

Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

MARZANE PINTO DE SOUZA

**O BARRO ESPIRRA, RESPIRA E INSPIRA:**  
reflexões sobre o trabalho feminino na Arte Cerâmica de Icoaraci, Belém, Pará

São Carlos – SP

2023

MARZANE PINTO DE SOUZA

**O BARRO ESPIRRA, RESPIRA E INSPIRA:**

reflexões sobre o trabalho feminino na Arte Cerâmica de Icoaraci, Belém, Pará

Tese apresentada à banca examinadora e ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Área de Concentração: Sociologia

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria Aparecida de Moraes Silva

São Carlos – SP

2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

---

**Folha de Aprovação**

---

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Marzane Pinto de Souza, realizada em 02/02/2023.

**Comissão Julgadora:**

Profa. Dra. Maria Aparecida de Moraes Silva (UFSCar)

Profa. Dra. Dalva Maria da Mota (EMBRAPA)

Profa. Dra. Josefa Salete Barbosa Cavalcanti (UFPE)

Prof. Dr. Fábio José Bechara Sanchez (UFSCar)

Profa. Dra. Maria Ines Rauter Mancuso (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

---

---

## MOLDANDO AGRADECIMENTOS...

---

Ao iniciar esta caminhada, não percebia o quanto de coletividade estaria incluída nesta tese. Realmente não é um esforço isolado, mas é o resultado de várias generosidades que me ajudaram/ajudam a moldar e montar imagens deste caleidoscópio a partir das diversas formas de saber e de fazer acadêmico. Assim, meus sinceros agradecimentos:

À minha família, por todo amor e apoio incondicional que foram/são fundamentais para esta realização. Especialmente, aos meus pais, Zeneide e João, que enfrentaram/enfrentam todas as dificuldades para minha formação como pessoa e profissional; à minha irmã, Sandra Regina, por toda paciência em assumir responsabilidades e me liberar para os estudos, bem como, por todas as contribuições ao trabalho ora apresentado; ao meu irmão, Mário Sérgio, por todo apoio. Enfim, a todos da família que direta ou indiretamente são partes desta caminhada.

Ao Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), campus Ananindeua, que viabilizou as condições necessárias para esta realização. Minha gratidão às.aos gestoras.es, às.aos servidoras.es, às.aos amigas.os e às.aos colegas que incentivaram e torceram por esta vitória.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Moraes da Silva, minha orientadora, pela acolhida, pela generosidade, pelo incentivo, pela confiança e por toda compreensão na condução desta caminhada. Meus sinceros agradecimentos e minha especial gratidão.

À Profa. Dra. Maria Inês Rauter Mancuso, membro titular; ao Prof. Dr. Fábio José Bechara Sanches, membro titular; e à Profa. Dra. Maria Aparecida Moraes da Silva, orientadora e presidente titular, participantes da comissão examinadora do Exame de Qualificação, pelas contribuições, pela leitura atenta e pelas trilhas sugeridas. Agradecimentos também à Profa. Dra. Priscila Martins Medeiros e à Profa. Dra. Tainá Reis de Souza pela participação como suplentes.

A todas as pessoas que aceitaram participar da banca examinadora deste trabalho: à Profa. Dra. Maria Aparecida de Moraes Silva (PPGS/UFSCAR),

orientadora e presidente; à Profa. Dra. Dalva Maria Mota (PPGAA/UFPA), membro titular; à Profa. Dra. Josefa Salete Barbosa Cavalcanti (PPGS/UFPE), membro titular; à Profa. Dra. Maria Inês Rauter Mancuso (PPGS/UFSCAR), membro titular; ao Prof. Dr. Fábio José Bechara Sanchez (PPGS/UFSCAR), membro titular; à Profa. Dra. Marilda Aparecida Menezes (PPGCHS/UFABC), membro suplente; e à Profa. Dra. Priscila Martins de Medeiros (PPGS/UFSCAR), membro suplente. Meus sinceros agradecimentos.

À Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), ao RURAS (Grupo de Pesquisa Ruralidades, Ambiente e Sociedade) e ao TRAMA (Grupo de Pesquisa Terra, Trabalho, Memória e Migração), sobretudo, às.aos docentes: Cibele Rizek, Fábio Sanchez, Gabriel Feltran, Jacob Lima, Maria Moraes, Glória Bonelli, Oswaldo Truzzi, Priscila Medeiros, Rodrigo Martins, Samira Marzochi e Valter Silvério. Minha gratidão por toda aprendizagem e trocas de saberes. Agradecimentos especiais à Silmara Dionizio por todo apoio durante a realização do curso.

Às pessoas amigas do PPGS que tornaram meus dias mais alegres e leves em São Carlos: Ana Carina Sabadin, Amissão Salecha, Ana Paula Yoshioka, André Fiorelli, Camila Ferreira, Carolina Melo, Diego Ramon Pereira, Érica Silva e seu filho Davi, Gustavo Carneiro, Iberê Conceição, Inaê Vasconcelos, Janete Rosales, Karina de Camargo, Manuela Aquino, Nayhara Sousa, Rangel Fideles, Raphael Silva, Rosana Sorbille e Simon Jara.

A todas as pessoas da Ilha de Campompema, pela acolhida inicial à proposta de realização da pesquisa, em especial, à família do Sr. Raimundo Pereira (conhecido como Seu Diquito), à família da Tia Neide, à família da Jéssica. Muita gratidão pela partilha de experiências.

A todos que me acolheram na Olaria do Espanhol e que desde o primeiro contato, em 1996, com Ciro e Marlene Croelhas, já demonstraram apoio, amizade e confiança; aos trabalhadores desta olaria que participaram deste momento.

A todas as pessoas da Cerâmica da Tia Ana, também conhecida como Olaria da Zuíla, pela acolhida, pela amizade e pelas trocas de experiências, sobretudo, às pessoas que, desde 1997, apoiam a pesquisa, tais como: Zuíla, Jonas, Marinaldo, Regiane, Valmir, Eliza, Isaías, Elias (*in memoriam*) e Tia Ana (*in memoriam*); bem

como àquelas que abraçaram a pesquisa neste momento: Oséas, Simone, Elizana, Vanessa, Greice e Cearina.

À Cerâmica Família Sant'ana, pela acolhida e amizade, em especial ao Mestre Guilherme Sant'ana, que me ensinou sobre o saber-fazer da arte cerâmica de Icoaraci nas primeiras oficinas que fiz no Liceu Mestre Cardoso, por volta de 1997; e à (ao) Maynara, Sebastian, Marly, Adriana e Madson, por toda amizade e confiança.

A Olaria do Seu Jakson – Sr. Jakson e D. Célia, os quais desde 1997 também me acolheram e me incentivam nesta pesquisa.

Às.aos amigas.os de longa data que sempre estão me apoiando e me incentivando nos momentos em que mais preciso: Augusto Leal, Rosyane Rodrigues, Moacir Furtado, Luiz Augusto Almeida, Elen Elmescany, Patrícia Teixeira (*in memoriam*), Ana Lúcia Monteiro, Roberta Lopes e Carla Lopes; em especial à Soraia Melissa Failache Soares Sá e ao Leandro Pinto Xavier que em diferentes momentos fizeram parte desta modelagem e da constituição das imagens e narrativas deste caleidoscópio.

*Nanã é o barro e o barro é a vida. Nanã é a dona do axé que nos origina e faz sobreviver, a senhora dos ibás que permite o nascimento dos deuses e dos homens. Que nunca nos falte o barro sagrado providenciado pelas tuas mãos, barro que cura, barro que transmuta, barro que morre para renascer arte!*

*Saluba minha mais velha* 🌿💚🌿

Maynara Sant'ana

*A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fadigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, de modo mais simples e mais cômodo.*

Walter Benjamim

---

## RESUMO

---

Nesta pesquisa titulada **O barro espirra, respira e inspira: reflexões sobre o trabalho feminino na arte cerâmica de Icoaraci, Belém, Pará**, busco, a partir das noções sobre gênero, memória e identidade, compreender a dinâmica do trabalho feminino realizado por homens e por mulheres nas olarias classificadas em Familiar, Familiar-Empreendedora e Microempresa; e analisar as mudanças ocorridas na produção, na vida e nos processos de constituição e fortalecimento das identidades de homens e mulheres que dão continuidade à produção de peças utilitárias, lisas e sem pintura; que produzem e recriam estilos indígenas Marajoara e Tapajônico; que reivindicam o reconhecimento pela cerâmica Paracuri ou Icoaraciense; que criam novos estilos; e que mantêm a arte cerâmica como uma das principais atividades da cultura (i)material do Estado do Pará. O enfoque teórico-metodológico desta pesquisa se pauta (I) na análise do trabalho feminino na perspectiva das memórias e narrativas do cotidiano das/os artesãs.ões, a partir de Halbwachs (1998), Benjamin (2000), Portelli (2001), entre outros, visando a possibilidade de reescrever a história deste grupo que mantém a existência desta cultura (i)material e mostrar as experiências que (re)criam saberes e fazeres da arte cerâmica; (II) se baseia ainda na perspectiva das formações identitárias, a partir de Dubar (1997, 2009, 2018), Hall (2001, 2016), entre outros, as quais se identificam e são identificadas por seus saberes, por suas peças, por suas histórias de vida; (III) assim como se fundamenta nas relações de gênero que norteiam este universo simbólico de casa e olaria, a partir de Kofes e Piscitelli (1997), Saffioti (2015), entre tantas/os outras/os autoras.es. Esta pesquisa de cunho socioantropológico tem como metodologias e técnicas as observações diretas, as entrevistas com roteiro aberto, os registros audiovisuais e a análise de conteúdos disponíveis nas redes sociais. As considerações finais indicam mudanças na relevância do trabalho feminino e a inclusão dos homens; mostram que a memória de mestras.es da arte cerâmica (re)criam saberes e fazeres; apresentam os significados afro-indígenas legitimados nas formações identitárias; e expõem as relações de gênero que norteiam tais dinâmicas nas múltiplas dimensões sociais do universo simbólico da arte cerâmica de Icoaraci.

