.

SCHEUER, H. L. **A tradição da cerâmica popular**. São Paulo: Ed. Livramentos, 1982.

CHIZZOTTI, A. **A Pesquisa Qualitativa em Ciências Sociais e Humanas: evolução e desafios**. Revista Portuguesa de Educação. v. 2. Portugal: Universidade do Minho, 2003.

SCOTT, P. **O homem na matrifocalidade: gênero, percepção e experiências do domínio doméstico**. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 73, p. 38-47, 1990.

SHAAN, D.P. **The Camutins Chiefdom: rise and development of social complexity on Marajo Island, Brazilian Amazon**. Tese de Doutorado, University of Pittsburg. 2004.

SILVA HAIKE, R. K. **Considerações e Confusões em torno de História Oral, História de Vida e Bibliografia**. METIS: história e cultura – v.1, n.1, p.25-38. Jan/jun. 2002.

SILVA, Carlos Augusto. **A dinâmica do uso da terra nos locais onde há sítios arqueológicos: o caso da comunidade cai n'água, Manaquiri-am**. Manaus: EDUA, 2014.

SILVA, Charlene. M. **Mocambo, Camburi, e Vila Amazônia no Município de Parintins: múltiplas dimensões do rural e do urbano na Amazônia**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

SILVA, J. G. **O Novo Rural Brasileiro**. In; SHIKI, S. et al (org.) **Ocupações rurais não agrícolas**. Uberlândia: UFU/EMBRAPA/UNICAMP, 1997.

SILVA, J. M. **O espetáculo do Boi-bumbá. Folclore, Turismo e as Múltiplas Alteridades em Parintins**. Goiânia: Ed. UCG, 2007.

SIMMEL, Georg. **O dinheiro na cultura moderna**. SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold (orgs.) **Simmel e a Modernidade**. Brasília: Unb, 1998. p.23-40.

_____. **Sociologia**. Organização de Evaristo de Moraes Filho. São Paulo. Ática, 1983.

SOARES, C. L. B. **Moeda social – uma análise interdisciplinar de suas potencialidades no Brasil contemporâneo**. Tese (doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas). CCH/UFSC, Florianópolis, 2006. Disponível on-line via www. Capturado em: 2 jun. 2016.

SOMMA, L. S. **Pobreza y desigualdades de gênero**. In: AGUIRRE, R. (Ed.). Las bases invisibles del bienestar social: el trabajo no remunerado en Uruguay. Montevideo, UNIFEM, Doble Clic, mar. 2009. p. 125-152.

SOUZA, Dorary M. **O trabalho dos artesãos ceramistas em Icoaraci, Belém/PA: contribuições aos estudos sobre a dinâmica da Amazônia brasileira**. Dissertação (Graduação em Serviço Social) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

SOUZA, G. A. A. de. Implicações sociais dos novos padrões de reprodução demográfica na Bahia : **Caderno CRH (UFBA)**, Salvador, v. 18, n. 43, p. 71-86, 2005.

_____. de. Padrões de sucessão das gerações. Persistências e mudanças históricas. **Revista Brasileira de Estudos de População**: Campinas, v. 20, n. 1, p. 5-28, 2003.

SOUZA, G. A. de; BRITO, D. T. de; FREITAS, C. S.; VIANA, F. P. Mudanças nas configurações de grupos domésticos na Bahia, de 1991-2000: características e condições de sociabilidade dos tipos mais significativos. **Anais XVI Encontro Nacional de Estudos Populacionais**. Anais. Caxambu, 2008. Disponível em: <<http://www.abep.org.br>>. Acesso em 15 maio 2016.

SONTAG, Suzan. **Sobre Fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

TAVARES, L. M; GAIDZINSKI, R.; DUAİLÍBI F. H, J.; Influence of aging on the technological properties of clays in the ceramic industry. **Applied clay science**, v. 54, n. 1, p. 47-52, 2011.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TIBALLI, Eliana F. A. JORGE, Luiz E. A Etnofotografia como meio de conhecimento no campo da educação. **HABITUS**, Goiânia, V. 5, n. 1, p. 63-76 jan./jun.2007.