**Palavras-chave:** Trabalho Feminino, Gênero, Identidade, Memória, Arte cerâmica.

---

## RÉSUMÉ

---

Dans cette recherche intitulée *L'argile éternue, respire et inspire: réflexions sur le travail féminin dans l'art céramique d'Icoaraci, Belém, Pará*, je cherche, à partir des notions de genre, de mémoire et d'identité, à comprendre la dynamique du travail féminin effectué par les hommes et les femmes dans les ateliers de poterie classés en Famille, Famille-Entrepreneur et Micro-entreprise; et d'analyser les changements survenus dans la production, dans la vie et dans les processus de constitution et de renforcement des identités des hommes et des femmes qui continuent la production de pièces utilitaires, lisses et non peintes; qui produisent et recréent les styles indigènes Marajoara et Tapajônico; qui revendiquent la reconnaissance des céramiques Paracuri ou Icoaraciense; qui créent de nouveaux styles; et qui maintiennent l'art de la céramique comme l'une des principales activités de la culture (im)matérielle dans l'État du Pará. L'orientation théorique et méthodologique de cette recherche est basée sur (I) l'analyse du travail féminin du point de vue des mémoires et des récits de la vie quotidienne des artisanes et des artisans, basée sur Halbwachs (1998), Benjamin (2000), Portelli (2001), entre autres, visant la possibilité de réécrire l'histoire de ce groupe qui maintient l'existence de cette culture (im)matérielle et de montrer les expériences qui (re)créent les savoirs et les pratiques de l'art céramique; (II) s'appuie également sur la perspective des formations identitaires, de Dubar (1997, 2009, 2018), Hall (2001, 2016), entre autres, qui s'identifient et s'identifient par leurs savoirs, par leurs morceaux, par leurs récits de vie ; (III) tout comme il s'appuie sur les rapports de genre qui guident cet univers symbolique de la maison et de l'atelier, de Kofes et Piscitelli (1997), Saffioti (2015), parmi tant d'autres auteurs. Cette recherche socio-anthropologique utilise des observations directes, des entretiens à scénario ouvert, des enregistrements audiovisuels et l'analyse de contenus disponibles sur les réseaux sociaux comme méthodologies et techniques. Les considérations finales indiquent des changements dans la pertinence du travail des femmes et l'inclusion des hommes; montrer que la mémoire des maîtres de l'art céramique (re)crée des savoirs et des pratiques; présenter les significations afro-indigènes légitimées dans les formations identitaires; et exposer les relations de genre qui guident ces dynamiques dans les multiples dimensions sociales de l'univers symbolique de l'art céramique d'Icoaraci.

**Mots-clés:** Travail féminin, Genre, Identité, Mémoire, Art céramique

---

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

---

Figura 1 - Trocas de saberes e fazeres - Cerâmica da Tia Ana	15
Figura 2 - Mapa do Bairro do Paracuri e Travessa Soledade	45
Figura 3 - Feira de Artesanato do Paracuri (2021)	49
Figura 4 - Feira do Paracuri (1998)	50
Figura 5 - Bolas de Barro	55
Figura 6 - Cartaz de Divulgação	58
Figura 7 - Vivência na Olaria do Espanhol	58
Figura 8 - Queima das peças	59
Figura 9 - Agregando partes da peça coruja	59
Figura 10 - Loja da Cerâmica Família Sant'ana	63
Figura 11 - Exposição da Coleção Círio 2021	63
Figura 12 - Barracão de Acabamento e Produção	66
Figura 13 - Loja de comercialização das peças	66
Figura 14 - Prato Marajoara	71
Figura 15 - Vaso Marajoara	71
Figura 16 - Estatueta antropomorfa tapajônica	72
Figura 17 - Vaso gargalo	72
Figura 18 - Jogo de feijoada	75
Figura 19 - Peças diversas	75
Figura 20 - Mestra Tia Ana “burnindo” peças	77
Figura 21 - Árvore genealógica da família nuclear da Tia Ana	79
Figura 22 - Árvore genealógica da família nuclear da Laura	85
Quadro 1 - Dinâmica de produção da arte cerâmica	88
Figura 23 - Boleiro	90
Figura 24 - Oleiro “levantando” vaso, tam. M	91
Figura 25 - Oleiro “levantando” corpo da peça pintinho	91
Figura 26 - Casal de artesãos agregando partes da peça	93
Figura 27 - Agregamento de partes da peça	93
Figura 28 - Vaso com rosto	94
Figura 29 - Gravação de peça	95
Figura 30 - Desenhista mostra seu trabalho	95
Figura 31 - Colocando “textura de dedo” na galinha	96
Figura 32 - Umedecendo o pano para “burnir”	97
Figura 33 - “Burnindo” peça	98
Figura 34 - Peça sem aspereza	98
Figura 35 - Peças queimando	99
Figura 36 - “Betumando” as peças	100
Figura 37 - “Betumando” as peças	100
Figura 38 - Pintando vaso	101

Figura 39 - Embalagem de peças	102
Figura 40 - Frente da Cerâmica da Tia Ana	106
Figura 41 - Depósito de peças e embalagens	107
Figura 42 - Família Sant'ana	112
Figura 43 - Ovo Muiraquitã	115
Figura 44 - Ovo Floresça	115
Figura 45 - Loja e sala de aula (altos)	116
Figura 46 - Pintura feita no torno elétrico improvisado	118
Figura 47 - Acabamento antes da queima	122
Figura 48 - "Forneando" as peças	123
Figura 49 - "Forneando" as peças	123
Figura 50 - Acabamento pós-queima	124
Figura 51 - Acabamento pós-queima	124
Figura 52 - Embalagem de papelão	127
Figura 53 - Embalagem de tecido	127
Figura 54 - Prato decorado	129
Figura 55 - Homenagem ao Mestre Guilherme	130
Figura 56 - Prato Homenagem	130
Figura 57 - Família Sant'ana na FAC	138
Figura 58 - Família Sant'ana no stand Sebrae	138
Figura 59 - Acabamento da peça no torno-de-pé	142
Figura 60 - Reparos no forno	147
Figura 61 - Reparos no forno	147
Figura 62 - Vaso coração	148
Figura 63 - Vaso tartaruga	148
Figura 64 - peças utilitárias	150
Figura 65 - Filtro de barro	150
Figura 66 - Alguidares de tamanho diversos	154
Figura 67 - Pintura do Imbá	155
Figura 68 - Secagem após a pintura do Imbá	155

---

## LISTA DE SIGLAS

---

AMAI	Associação de Apoio das Mulheres e Artesãs de Icoaraci
APP	Área de Preservação Permanente
COARTI	Cooperativa dos Artesãos de Icoaraci
COSAI	Conselho Superior dos Artesãos de Icoaraci
DAICO	Distrito Administrativo de Icoaraci
FAPESPA	Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisa
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFPA	Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Pará
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
ITERPA	Instituto de Terras do Pará
Malungu	Coordenação Estadual das Associações das Comunidades Remanescentes de Quilombo do Pará
MOVA-CI	Movimento de Vanguarda da Cultura de Icoaraci
MPEG	Museu Paraense Emílio Goeldi
MT	Ministério do Trabalho
PAC	Programa de Aceleração do Crescimento
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT	Secretaria de Estado de Cultura do Pará
SOAMI	Sociedade dos Amigos de Icoaraci
UEPA	Universidade do Estado do Pará

---

## SUMÁRIO

---

<b>1 Introdução: “No barro há vida!”</b>	15
1.1 Das águas do rio Pará às margens de Icoaraci	18
1.2 (Re)Construindo trilhas metodológicas	22
1.3 Trabalho Feminino nas olarias de Icoaraci	27
1.4 Para moldar a noção de identidade na arte cerâmica de Icoaraci	31
1.5 Memória e os <i>fiões invisíveis</i> de artesãs.ões de Icoaraci	34
1.6 Gênero na demanda desta modelagem	37
1.7 Do barro que inspira à modelagem desta tese	40
<b>2 Arte cerâmica de Icoaraci: histórias e culturas</b>	43
2.1 Icoaraci: Ponta de Mel, “Terra dos pés redondos” e Vila Sorriso	45
2.2 Os barreirenses e a persistência / existência da cerâmica em Icoaraci	53
2.3 As olarias de Icoaraci: múltiplos saberes, fazeres e significados	57
2.3.1 <b>Olaria Familiar</b>	59
2.3.2 <b>Olaria Familiar-Empreendedora</b>	62
2.3.3 <b>Olaria Microempresa</b>	65
2.4 Inverno e verão amazônico na arte cerâmica	68
2.5 Das peças tradicionais, estilizações e inovações	70
<b>3 Olaria Familiar: Tia Ana na arte do barro</b>	77
3.1 Identificações e identidades na trajetória do barro	88
3.2 Apropriação e uso dos espaços na olaria	104

3.3	Algumas considerações...	109
<b>4</b>	<b>Olaria Familiar-Empreendedora: Cerâmica Família Sant'ana – “um estilo de vida”</b>	<b>112</b>
4.1	Descrição dos espaços: loja, casa e olaria	114
4.2	As etapas de produção na Cerâmica Família Sant'ana	120
4.3	Dinâmica das relações sociais: olaria, casa e loja	128
4.4	Instituições públicas e as olarias: influências e/ou interferências	135
4.5	Algumas considerações...	141
<b>5</b>	<b>Olaria Microempresa: histórias e resistências na Olaria do Espanhol</b>	<b>142</b>
5.1	Dinâmica de trabalho na olaria	145
5.2	Olaria do Espanhol e Mestre Cabeludo: tradição e inovação	150
5.3	Da peça lisa e sem pintura à peça ritualística	153
5.4	Uso e apropriação do espaço	159
5.5	Gênero e resistência na olaria	161
5.6	Algumas considerações...	166
<b>6</b>	<b>Considerações Finais</b>	<b>168</b>
	<b>Referências</b>	<b>173</b>
	<b>Apêndice 1: Glossário</b>	<b>178</b>

---

## 1 Introdução: “No barro há vida!”<sup>1</sup>

---

Figura 1 - Trocas de saberes e fazeres - Cerâmica da Tia Ana



Fonte: Acervo Pessoal, 27.07.2021

Legenda: As.os artesãs.ãos compartilham espaços, saberes e fazeres nas conversas cotidianas e no trabalho coletivo de pintura, agregamento e brunição.

A modelagem desta tese se inicia com a frase “No barro há vida!” e a Figura 1 para expressar que a vivência de mestras.es<sup>2</sup> da arte cerâmica não é apenas um ofício, um trabalho, mas também é cultura, é arte, é um propósito de vida. Nesta pesquisa **O barro espirra, respira e inspira: reflexões sobre o trabalho feminino na arte cerâmica de Icoaraci, Belém, Pará**, busco, a partir das noções de gênero, memória e identidade, compreender a dinâmica do trabalho feminino realizado por

---

<sup>1</sup> Esta frase está pintada na sala multifuncional (sala de aula, sala de exposição, sala para eventos) da Cerâmica da Família Sant’ana.

<sup>2</sup> O termo “Mestre” está sendo utilizado a partir dos critérios estabelecidos pelo grupo de artesãs.ãos de arte cerâmica de Icoaraci. Neste contexto, Mestre é o artesão que domina os saberes e os fazeres de todas as etapas de produção; é quem aperfeiçoa técnica e equipamentos; é quem cria peças; é quem recria o espaço da olaria e fortalece a identidade; é quem mantém sua Olaria e compartilha vivências desta arte. O termo “Mestra” não é comumente usado pelo grupo. Nesta pesquisa, a maestria das mulheres está vinculada ao domínio dos saberes e dos fazeres de uma ou mais etapas da produção; faz referência ao tempo de trabalho na arte cerâmica; refere-se às habilidades para o aperfeiçoamento e às inovações de técnicas e equipamentos, e busca a equidade entre mestras.es da arte cerâmica de Icoaraci, almejando o fortalecimento da autoestima coletiva de homens e mulheres que vivem e resistem desta arte. Ressalto que, durante a visita à Escola Liceu Mestre Cardoso, verifiquei que alguns *banners* homenageavam as.os mestras.es, e dois destes faziam referência às mulheres: Mestra Inês Cardoso e Mestra Idalina.

homens e/ou por mulheres nas olarias classificadas em familiar, familiar-empREENDEDORA e microempresa; e analisar as mudanças ocorridas na produção, na vida e nos processos de constituição e fortalecimento das identidades de homens e mulheres que dão continuidade à produção de peças utilitárias, lisas e sem pintura e que produzem e recriam estilos indígenas Marajoara e Tapajônico; que reivindicam o reconhecimento pela cerâmica Paracuri ou Icoaraciense; que criam novos estilos; e que mantêm a arte cerâmica como uma das principais atividades da cultura (i)material<sup>3</sup> do Estado do Pará.

O contexto das dificuldades advindas pela pandemia da Covid-19, reconhecida no Brasil em março de 2020<sup>4</sup>, trouxe, no primeiro momento, desespero para a humanidade, devido ao desconhecimento sobre a doença. Tal contexto também representou mudanças significativas no desenvolvimento desta tese. A continuidade da pesquisa, proposta inicialmente na comunidade quilombola da Ilha de Campompema, em Abaetetuba (PA), tornou-se inviável. O desânimo por abandonar tal pesquisa foi paulatinamente se transformando em motivação para o meu retorno a Icoaraci.

Considero que nestes (des)caminhos da pesquisa e no desenrolar dos *fiOS invisíveis*<sup>5</sup>, os quais tornam possível a realização deste trabalho, o qual enfatiza as dimensões do trabalho feminino nas olarias de Icoaraci, restabeleço as relações sociais com as/os artesãs.ões de Icoaraci, constituídas desde 1997, quando desenvolvi a primeira pesquisa intitulada **Olarias do Paracuri: cotidiano e espaço simbólico**<sup>6</sup>, em que registro as situações e práticas da vida cotidiana na produção da

---

<sup>3</sup> O uso do termo (i)material se refere à arte cerâmica feita em Icoaraci. O (i) intenta ressaltar que, até a finalização da pesquisa de campo em abril de 2022, essa cerâmica ainda não é reconhecida como patrimônio imaterial no Estado do Pará e no Brasil. No entanto, no dia 21.04.2022, em sessão especial, a Câmara Municipal de Belém (CMB) aprova o Projeto de Lei n. 878/21 que institui o artesanato de Icoaraci como Patrimônio Cultural do Município de Belém.

<sup>4</sup> No Brasil, em 18.03.2020, a Câmara dos Deputados aprova o Projeto de Decreto Legislativo 88/20 que institui o reconhecimento de calamidade pública devido à pandemia do coronavírus.

<sup>5</sup> Neste texto, as citações e expressões de autoras.es estão apresentadas em itálico, quando estiverem incluídas no corpo do texto. O destaque em negrito é usado para os títulos e os subtítulos dos capítulos, bem como, para o título de textos acadêmicos, quando incluídos no corpo do texto. E as palavras utilizadas pelo grupo pesquisado são sinalizadas entre aspas. Assim, *fiOS invisíveis* é uma expressão de BRANDÃO (1995, p. 65).

<sup>6</sup> Monografia apresentada como avaliação final do Curso de Especialização em Teoria Antropológica, na Universidade Federal do Pará, em 1999.

arte cerâmica, assim como as redes de relações sociais e suas identificações que são constituídas neste espaço simbólico da olaria.

Em 2002, apresento a segunda pesquisa intitulada **Mãos da arte e o saber-fazer dos artesãos de Icoaraci: um estudo antropológico sobre socialidade, identidades e identificações locais**<sup>7</sup>, na qual analiso as identidades locais de artesão, artesão-artista<sup>8</sup> e artesão-copista; também faço uma reflexão sobre o processo de (re)elaboração do saber-fazer de homens, mulheres e crianças que mantêm viva esta arte no Pará. E, em 2021, os (des)caminhos da modelagem desta tese me fazem refletir sobre a inexistência de um único *fio invisível* nas interações que a pesquisa de campo proporciona. Um dos fios constituídos desde 1997 viabiliza meu retorno a Icoaraci.

Nesta volta às olarias em Icoaraci, busco compreender o trabalho feminino a partir das identidades, das memórias e das relações de gêneros apreendidas pelas trajetórias de vida das.os artesãs.ãos que participaram das primeiras pesquisas em 1997. A perspectiva de moldar artesanalmente esta tese inclui como procedimentos metodológicos: pesquisa de campo, conversas informais e/ou entrevistas gravadas, observação direta, história de vida, registros audiovisuais e análise dos conteúdos disponíveis nas redes sociais.

Nesta pesquisa, situo-me pessoalmente em minhas inquietações sociais e acredito que a investigação socioantropológica é capaz de elucidar realidades complexas, mesmo que aparentemente sejam simples e conhecidas, tal como é a vida das.os artesãs.ãos de Icoaraci. Inicialmente, faço um breve relato sobre como se deu a mudança de rota das águas do Rio Pará, onde se localiza a Ilha de Campompema, para as águas turvas dos rios Paracuri e Livramento, no distrito de Icoaraci. Em seguida, mostro a (re)construção das trilhas metodológicas, para então moldar as reflexões sobre o trabalho feminino nas olarias de Icoaraci, a partir das noções de Identidade, Memória e Gênero.

---

<sup>7</sup> Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia e Ciência Política, da Universidade Federal Fluminense, em 2002.

<sup>8</sup> O artesão-**artista** se distingue das.os demais artesãs.ãos pelo destaque no saber-fazer e pela criatividade na (re)elaboração dos estilos tradicionais ou nas suas criações e, com isto, recebe admiração e reconhecimento. Este reconhecimento se dá a partir da relação metonímica entre o artesão-artista e a peça, mesmo que esta não seja assinada por seu criador (SOUZA, 2002, p. 95).

## 1.1 Das águas do rio Pará às margens de Icoaraci

Em 2019, quando inicio as primeiras disciplinas do curso de Doutorado em Sociologia, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), já começo a repensar o projeto de pesquisa inicial, o qual visava estudar sobre a Identidade Social e Memória na Comunidade Quilombola e sobre o Projeto de Assentamento Agroextrativista, ambos na Ilha de Campompema, Abaetetuba (PA)<sup>9</sup>.

A primeira pesquisa de campo à Ilha de Campompema, banhada pelo Rio Pará, foi realizada em julho de 2019. E nas águas turvas e aparentemente tranquilas deste rio, eu reencontrei pessoas que havia conhecido em 2014, nas atividades dos Projetos de Pesquisa e Extensão<sup>10</sup>, junto ao Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Para (IFPA), campus Castanhal.

Neste momento, percebi a relevância de analisar como os grupos sociais de ribeirinhas.os, quilombolas, pescadoras.es e assentadas.os se apropriam dos diversos ambientes, de terra firme e/ou de várzea, igapó, rios; e de contextualizar como estes sujeitos sociais constroem as respectivas identidades num universo marcado por significados atribuídos nas relações entre grupos sociais e natureza(s). Nesse sentido, assim foi delineada a questão principal da pesquisa: Como a memória e as identidades são ou não mobilizadas pela comunidade quilombola da Ilha de Campompema (Abaetetuba, Pará) para o acesso aos recursos básicos (água potável e energia elétrica) e às políticas públicas?

No final do segundo semestre de 2019, acreditando no planejamento da pesquisa e do plano de trabalho para as atividades de campo, retorno ao Pará, com a expectativa de que os (im)previstos durante a pesquisa de campo tivessem sido

---

<sup>9</sup> Ressalto que esta proposta se constituiu a partir das interações com os docentes do PPGS/UFSCar e, em especial, com a professora e orientadora Maria Aparecida de Moares Silva.

<sup>10</sup> A partir desta visita inicial ao *locus* da pesquisa, aprovam-se 02 (dois) projetos de Pesquisa e Extensão junto ao IFPA – Campus Castanhal: um sob o título **Implementação de Estratégias para o Aperfeiçoamento dos Arranjos Produtivos das Unidades Familiares de Produção de Açaí – Abaetetuba, Pará**, coordenado por mim, desde abril de 2014; outro sob o título **Dinâmica temporal da pesca do camarão no contexto de unidades familiares – Comunidade São João Batista**, do qual faço parte da equipe, sob a coordenação do Prof. Félix Silva. Ambos os projetos foram encerrados no mesmo ano.

superados. Mas, em março de 2020, o inesperado se deu não só pelas altas das marés com as chuvas intensas do inverno amazônico, mas também pela pandemia da Covid-19 que se proliferava pelo mundo. Diante da nova realidade que se impunha, resolvi fazer pesquisa bibliográfica e pesquisas documentais no IBGE<sup>11</sup>, no INCRA<sup>12</sup> e ITERPA<sup>13</sup>.

No segundo semestre de 2020, a esperança de continuar a pesquisa de campo foi logo diluída, uma vez que novamente a pandemia da Covid-19 torna inviável a realização das atividades planejadas, pois acertadamente a Coordenação Estadual das Associações das Comunidades Remanescentes de Quilombo do Pará – Malungu<sup>14</sup> implementa medidas sanitárias próprias para impedir o contágio entre as comunidades, tais como: barreiras que proíbem o acesso de pessoas não pertencentes às comunidades; orientações para que os habitantes da comunidade evitem o acesso à sede dos respectivos municípios, uso obrigatório de máscaras, entre outras.

No primeiro semestre de 2021, insisti e fiz mais uma tentativa para viabilizar a pesquisa de campo. Eu convidei Jéssica Pereira<sup>15</sup> para me auxiliar na pesquisa. Ela nasceu e vive na Ilha de Campompema, e sua família me recebeu na primeira pesquisa de campo em julho de 2019. Aproprio-me da minha experiência como professora e realizei oficinas de preparação<sup>16</sup> para a Jéssica começar o campo, que incluíam desde a sensibilização para a temática até as metodologias a serem utilizadas. Após as oficinas, comecei a solicitar os documentos referentes às instituições locais, tais como estatutos e atas.

---

<sup>11</sup> IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

<sup>12</sup> INCRA: Instituto Nacional da Colonização e Reforma Agrária.

<sup>13</sup> ITERPA: Instituto de Terras do Pará.

<sup>14</sup> A Malungu se constituiu em março de 2004 e é uma instituição que representa legalmente as comunidades quilombolas do Estado do Pará. Assim, antes que o Governo do Estado tomasse medidas sanitárias para impedir o contágio da Covid-19, logo estabeleceu orientações para que as pessoas não saíssem de suas comunidades; criassem barreiras sanitárias e outras ações de lutas por políticas públicas direcionadas ao grupo. (SCHRAMM, 2020).

<sup>15</sup> Jéssica é estudante de Licenciatura em Matemática, na Universidade Federal do Pará – campus Abaetetuba.