TOCANTINS, Leandro. **O rio Comanda a vida – Uma Interpretação da Amazônia**. 9ª Ed.– Manaus: Editora Valer/ Edições Governo do Estado, 2000.

TORRES, I. C. A visibilidade do trabalho das mulheres Ticuna da Amazônia. **Rev. Estud. Fem.** vol.15 no.2 Florianópolis May/Aug. 2007.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia** – Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: EdueL, 2012.

VASSOLER, O. J. P. **Análise da Iconografia em Vasilhas Cerâmicas da Subtradição Jatuarana no Alto rio madeira em Rondônia**. Monografia apresentada no Curso de Arqueologia da Universidade Federal de Rondônia. 2014.

VELHO, G. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VIDAL Jean J. A. A Presença da Cerâmica nos Mitos e Ritos do Povo Paiter Suruí. **22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP**. Belém do Pará, 2013.

_____. **A cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia: Continuidade e mudança cultural 1970 – 2010** (Dissertação de mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes, São Paulo, Universidade UNESP, 2011.

_____. A. **Cerâmica Indígena** in Cerâmica: arte da terra/ editado por Miriam B. Birmann Gabbai. São Paulo: Editora Callis, p.154, 155, 1987.

VIEIRA, Norma. Divisão Sexual do trabalho e Relações de Gênero em Contexto Estuarino-Costeiro Amazônico. Amazon, **Rev. Antropol. (Online 5** (3). Especial: 806-835, 2013.

VOLKMER-RIBEIRO Santos; BATISTA Twiggy C. A. Levantamento de cauxí (Porifera, Demospongiae), provável agente etiológico de doença ocular em humanos, Araguaatins, rio Araguaia, Estado do Tocantins, Brasil. **Revista Brasileira de zoologia**. vol. 24 no. 1 Curitiba Mar. 2007.

WANGLEY, C. **Uma sociedade Amazônica: estudo do homem nos trópicos coleção do Brasil**. 3a ed. Belo horizonte, Itatiaia, 1988.

WEIL, S. **A condição operária e outros escritos sobre a opressão**. Org. por Ecléa Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. 2ª Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

WOOD, Allen W. Karl Marx: **Arguments of the Philosophers**. 2.ed. New York: Routledge, 2004.

WOORTMANN, K. **A Família das Mulheres**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ CNPq, 1987.

WORLD ENERGY COUNCIL. Wind Energy. **Survey of Energy Resources**. Disponível em <<http://www.worldenergy.org/wec-geis/publications/reports/ser/wind/wind.asp>> Acesso em 19. abr. 2016.

WORLD ENERGY COUNCIL. **Exchange of Availability Performance Data and Information on Renewable Energy Plant: Wind Power Plants**. Disponível em <http://www.worldenergy.org/wec-geis/publications/reports/ptgp/3-3/Pgp33text.asp#3.3_5> Acesso em 19. abr. 2016.

XAVIER, L. P. **“Aqui a gente não vende cerâmica, a gente vende é cultura”**: Um estudo da tradição ceramista e as mudanças na produção em Icoaraci – Belém/PA. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, 2006.



APÊNDICE

PPGCASA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
CENTRO DE CIÊNCIAS DO AMBIENTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO AMBIENTE E
SUSTENTABILIDADE NA AMAZÔNIA – PPGCASA**

**AS MULHERES CERAMISTAS DO MOCAMBO: A ARTE DO FAZER
CONSERVAÇÃO AMBIENTAL**

NOME:	
DATA / /	HORÁRIO:
LOCAL:	
COMUNIDADE	
MUNICÍPIO:	UF:

HISTÓRIA DE VIDA

Nome: _____

Data de nascimento ___/___/___ idade _____

Local onde nasceu _____

Município _____

Estado: _____

1. De onde vieram os pais da senhora?
2. Como foi a infância da senhora, com os irmãos, os pais, os avós?
3. Conte-me a história da senhora, sobre o namoro, o casamento, os filhos?

4. Como foi sua vida de ceramista, a senhora começou vendo a família fazer cerâmica, a mãe, a avó ou a comunidade? A senhora ensinou muitas mulheres a fazer cerâmica, como a senhora fazia isso?

5. Como era e como é agora a cerâmica daqui? O que mudou? E o que isso significa?

ANEXOS