<sup>16</sup> As oficinas de preparação ocorreram por cerca de 02 meses, via aplicativo de mensagem. Eu enviava à Jéssica *slides*, áudios e textos. Ela só tinha acesso ao material quando ia para a sede do município de Abaetetuba, pois até aquele momento não havia internet disponível na Ilha de Campompema.

No entanto, passaram-se três meses, e não tive êxito. A Jéssica teve várias dificuldades, entre elas a falta de acesso à internet e a sua família teve Covid-19. Felizmente todas as pessoas estão recuperadas. Além da família de Jéssica, várias outras famílias foram contaminadas. Assim, diante de todas as dificuldades apresentadas e da morosidade da vacinação para chegar às comunidades quilombolas, finalmente, reconheci a inviabilidade de continuar tal pesquisa.

Deste modo, no desânimo e já tentando me convencer a realizar uma pesquisa com dados secundários, resolvi continuar a leitura dos textos indicados pela minha orientadora, entre eles o trabalho **Mujeres de Tierra y Fuego: loceras de Pilén**, de Ximena Valdés Subercaseaux (2020), o qual estuda as mulheres “loceras” do Chile que reproduzem saberes herdados de geração em geração e registra suas trajetórias de vida para compreender o lugar dessas e sua mobilidade no meio local e fora da aldeia para negociar suas peças. Tal texto, levou-me a pensar na pesquisa realizada há mais de 20 anos nas Olarias do Paracuri, distrito de Icoaraci, em Belém.

Na expectativa de reencontrar estas.es mestras.es da arte cerâmica de Icoaraci, a partir das redes sociais, tive conhecimento e fui participar da atividade de Vivência que ocorreu no sábado, dia 29 de maio de 2021, na Olaria do Espanhol, coordenada pelo Mestre Ciro Croelhas. Neste evento, reencontrei parte das.os artesãs.ãos que participaram da pesquisa em 1997. A possibilidade de continuar o referencial teórico sobre Identidade, Memória, Trajetória de vida, e de mudar o sujeito/objeto empírico das famílias da Ilha de Campompema para as.os artesãs.ãos das olarias de Icoaraci, distrito de Belém, estado do Pará, reacendeu o ânimo para a pesquisa de campo.

Dessa forma, surge então a decisão de retornar e reencontrar as pessoas, verificar como as.os artesãs.ãos de Icoaraci continuam moldando suas identidades a partir da arte cerâmica; de refletir sobre como o trabalho feminino está inserido nos três tipos de olarias (Familiar, Familiar-Empreendedora e Microempresa) e sobre que mudanças ocorreram nesse contexto; de analisar como suas trajetórias, memórias e relações de gênero são constituídas, enfim, nasce um turbilhão de reflexões. Assim minha rabeta<sup>17</sup> navegou das marés do Rio Pará para as margens dos rios Paracuri e

---

<sup>17</sup> Rabeta: tipo de transporte utilizado pela população ribeirinha. É uma espécie de barco, feito em madeira, sem cobertura, e com a adaptação de um motor. Dependendo do tamanho, pode abrigar de três ou mais pessoas e torna a viagem mais rápida.

Livramento, em Icoaraci. E logo as rabetas coloridas que enfeitam as águas turvas se misturam ao barro que, moldado pelas mãos de mestras.es de Icoaraci, faz fluir e colorir o trabalho artesanal desta tese.

## 1.2 (Re)Construindo trilhas metodológicas

A (re) construção das trilhas metodológicas são aprendizagens para quem se aventura nas moldagens dos textos acadêmicos. E, no meu caso, visitar a arte cerâmica de Icoaraci é mergulhar em uma realidade que traz a confirmação de que a pesquisa sobre um grupo social não consiste somente na coleta de dados, mas também envolve *a tarefa de tirar água de um poço sem fundo, pois novas camadas são sempre descobertas e novos dados aparecem* (DAMATTA, 2000, p. 198). Assim vou tirando não apenas água, mas também as camadas de barro, as quais quanto mais minuciosamente tratadas, melhor tornam a modelagem da peça, isto é, a modelagem desta tese.

Icoaraci, distrito de Belém, capital do Estado do Pará, tem características da cidade e ao mesmo tempo o encanto de vila, daí ser conhecida como Vila Sorriso. Esta vila tem destaque na produção da arte cerâmica, cuja tradição familiar extrapolou fronteiras e suas peças, entre aquelas que resgatam os traçados da cultura marajoara e tapajônica chegam aos estados brasileiros e aos mercados internacionais. Nesse distrito estão alguns dos principais polos de comercialização da cerâmica: no bairro do Paracuri, está a Travessa Soledade; no bairro Cruzeiro, situa-se a Feira de Artesanato do Paracuri e, no bairro Agulha, as lojas de cerâmica no comércio local.

A Vila Sorriso apresenta problemas sociais e econômicos, visíveis principalmente quando se analisam os dados do bairro do Paracuri. Segundo a Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas – Fapespa (2019), este bairro apresenta a menor renda *per capita* média, com R\$ 305,73 (trezentos e cinco reais, e setenta e três centavos) do Distrito Administrativo de Icoaraci (DAICO), e em se tratando do Índice de Desenvolvimento Humano municipal (IDH), com cerca de 0,62, considerado o mais baixo, comparado aos outros bairros da cidade.

Neste contexto, a atividade artesanal da arte cerâmica se torna uma das mais relevantes fontes de trabalho e renda, não apenas para as/os artesãs.ãos, mas também para todos os sujeitos sociais envolvidos direta e indiretamente nesta atividade, tais como: as/os catadoras.es/vendedoras.es de lenha, as/os vendedoras.es de papelão e/ou jornal, os barreirenses, as/os vendedoras.es de lanches, as/os vendedoras.es de cerâmica, entre outras/os.

A elaboração do plano de pesquisa e os referenciais teóricos sugeridos para a Ilha de Campompema colaboraram com o redirecionamento para Icoaraci. Isso viabilizou a imediata realização do primeiro momento da pesquisa de campo. Em junho de 2021, após a decisão de pesquisar sobre as memórias e as identidades a partir das trajetórias de vida das/os artesãs.ões de Icoaraci, eu fiz duas visitas de campo para restabelecer contato com as pessoas que participaram das pesquisas iniciais de 1997, por considerar que, ao lembrarem de mim, iriam permitir a minha presença, e assim os laços de confiança se restabeleceriam. As expectativas foram confirmadas, e, a cada visita, as pessoas me acolhiam calorosamente, aceitando novamente compartilhar comigo suas memórias, seus saberes e fazeres, suas experiências e vivências.

A escolha das três olarias pesquisadas visa mostrar a especificidade que caracteriza a diversidade da arte cerâmica de Icoaraci e a classificação de três tipos de olaria: Familiar, Familiar-Empreendedora e Microempresa.

A primeira olaria é a Cerâmica da Tia Ana, conhecida como Olaria da Zuíla, considerada uma das mais antigas do bairro do Paracuri. As/os artesãs.ões desta olaria têm intensa relação de parentesco, o que a caracteriza como olaria familiar; nela há uma complexa organização coletiva para o trabalho e para uso dos espaços da olaria. Esta olaria produz peças tradicionais utilitárias, lisas e sem pintura; e peças estilizadas marajoaras e inovações. A comercialização se dá tanto na olaria quanto na Feira de Artesanato do Paracuri.

A segunda olaria é a Cerâmica da Família Sant'ana, considerada como uma olaria familiar-empreendedora. Também fez parte das minhas primeiras descobertas em Icoaraci, por volta do ano de 1996, quando Mestre Guilherme Sant'ana foi meu instrutor na Oficina de Iniciação à Cerâmica, realizada no Liceu Mestre Cardoso<sup>18</sup>. As peças produzidas nesta cerâmica apresentam design com desenhos da arte rupestre da Amazônia, estilos marajoara, tapajônico e maracá, bem como inovações nos formatos das peças, na pintura e no modo de fazer. Esta olaria estabelece parcerias com empresas, arquitetos, artistas locais. Ressalto que Xavier (2006), durante

---

<sup>18</sup> Liceu Mestre Cardoso ou Escola Liceu de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso, localizado no Bairro do Paracuri (atual Ponta Grossa) e fundado em 1996, visa articular educação e cultura. Nesta escola, o currículo inclui as aulas teórico-práticas de cerâmica, além de oficinas oferecidas para a comunidade. Ressalto que as olarias não dispõem dos equipamentos disponíveis no Liceu, tais como, torno elétrico, fogão elétrico, entre outras ferramentas.

pesquisa nesta olaria, identificou três novos tipos cerâmicos em Icoaraci, Caraipé, Novo Design e Arte Rupestre, que continuam presentes nas produções atuais.

A terceira Olaria é a do Espanhol, é uma das mais antigas em funcionamento, conhecida pela produção tradicional<sup>19</sup> de peças utilitárias, lisas e sem pintura, à exceção das peças ritualísticas que, quando solicitadas, recebem pintura de acordo com as orientações da entidade da Umbanda que demandam louças específicas. Esta olaria é considerada do tipo microempresa.

Definidas as olarias, a pesquisa de campo foi desenvolvida em duas etapas. A primeira ocorreu no mês de julho de 2021, auge do verão amazônico, considerado período de aumento da produção nas olarias. A pesquisa foi realizada basicamente na Cerâmica da Tia Ana e na Olaria do Espanhol. A segunda etapa foi executada nos meses de fevereiro, março e abril de 2022, no inverno amazônico, sendo direcionada para a Cerâmica da Família Sant'ana.

O primeiro momento da pesquisa de campo propriamente dito se iniciou em julho de 2021, na olaria e/ou na casa de artesãos. Nos encontros iniciais, direcionei-me à Olaria do Espanhol e à Cerâmica da Tia Ana. As memórias são compartilhadas com aquelas.es que conheci em 1997 e logo as conversas atualizam-me sobre a vida das pessoas, as que se casaram, as que se separaram, as que mudaram de bairro e de Estado, enfim, sobre os casamentos e os nascimentos, e sobre como a arte cerâmica está nestes meses de pandemia de Covid-19.

Inicialmente, algumas pessoas não me reconheciam devido à mudança física e ao uso de máscara, mas logo se recordaram da voz e das risadas. Então fui recuperar meus objetos de memória da pesquisa realizada em 1997 e encontrei um álbum de fotografias<sup>20</sup>. Durante a primeira pesquisa de campo em Icoaraci, em 1997, o registro fotográfico<sup>21</sup> foi fundamental para interação e estabelecimento de relações de confiança com as pessoas que aceitaram participar da pesquisa. As primeiras fotografias foram autorizadas com certa frieza e desconfiança, mas, atualmente, os

---

<sup>19</sup> Tradicional, no sentido, de ter este tipo de produção desde a inauguração da olaria em 1903.

<sup>20</sup> Elaborei um álbum com 95 (noventa e cinco) fotografias. Hoje, o álbum não está completo, pois algumas fotografias foram doadas. Ele continua sendo motivo para conversas informais e entrevistas e, novamente, auxilia o meu fazer pesquisa.

<sup>21</sup> As.os artesãos.ões de Icoaraci recebem visitas de turistas, jornalistas, produtores de cinema e muitos outros que gravam ou fazem o registro fotográfico de suas atividades, mas não têm acesso a este material.

participantes demandam tais registros e solicitam cópias para compartilharem nas respectivas redes sociais, o que indica uma clara mudança de atitude.

Naquela época, não imaginava que um dia estas fotografias se tornariam elementos de memória, fonte de conversas, geradoras de emoções e de lembranças, e até documento para comprovar o tempo de trabalho na atividade junto às instituições estaduais que emitem a carteira de artesanato.

Considero importante frisar que a pesquisa documental e bibliográfica<sup>22</sup> é fundamental nesta modelagem da escrita acadêmica, além de contribuir para mudança de *locus* da pesquisa, como mencionei anteriormente. A pesquisa nas redes sociais foi significativa para o meu retorno à arte cerâmica de Icoaraci, já que as olarias tipo microempresa e familiar-empREENDEDORA as utilizam para divulgar seus produtos e eventos, entre eles, a realização de oficinas, vivências, comercialização de peças, divulgação de eventos.

Com base na observação direta, delimito como objeto/sujeito da pesquisa a análise sobre o trabalho feminino nas olarias, a partir das relações de gênero, das memórias, das histórias e trajetórias de vida, buscando saber sobre as mudanças ocorridas na produção da arte cerâmica e mostrando como a socialização no barro está intrínseca às relações sociais e às identidades constituídas nas vivências desta arte.

Outro recurso metodológico importante foram as anotações no diário de campo, no qual fiz desenhos dos espaços da olaria e/ou casa, registrando a dinâmica de ocupação destes, as conversas e as observações diretas no momento de modelagem do barro. Nele também fiz o exercício de reflexão e narração dos acontecimentos e das situações vivenciadas nesta pesquisa. Tal instrumento também auxiliou na reconstrução das histórias e nas trocas de experiências para o registro das minhas memórias e das pessoas envolvidas na pesquisa.

As entrevistas foram fundamentais para compreender o fio condutor desta tese, a partir do trabalho feminino e do diálogo com categorias como memória, identidade e gênero, pois os relatos demandavam tal reflexão. As entrevistas se tornaram

---

<sup>22</sup> Nesta pesquisa bibliográfica incluo também os textos discutidos nas disciplinas do PPGS/UFSCAR, as sugestões da banca do exame de qualificação e as sugestões da minha orientadora Maria Aparecida de Moares Silva.

conversas informais gravadas, uma vez que o fato de mencionar a palavra entrevista já gerava um certo desconforto. Então, pedia permissão para gravar as conversas informais e, desta forma, os assuntos fluíam motivados por um roteiro previamente elaborado, mas sem uma rigidez na sequência dos temas.

Segundo Brandão (1995, p. 65), as pessoas estão sempre querendo lembrar, isto é, estão buscando reconstruir para si mesmas e para os outros o sentido de si vivido e lembrado, como algo que, mais que identidade, é um destino. Deste modo, é relevante para as/os artesãs.ões manterem e transmitirem seus saberes e fazeres. A fluidez e a espontaneidade das conversas sobre a vida de parentes, amigos, vizinhos, conhecidos e até desconhecidos foram relevantes para a constituição desta realidade.

Estas conversas informais também são concebidas como relevantes fontes orais que suprem a carência de material documental sobre o grupo e são testemunhas das experiências de vida, além de registrar a memória destas/es artesãs.ões que compartilham suas vidas nesta pesquisa.

Desta forma, a metodologia socioantropológica moldada nesta pesquisa tornou possível as interações com as/os artesãs.ões de Icoaraci, trazendo emoções de alegria, de tristeza, de indignação, enfim, vários sentimentos que se expõem no momento das conversas sobre este passado tão presente. É gratificante pensar que eu também faço parte deste passado, por meio do qual, nas trocas de lembranças, de experiências, pude perceber que os registros de 1997 puderam contribuir para refletir o hoje desta realidade.

### 1.3 Trabalho Feminino nas olarias de Icoaraci

As mulheres e os homens, em várias sociedades, apresentam habilidades para desenvolver quaisquer tipos de atividades, porém, culturalmente constroem-se separações hierarquizadas e desiguais, principalmente, na sociedade capitalista ocidental que, insistentemente, traduz a diferença entre os sexos em relações de poder que permeiam a vida desses sujeitos em todas as suas dimensões (ALVES; PITANGUY, 1985).

As mulheres e os diferentes tipos de trabalho continuam temas de vários estudos feministas, principalmente os que abordam sua inserção no mercado de trabalho e as opressões e explorações que cotidianamente são vivenciadas nas relações de gênero e na divisão sexual do trabalho. Na sociedade capitalista ocidental, o trabalho de mulheres foi excluído após a inclusão das máquinas na produção. Silva (2004) analisa a realidade dos excluídos pelas máquinas no contexto das/os trabalhadoras/es rurais da cana-de-açúcar no interior de São Paulo e aponta os critérios da não empregabilidade naturalizada na modernização produtiva. Esta autora mostra que os rejeitados são as mulheres, consideradas frágeis e não adaptadas ao trabalho pesado (p. 43).

Segundo Hirata e Kergoat (2007), a divisão sexual do trabalho tem dois princípios organizadores: o Princípio de Separação, isto é, há trabalhos de homens e trabalhos de mulheres; e o Princípio Hierárquico, ou seja, o trabalho do homem “vale” mais que o trabalho da mulher (aspas das autoras). Esses princípios são legitimados pela ideologia naturalista. A esses princípios, a pesquisa sobre trabalho feminino nas olarias de Icoaraci acrescenta o Princípio do Reconhecimento, em outros termos, além da separação entre trabalho de homens e trabalho de mulheres, do processo de hierarquização entre tais trabalhos, há o reconhecimento de que o que o homem faz é melhor e mais importante do que é feito pelas mulheres. No caso de Icoaraci, até o trabalho feminino feito pelos homens é considerado superior aos das mulheres, principalmente nas olarias microempresa.

Na produção artesanal de cerâmica, o salário é pago por produção, por diária e por semana, tipo de dinâmica que, segundo Marx (1985), amplia a exploração dos trabalhadores, já que, no contexto de aumento da produção, um salário maior

demanda um maior esforço físico do trabalhador da olaria microempresa. Assim, por exemplo, o salário do oleiro depende diretamente da quantidade de peças “levantadas” todos os dias no torno-de-pé<sup>23</sup>, em uma posição que prejudica a saúde.

Silva (2004) argumenta que o patriarcado atribui à mulher a condição de incapaz para as atividades pesadas. A resistência histórica das mulheres diante da ideologia do patriarcado associada à do capitalismo reflete como estas trabalham desde criança e são participantes ativas nas greves e nas reivindicações por direitos. Então, a forma de pagamento de salário por produção, as dificuldades para desenvolver as habilidades no “levantamento” das peças e a postura para trabalhar no torno-de-pé também excluem as mulheres da função de oleiras. Todas as mulheres oleiras de Icoaraci são das olarias familiares e não recebem pela quantidade de peças produzidas como os homens.

As memórias de homens e mulheres evidenciam, até o início do século XX, a centralidade das mulheres em todas as etapas da produção de cerâmica utilitária, lisa e sem pintura. A introdução do torno-de-pé na produção desloca esta centralidade para os homens. A partir deste deslocamento, nota-se a divisão sexual do trabalho nas olarias de Icoaraci, estabelecendo-se pelos Princípios de Hierarquia e de Separação (HIRATA; KERGOAT, 2007) e, por um terceiro princípio, o de Reconhecimento, apontado por esta pesquisa.

A dinâmica do trabalho feminino é realizada por mulheres e por homens nas olarias de Icoaraci. Atualmente, este trabalho está centrado nas atividades de acabamento das peças antes e após a queima<sup>24</sup>. A participação de mulheres e dos homens depende do tipo de olaria, isto é, nas olarias tipo familiar e familiar-empresarial, o trabalho feminino é realizado por mulheres e, contingentemente, por homens; já na olaria tipo microempresa, os homens realizam todas as etapas de produção, sendo a presença de mulheres uma exceção.

---

<sup>23</sup> Torno-de-pé ou torno-de-chute ou roda-do-oleiro: composto por dois discos de madeira sobrepostos, unidos por um eixo central também de madeira, funciona por tração humana. Este equipamento é responsável pela produção de peças em série e influencia diretamente na comercialização destas e no ritmo de trabalho dos artesãos e das poucas artesãs que manuseiam tal equipamento no Paracuri; bem como no ganho dos recursos econômicos que garantem a existência de suas famílias.

<sup>24</sup> Queima é o processo que transforma barro em cerâmica. As peças moldadas são queimadas por cerca de 8 a 12 horas no forno construído pelo artesão. Este processo será detalhado nos capítulos 3, 4 e 5.

O torno-de-pé ao ser incluído na produção, a partir da Olaria do Espanhol, foi direcionado para os homens, e as mulheres foram excluídas do tempo de aprendizagem para manusear tal equipamento. Assim, os homens passaram a ter o domínio e assumiram a principal atividade da olaria – o “levantamento” da peça –, desde então esta passou a ser considerada trabalho masculino.

As mulheres que dominam tal equipamento são consideradas exceção em Icoaraci. Elas não possuem o mesmo reconhecimento social que os homens têm por parte do grupo. Em geral, as mulheres produzem somente as peças em tamanho miniatura e/ou pequena, já que as peças maiores necessitam de força física para serem moldadas.

As autoras Hirata e Kergoat (2007) mostram que a divisão sexual do trabalho é uma forma particular de divisão social do trabalho e, como tal, evidencia as desigualdades entre os sexos, pois ao se apropriarem da diferenciação entre os sexos, esta divisão impõe a hierarquização das atividades entre homens e mulheres. Estas acabam por desenvolver várias atividades invisíveis que são naturalizadas na sociedade capitalista ocidental.

As mulheres são triplamente oprimidas: 1) Princípio de Hierarquia, no qual o trabalho de “oleiro” é superior a todas as outras atividades da olaria; 2) Princípio de Separação, os homens realizam o trabalho masculino e as mulheres o trabalho feminino; e 3) Princípio de Reconhecimento, os homens são reconhecidos como superiores tanto no trabalho masculino quanto no feminino. Em Icoaraci, não é mencionado o termo “oleira” pelo grupo, visto que as mulheres que dominam o torno-de-pé não são consideradas nem oleiras, nem mestras.

As mulheres que ousam transgredir a naturalização deste saber-fazer como ofício masculino acabam sendo inferiorizadas economicamente e dificilmente se encontram mulheres oleiras trabalhando por produção. A Mestra Zuíla, nas aprendizagens iniciais, ainda criança, também foi motivo de gozações entre os homens, mas, ao perseverar e aperfeiçoar seus saberes e fazeres, tornou-se respeitada e atualmente produz suas peças no torno elétrico improvisado<sup>25</sup>. No entanto, as mulheres que há décadas estão à frente da produção em suas olarias não

---

<sup>25</sup> Torno elétrico: não é o torno feito pela indústria. Os artesãos fizeram a adaptação do motor de máquina de lavar à roda de baixo do torno-de-pé e colocaram um pedal para controlar a rotação, e assim se torna mais leve o trabalho de “levantar” a peça.

têm o reconhecimento como mestras por parte do grupo. Durante a pesquisa, somente na olaria familiar-empREENDEDORA ouvi o termo fazendo referência às mulheres.

Assim, as mulheres, ao serem excluídas da principal atividade da olaria, passam a dominar as etapas de acabamentos e a comercialização das peças na olaria e na loja, e os homens-artesãos ainda demandam que elas deem conta de todas as atividades domésticas na casa, consideradas a parte principal do trabalho feminino. Contudo, a invenção/adaptação do torno elétrico improvisado em Icoaraci indica o retorno delas à participação de todas as atividades na olaria. Ressalto, porém, que até o momento da pesquisa de campo, ainda é reduzido o número de mulheres que experimentam a aprendizagem deste saber-fazer.

## 1.4 Para moldar a noção de identidade na arte cerâmica de Icoaraci

Nesta escrita tão artesanal, vou moldando as contribuições dos referenciais teóricos da Sociologia e da Antropologia para cunhar a noção de identidade. Inicialmente, é fundamental pensar esta noção como algo construído e relacional. Segundo Barth (1998), a identidade é uma condição forjada a partir de elementos definidores de um grupo em contraposição ao outro. Eles podem ser superficiais aos olhos do observador, dado que as diferenças são efetivas no próprio grupo. Os costumes e os hábitos podem ser resultado de experiências compartilhadas a partir da arte dos saberes e dos fazeres que há décadas se mantêm em Icoaraci, no bairro do Paracuri.

Esta tradição se constitui e se recria cotidianamente pelas mãos de pessoas que compartilham a arte com familiares, vizinhos, amigos, clientes, visitantes, pesquisadoras.es, educadoras.es, formando identidades que ao mesmo tempo as tornam semelhantes e as diferenciam entre uma olaria e outra. Como diz Mestre Ciro, “cada peça, em cada olaria, é igual a CPF, cada uma tem o seu”; mesmo que as peças não sejam assinadas, elas expressam a identidade da.o artesã.ão que a produz e traz a marca da olaria na qual se molda.

Estas.es artesãs.ãos possuem linguagem, técnicas, arte, conhecimentos, crenças, organização social, econômica e política. Cada dosagem, segundo Lévi-Strauss (1993, p. 349), não é a mesma para cada cultura, daí a especificidade desta arte em Icoaraci, que torna possível a permanência de estilos indígenas pré-coloniais como o são os estilos marajoara e tapajônico, que hoje ainda encantam a produção de cerâmica e mantêm viva a identidade e a capacidade de artesãs.ãos em gerar respostas para os problemas impostos pela realidade atual.

As.os artesãs.ãos de Icoaraci já expressam o ser que são, pois as suas produções e criações já representam a estas.es mestras.es as suas identidades, pois *só precisamos, parece, expressar o que já sabemos que somos. Em vez disso, é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos* (HALL, 2018, p. 384).

Ser artesã.ão não é uma condição naturalmente imposta, mas é algo, na maior parte dos contextos, desejável e uma forma de viver socialmente com reconhecimento

da arte do saber-fazer da cerâmica. Esta arte no processo do trabalho comporta técnicas inventivas, significados para o ofício de homens e mulheres que organizam esta produção, pois, segundo Evans-Pritchard (1999, p. 101), as pessoas não apenas criam, mas também se constituem na sua cultura (i)material e vinculam-se a ela, construindo suas relações sociais em torno dela. Assim estes objetos ou artesanato ou arte são impregnados de um caráter simbólico que instrumentaliza a expressão da identidade destes grupos sociais.

O processo de identificação feita pelo grupo de artesãos a partir da função desempenhada em cada etapa de produção da arte cerâmica é fundamental porque reflete a identidade em processo e como esta é assumida por indivíduos e grupos em diferentes situações concretas. Isso pode ser observado, por exemplo, em como se (re)cria a textura de dedo, como uma inovação que foi trazida pela memória do Oséas (artesão da Cerâmica da Tia Ana), que, ao lembrar das peças produzidas por sua mãe, a reproduz e recria nas peças atuais. Estas técnicas trazidas na memória e expressas como inovação no presente não são neutras e nem imparciais, mas constituem o universo simbólico do saber-fazer da arte cerâmica de Icoaraci e acabam por explicitar diferenças também no uso do espaço físico da olaria. Então as identidades se expressam na cultura (i)material, nas técnicas, no espaço físico, nas relações sociais e nas vivências cotidianas que fortalecem saberes e fazeres.

O processo de constituição da identidade seduz autores como Dubar (1997, 2009, 2018), cuja trajetória intelectual reflete recorrentemente sobre tal noção. Ele a considera como uma noção *poliforma* e *bulímica* e elabora a ideia de *formações identitárias*. Nessa perspectiva, é possível compreender as várias identidades que os indivíduos assumem e como elas se constituem em um movimento de tensão permanente entre os atos de atribuição e os atos de pertença. Enquanto a atribuição corresponde à identidade para o outro, a pertença indica a identidade para si, e o movimento de tensão se caracteriza, justamente, pela oposição entre o que esperam que o sujeito assumira e seja e o desejo do próprio sujeito em ser e assumir determinadas identidades.

Para Dubar (1997, 2009, 2018), a identidade é concebida como resultado do processo de socialização, que compreende o cruzamento dos processos relacionais (ou seja, o sujeito é analisado pelo outro dentro dos sistemas de ação nos quais os sujeitos estão inseridos) e biográficos (que tratam da história, de habilidades e

projetos da pessoa). Segundo ele, a identidade para si não se separa da identidade para o outro, pois a primeira é correlata à segunda: reconhece-se pelo olhar do outro. Porém, essa relação entre ambas é problemática, pois não se pode viver diretamente a experiência do outro, e ocorre dentro do processo de socialização.

Assim sendo, as noções sobre identidade apresentam um conteúdo marcadamente reflexivo e supõem relações sociais com códigos de categorias que provavelmente orientam também o modo de existência de artesãos de Icoaraci. As reflexões sobre a temática instigam identificar ainda as marcas das diferenças entre os contextos dos modos de vida em que as diferenças internas ao grupo também são evidenciadas nos saberes e nos fazeres diversos da arte cerâmica, bem como nas histórias e trajetórias de vida das pessoas, na história das olarias e das peças.

As identidades, os significados, os saberes, os fazeres são compartilhados e integram a cultura vivida nas olarias de Icoaraci. Hall (1997) mostra como a cultura por meio de suas diferentes manifestações e instrumentos tem produzido novas subjetividades e novas formas de ser, estar e entender o mundo. Na cerâmica de Icoaraci, as interações sociais são fundamentais para a produção de significados. Para este autor, é justamente na esfera cultural que se dá a luta pela significação, portanto, os textos culturais são o próprio local onde o significado é negociado e fixado, e as lutas pelo poder passam cada vez mais a serem simbólicas.

Assim, Hall (2016) analisa que se a linguagem atribui sentido, os significados só podem ser partilhados pelo acesso comum à linguagem, que funciona como sistema de representação. Portanto, a representação é central para a produção de significados, a partir de dispositivos sutis, indiretos e plurais, dispersos no tecido social da arte cerâmica. E, desta forma, a cultura é entendida como prática de significação e o mundo social como algo construído discursivamente.

## 1.5 Memória e os *fiões invisíveis* de artesãs.ões de Icoaraci

Este *fião invisível*<sup>26</sup> conduz às elaborações reflexivas recheadas de sentidos para quem compartilha sua memória, a registra e a torna objeto de estudo; para quem está envolvido no contexto e até para quem não está. O refletir sobre como o trabalho feminino se constitui a partir da memória conduz esta pesquisadora por caminhos de reflexos no espelho. Por vezes, é necessária a sensibilidade para se autopolicar e evitar os julgamentos sobre as.os colaboras.es, (co)autoras.es, narradoras.es, para não pensá-los/pensá-las como mentirosas.os e/ou omissoras.es de realidades.

Silva (2001) considera que, na realidade tão marcada pelo processo de homogeneização da ação midiática, *recuperar o passado individual e coletivo, por meio da memória como metodologia de análise, configura-se um dos caminhos possíveis* (p. 102). Mais do que isso, a autora concebe memória como *locus da cultura*. Desse modo, o que as.os artesãs.ões relatam desta memória é fundamental para mostrar a dinâmica do trabalho feminino nos diferentes tipos de olaria, na sociabilidade das relações de parentesco, de amizade e de vizinhança que também dão base para a preservação desta arte material e imaterial da cerâmica produzida em Icoaraci.

Amado (1995, p. 131) é um bom exemplo de como o exercício de trabalhar com memória faz o pesquisador ou a pesquisadora trilhar por (des)caminhos inusitados, pois *o vivido remete à ação, à concretude, às experiências de um indivíduo ou grupo social. A prática constitui o substrato da memória*. Nesta relação intrínseca entre os processos de formação da identidade e da memória, recorro às contribuições de Benjamin (2000) que não concebe o passado como algo morto e acabado, mas o apreende a partir das memórias narradas, que permitem ir e voltar às vivências e compreender o futuro. Não é minha intenção apresentar o saudosismo que se projeta no passado durante as conversas informais, mas ver aquilo que está no avesso, que

---

<sup>26</sup> O *fião invisível*, que deveria tudo unir e dar um sentido a tudo o que se reconhece que foi vivido e agora se memoriza, é (...) uma espécie de rio subterrâneo à experiência lembrada da vida, alguma coisa não inteiramente dominada pelo sujeito-ator e também nunca totalmente recordada pelo autor da memória, mas em nome de sua realização, de seu cumprimento, tudo afinal foi vivido (BRANDÃO, 1995, p. 65).

não foi dito em nenhuma história oficial, como se as/os mestras/es da arte cerâmica de Icoaraci estivessem excluídos da sociedade.

Esta pesquisa mostra que elas/es estão e permanecem resistindo para recontar o passado como práticas culturais, políticas e econômicas que condicionam o presente e vislumbram perspectivas para o futuro de proteção deste patrimônio (i)material. Benjamin (2000) mostra a importância das subjetividades dos sujeitos para a produção da história, pois relembra a própria infância para pensar questões que estão colocadas em seu tempo, e o quanto estas experiências são relevantes para a sua formação e, como efeito, reflete sobre como as mudanças trazidas pela passagem do tempo podem produzir novas formas de vivenciar o presente e até de interpretar memórias.

A recuperação da memória, segundo Bosi (2018), não basta para atender a necessidade de enraizamento, pois *do vínculo com o passado se extrai a força para formação da identidade* (p. 16). Desta maneira, a memória está nas relações cotidianas, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. Todavia, tem desvios e inautenticidades, pois, como menciona Amado (1995), *toda narrativa (...) possui uma dose, maior ou menor, de criação, invenção, fabulação, isto é: uma dose de ficção. (...) O simbólico expõe as relações entre as diversas culturas, espaços e grupos sociais pelos quais a narrativa transita* (p. 134).

Portelli (2001, p. 127) considera que *não se deve esquecer que a elaboração da memória e o ato de lembrar são sempre individuais: pessoas, e não grupos, se lembram (...). Como todas as atividades humanas, a memória é social e pode ser compartilhada*. No contexto deste trabalho, os saberes e fazeres das/os artesãs.ãos de Icoaraci expressam nas memórias marcas identitárias localmente amazônicas que emergem na interação com a natureza, e suas existências na arte cerâmica deste modo de vida trazem saberes e fazeres que são incorporados às peças atuais, contam a dinâmica do trabalho feminino e estabelecem a dinâmica das relações de gênero no dia a dia da olaria.

Ainda segundo Portelli (2001, p. 109), a memória abarca *experiências incontáveis*, e daí a necessidade de as/os *narradoras/es* terem apoio nas *estruturas mediadoras* da linguagem, da narrativa, do ambiente social, da religião e da política, já que aquela é *um processo moldado no tempo histórico*, e dessa maneira, também constituinte da identidade de quem recorda. Conforme Amado (1995, p. 132), somente

a memória possui as faculdades de separar o eu dos outros, de recuperar acontecimentos, pessoas, tempos, relações e sentimentos, e de conferir-lhes significados. No caso desta pesquisa, a partir do conjunto de fragmentos das memórias individuais das/os artesãs.ãos de Icoaraci se expressam identidades, relações de gênero e a socialização de saberes e de fazeres da produção da arte cerâmica.

## 1.6 Gênero na demanda desta modelagem

As reflexões sobre o trabalho feminino nas olarias de Icoaraci demandam o diálogo com a categoria gênero, que é mais uma parte deste caleidoscópio que se junta às noções de identidade e de memória. Em Icoaraci, até o início do século XX, as mulheres realizavam todas as etapas de produção da cerâmica, incluindo a extração do barro. Atualmente, o trabalho feminino é desenvolvido por mulheres e por homens dependendo do tipo de olaria. Ao relacionar gênero e memória, recorro a Halbwachs (1990), por considerar que esta não é uma tábula rasa, uma vez que inscreve histórias. O depoimento de outras pessoas se junta às imagens e às lembranças que emprestam a memória e, assim, observam-se realidades constituídas coletivamente entre o passado e o presente que está sendo narrado, e tal narração funde tempos diferentes.

As autoras Kofes e Piscitelli (1997) chamam atenção para as possíveis armadilhas de reconstrução do passado nas trajetórias individuais. O passado precisa ser socialmente contextualizado. Para as autoras, a recriação das experiências que se estabelecem entre o passado e o presente pressupõe a atuação de gênero. Outra armadilha é considerar que as mulheres falam de família e os homens de outros assuntos.

Perrot (1989) já realiza críticas à história tradicional por esta excluir as mulheres dos procedimentos de registro que privilegia o mundo público, reservado aos homens, e invisibiliza o privado como domínio daquelas. Assim, *a mulher* torna-se, como critica a autora, uma *entidade coletiva e abstrata* à qual se atribuem características habituais, sendo, desta forma, silenciada pelos arquivos. Em Icoaraci, por exemplo, Mestra Zuíla ocupa este lugar aparentemente restrito aos homens, quando ousa apreender os saberes e os fazeres do uso do torno-de-pé, contrariando os discursos masculinos e as superstições locais em torno do ciclo biológico da mulher<sup>27</sup>.

Desta forma, cada tipo de olaria apresenta *fiões invisíveis* que, por caminhos diferentes, são fundamentais para a aprendizagem de ousar modelar trajetórias e

---

<sup>27</sup> Na Amazônia Brasileira são recorrentes as superstições em torno do ciclo biológico da mulher, principalmente, no período menstrual. Considera-se que a mulher transmite azar e causa danos às atividades em que esteja envolvida. Uma discussão mais explicativa está no capítulo 3 desta tese.

histórias de vida de pessoas e, assim, constituir a história da olaria e a história da arte cerâmica em Icoaraci, pois, consoante assevera Perrot (1989), a *memória das mulheres é verbo*, e assim elas *têm o papel efetivo de testemunhas*, capazes de apreender o vivido.

Na medida em que as práticas sócio-culturais presentes na tripla operação que constitui a memória – acumulação primitiva, rememoração, ordenamento da narrativa – está imbricada nas relações masculinas/femininas reais e, como elas, é produto de uma história (PERROT, 1989, p. 18).

Para Perrot (1989), a memória está diretamente relacionada aos itinerários individuais de cada pessoa, no entanto, a forma como coletivamente é construído cada itinerário mostra a perspectiva relacional e interrelacional da memória e da identidade que se impregna nestas relações.

O gênero se efetua, se nós bem o entendemos, uma ação não no plano dos papéis, mas no plano das categorias e dos agentes, e precisar-se-ia então estar sempre aberto para ler o que está sendo dito pelo gênero (...). A intriga, uma trama, explicita uma temporalidade, sujeitos e ações encadeados pelo jogo de suas relações e por sentimentos culturais. Lidar com as narrativas, portanto, nos parece um meio de encadear experiências femininas, memória e gênero. (KOFES; PISCITELLI, 1997, p. 351-2).

Conforme Kofes e Piscitelli (1997), refletir sobre gênero contribui para ultrapassar a perspectiva da identidade coerente e unitária, características das discussões da década de 1990, sendo necessário desnaturalizar os binarismos – homem / mulher, pois experiências e memórias permitem pensar as diversidades dos sujeitos que não se enquadram neste binarismo. Em Icoaraci, este acontece com relação ao trabalho na olaria, mesmo que na olaria tipo microempresa o trabalho feminino seja realizado por homens. Isto mostra que estes assumem, dominam e excluem as mulheres, não somente da atividade principal de oleiro, mas também das etapas de acabamento das peças.

A relação gênero e identidade requer análises sobre diferença nas práticas cotidianas, no processo de socialização e na formação da identidade de gênero. Segundo Saffioti (2015), se gênero for compreendido como imagens que os grupos sociais constroem de masculino e de feminino, não há sociedade sem gênero, visto que há uma divisão social do trabalho que, como ocorre nas olarias de Icoaraci, está mediada por uma divisão sexual do trabalho nas atividades da arte cerâmica. No

entanto, esta divisão não deve ou não deveria servir de critério para hierarquizar ou mesmo fortalecer desigualdades entre gêneros como tem sido recorrente nas olarias, principalmente quando a identidade/identificação mais reconhecida econômica e socialmente é a do oleiro, não havendo na linguagem cotidiana o termo oleira para evidenciar a presença das poucas mulheres artesãs que dominam tal saber-fazer.

Saffioti (2015) rebate as críticas<sup>28</sup> que concebe o patriarcado como uma forma de relação de gênero e a única forma de relação de poder entre homens e mulheres. Esta autora considera *muito simplista a alegação de a-historicidade deste conceito* (p.10). Por isso, ela discute gênero, insistindo na relevância de incluir a reflexão sobre o patriarcado como categoria de análise e relacioná-la com a sua teoria do nó em que articula as relações de gênero, raça/etnia e classe.

---

<sup>28</sup> Isto equivale a afirmar que por trás desta crítica esconde-se a presunção de que todas as sociedades do passado remoto, do passado mais próximo e do momento atual comportaram/comportam a subordinação das mulheres aos homens (SAFFIOTI, 2015, p. 110).

## 1.7 Do barro que inspira à modelagem desta tese

Neste barro que espirra, respira e inspira, vou moldando artesanalmente esta tese que coletivamente vai se constituindo a várias mãos de ribeirinhas.os, quilombolas e pescadoras.es da Ilha de Campompema, as.os artesãs.os de Icoaraci, e à base de teorias compartilhadas no PPGS/UFSCAR. Portanto, para brincar com o caleidoscópio, não basta identificar as partes/pedaços espelhados, é necessário juntá-los. As imagens formadas, aparentemente fixas, são admiradas à luz do sol, todavia a cada movimento novas imagens se formam. Assim, as imagens constituídas a partir da perspectiva da dinâmica das relações sociais de cada olaria me fazem refletir sobre o trabalho feminino a partir das noções de gênero, identidade e memória.

Talvez esta tese seja o segundo de tempo que fixa a imagem apreciada e que logo se desfaz e se refaz. Os momentos, as realidades mostradas não configuram o todo destas vivências das artes de mestras.es da arte cerâmica de Icoaraci, pois suas experiências, seus saberes, seus fazeres, suas vidas são mais complexas e dinâmicas do que aqui descrito. A riqueza deste patrimônio material e imaterial não se reduz ao aqui apresentado. No entanto, o texto artesanal desta tese traz o olhar sensível das ciências para este universo e, assim, pode promover ações para manutenção e preservação deste patrimônio, trazendo elementos para novas pesquisas.

A tese defendida é que, na arte cerâmica de Icoaraci, as mulheres eram e são protagonistas e guardiãs de saberes e fazeres. A introdução do torno-de-pé no início do século XX provocou mudanças significativas nas etapas de produção, e, quando os homens passam a dominar o manuseio deste equipamento, há o deslocamento do protagonismo das mulheres da produção, que passam a assumir as etapas de acabamento e comercialização das peças, até mesmo, a sua exclusão, como ocorre na olaria tipo microempresa.

Nesta introdução relato sobre como ocorreram as mudanças de rota do Rio Pará para os rios de Icoaraci, mostrando a reconstrução das trilhas metodológicas e refletindo o trabalho feminino, com base nas categorias de identidade, memória e gênero, a partir dos saberes e fazeres de artesãs.os da arte cerâmica de Icoaraci, visando tornar familiar partes deste caleidoscópio. Aos poucos, as partes vão se

juntando e apresentando as imagens que contextualizam o local das ações e das vivências nas olarias de Icoaraci.

Nos capítulos seguintes, descrevo novas imagens que se formam, cada trajetória, cada olaria, cada experiência traz familiaridade e, ao mesmo tempo, estranhamento, ao se perceberem os movimentos deste caleidoscópio que busca traduzir a dinâmica de vida de pessoas que cotidianamente fazem arte, fazem artefatos e mantêm viva a cultura (i)material da arte cerâmica de Icoaraci. O compartilhamento de suas memórias e de suas vidas para esta tradução tão artesanal de moldar histórias de vida me fez erroneamente considerar a possibilidade de voltar para um lugar familiar. Entretanto, as mudanças escancaradas diante de mim me mostraram que, embora as pessoas narradoras de 1997 fossem as mesmas, suas narrativas tinham mudado.

No segundo capítulo apresento o contexto histórico e social do Distrito de Icoaraci, em especial, do bairro do Paracuri, conhecido como Bairro dos Artesãos; mostro a persistência e existência do grupo de barreirenses (responsáveis pela coleta, beneficiamento e distribuição do barro); exponho os três tipos de olaria – Familiar, Familiar-Empreendedora e Microempresa; além de descrever a interferência da sazonalidade amazônica na produção da arte cerâmica e as peças tradicionais, estilizações e inovações.

No terceiro capítulo explicito, a partir da trajetória de vida da artesã Ana, conhecida como tia Ana, como a arte do barro define o universo simbólico das relações sociais que estabelecem formas de trabalho, de herança, de sociabilidade; apresento o uso do espaço da olaria e as dinâmicas de apropriação e produção das peças.

No quarto capítulo, teço reflexões a partir da análise da trajetória de vida do Mestre Guilherme Sant'ana e da Cerâmica Família Sant'ana, enfatizando o ofício feminino no contexto do trabalho familiar e empreendedor que agrega em sua arte cerâmica expressões sobre a natureza amazônica, a educação afro-indígena, a ludicidade, a inclusão de movimentos sociais (negro, LGBTQIA+<sup>29</sup>).

---

<sup>29</sup> LGBTQIA+: movimento político e social que defende e luta por equidade, respeito à diversidade e direitos para a comunidade. Resumo das letras: L – Lésbicas; G – Gays; B – bissexuais; T – transexuais; Q – “queer” (pessoas com gênero queer); I – intersexo; A – assexual; e o + inclui outros grupos e variações de sexualidade e gênero. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/qual-o-significado-da-sigla-lgbtqia>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

No quinto capítulo, discorro sobre uma das olarias mais antigas do Paracuri que está um funcionamento desde 1903, a conhecida Olaria do Espanhol. A partir da trajetória de vida do Ciro Croelhas, mostro como esta família, descendente de espanhóis, trouxe inovações para a arte cerâmica, mas ainda mantém a tradição de produção de peças utilitárias (na maior parte para uso doméstico), lisas e sem pintura. Ressalto a relevância da introdução do torno-de-pé na arte cerâmica de Icoaraci feita pelo Seu Espanhol, a qual gerou mudanças em todo o processo de produção, levando principalmente, à exclusão das mulheres do manuseio desse instrumento; e a produção de peças ritualísticas para as religiões afrodescendentes, em especial, para os terreiros de Umbanda da capital e para os municípios e até para outros estados brasileiros.

Nas considerações finais, demonstro como as análises realizadas visam compreender as dinâmicas do trabalho feminino nas olarias de Icoaraci, sua diversidade no saber e no fazer de cada peça, as (re)criações de estilos e inovações; bem como visam examinar como as trajetórias das pessoas se entrelaçam com as trajetórias das olarias e das peças coletivamente produzidas, que são fortes componentes da cultura (i)material do Estado do Pará e do Brasil. Assim, evidencio como as relações de identidade, memória e gênero presentes no universo simbólico da casa e da olaria se integram à vida de mestras.es, às identidades das peças e das olarias, com base em saberes e fazeres que são atravessados pelas narrativas e memórias.

---

## 2 Arte Cerâmica de Icoaraci: histórias e culturas

---

A vida histórica e cultural pulsa na diversidade da região amazônica brasileira, em especial no Estado do Pará, que apresenta artes, artefatos e artesanatos feitos de miriti<sup>30</sup>, tururi<sup>31</sup>, madeira, balata<sup>32</sup>, palha, barro, sementes, entre outros. Diante da metáfora do caleidoscópio<sup>33</sup> que é a riqueza da cultura (i)material paraense, escolho o barro para transitar pela arte cerâmica de Icoaraci, onde está um dos principais polos de produção de cerâmica do Estado do Pará.

A perspectiva do olhar caleidoscópio permite movimentar as partes coloridas e espelhadas das experiências culturais na Amazônia. Estas diferentes partes constituem uma arte, um artesanato e/ou uma atividade que se (re)criam nas relações sociais entre grupo social e natureza; apresentam saberes e fazeres de homens e mulheres que na arte do barro compartilham experiências, vivências, memórias e trajetórias de artesãos, bem como as identidades de grupos sociais. Este olhar exhibe a multiplicidade de cores em movimento que visualiza formas e imagens dos saberes e fazeres de mestras.es da arte da cerâmica. Estas reflexões induzem à

---

<sup>30</sup> Miriti: espécie de madeira-isopor retirada do miritizeiro (*Mauritia flexuosa L.*). Conhecida como buritido-brejo, é uma palmeira nativa de áreas alagadiças da região norte. Desta palmeira em fase de crescimento cortam-se os talos, em seguida os braços com até três metros de comprimento cada, os quais são descascados e postos para secar. Daí os artesãos e/ou artistas de Abaetetuba, Pará, encantam com a confecção de brinquedos que colorem as ruas de Belém durante a Festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré (CARVALHO; LIMA, 2002).

<sup>31</sup> Tururi: é um tecido fibroso flexível e resistente, que protege o cacho de uma palmeira chamada Ubuçu ou Buçu (*Manicaria Sacífera*), a qual mede de 3 a 6 m de altura e tem folhas parecidas com as da bananeira. Sua existência é frequente nas matas de várzeas e ilhas da Amazônia. Esta fibra vegetal é utilizada para a confecção artística e artesanal de bolsas, bonés, bonecas, entre outras peças.

<sup>32</sup> Balata: é uma goma elástica e visguenta (látex) extraída de um tipo específico de seringueira chamada balateira (*Manilkara bidentata*). Esta árvore é nativa da região amazônica (próxima à linha do Equador), seu tronco alcança cerca de 40 metros de altura. A espécie atinge sua maior concentração nos municípios paraenses de Alenquer, Almeirim e Monte Alegre (CARVALHO, 2006). A partir deste látex se produzem peças que remetem a elementos culturais, tais como o boto, a Matinta Pereira; a espécies da natureza na reprodução, tais como cobra, macaco, jacaré; e a personagens do cotidiano amazônico, tais como o vaqueiro do Marajó, apanhador de açai, o índio na canoa, entre tantas outras.

<sup>33</sup> O caleidoscópio é um aparelho óptico formado por um pequeno tubo, com pequenos fragmentos de vidro ou de outros materiais coloridos, que, através do reflexo da luz exterior em 03 pequenos espelhos inclinados, apresentam, a cada giro do objeto, combinações geométricas variadas de um belo efeito visual. Foi inventado pelo físico escocês Dawid Brewster (1781 – 1868). É também um brinquedo que desperta para a beleza e apreciação estética das cores e formas dos movimentos.

questão: afinal, as peças produzidas em barro são obra de arte ou artesanato? Talvez a perspectiva antropológica, histórica e filosófica de Gell (2001) sobre a noção de arte, a partir de Arthur Danto, permita mitigar tal questão:

Olhar uma obra de arte é como encontrar uma pessoa: encontra-se uma pessoa, um ser pensante, co-presente, reagindo a sua aparência externa e a seu comportamento. Do mesmo modo, responde-se a uma obra de arte como a um ser co-presente, um pensamento encarnado. (*apud* GELL, 2001, p. 183).

A força desta noção de arte impulsiona a vida da cultura (i)material no Pará, também expressa a diversidade e a fluidez das identidades, os conflitos nas relações de gêneros e as trajetórias de artesãos de Icoaraci. As artes, os artesanatos e/ou os artefatos oriundos do barro são transformados em representações das diversas tradições culturais paraenses – com temas relacionados à natureza (formas de animais, pessoas, entidades sagradas, entre outras) e ao trabalho (peças usadas no cotidiano das pessoas, como vasos, fogões, filtros, potes, luminárias, entre tantas outras) – e se misturam com referências ao imaginário afro-indígena (peças que exibem rostos indígenas, entidades da Umbanda, grafismo marajoara e tapajônico).

Os objetos cerâmicos de Icoaraci se constituem de elementos simbólicos e tradicionais da região norte do Brasil. Esta cultura (i)material se manifesta desde os tempos pré-coloniais consoante os estilos marajoara, tapajônico e maracá. Atualmente, os artistas, os artesãos e/ou os artesãos-artistas reivindicam ainda o reconhecimento de peças em estilo icoaraciense, como forma de expressar saberes e fazeres do barro.

A seguir, apresento dados gerais sobre o Distrito de Icoaraci, principalmente, sobre o bairro Paracuri. Depois, descrevo os barreirenses e suas principais atividades e dificuldades para tornar o barro acessível aos artesãos. Por fim, mostro as olarias e seus múltiplos saberes e fazeres, enfatizo como a sazonalidade impacta de formas diferentes a arte cerâmica, as peças e suas diversidades de estilos.



identificada como 3º Distrito Administrativo de Icoaraci<sup>35</sup>, sob a sigla Daico, e constitui-se de 09 (nove) bairros: Cruzeiro, Ponta Grossa, Maracacuera, Campina de Icoaraci, Águas Negras, Agulha, Paracuri, Parque Guajará e Tenoné. A Figura 2 enfatiza o bairro do Paracuri por concentrar a maior parte da produção da arte cerâmica do Estado. Segundo Fapespa (2019), este distrito tem aproximadamente 167 mil habitantes (11% do total de Belém).

Da Ponta do Mel à Vila Sorriso, Icoaraci apresenta séculos de história<sup>36</sup>, e a produção da arte cerâmica faz parte desta a partir do século XIX, com a produção de peças utilitárias –oringas, potes, alguidares, panelas, vasos e cadilho<sup>37</sup>. Naquele momento, já havia uma produção para suprir a necessidade de utensílios domésticos, produzidos desde então pelas famílias artesãs. Ressalto que a Olaria do Espanhol, no início do século XX, introduz o torno-de-pé e muda o modo de produção de cerâmica da região.

A formação histórica e social da cidade de Belém e Icoaraci se confunde. Icoaraci foi o primeiro local de desembarque da expedição de Francisco Caldeira Castelo Branco<sup>38</sup> e logo a ponta de terra situada entre os Rios Guajará e Maguari foi chamada de Ponta do Mel, visto que na região havia grande quantidade de favo de mel.

A Ponta do Mel é atualmente chamada Orla do Cruzeiro, cuja beleza encantadora permite a apreciação do pôr do sol com a degustação de água de coco. Nesta orla se encontra os restaurantes para saborear a culinária paraense e os antigos casarões (alguns situados na orla e outros nos bairros centrais), que apresentam uma arquitetura europeia e atraem os olhos de quem visita este distrito. Outro atrativo desta

---

<sup>35</sup> A Lei Municipal nº 7.682 de 12 de janeiro de 1994 estabelece o Distrito Administrativo de Icoaraci, sob a sigla DAICO (FAPESPA, 2019). Segundo Costa (2007), a nova formação socioespacial de Icoaraci visa atender às necessidades advindas da expansão urbana de Belém.

<sup>36</sup> Icoaraci, em 1869, é chamada de Santa Izabel do Pinheiro, posteriormente, foi chamada de povoado São João Batista. Em 1895, torna-se Vila de São João do Pinheiro. Em 1938, torna-se distrito do município de Belém, sendo chamada de Pinheiro. Entre 1943 e 1983, continua como distrito, somente em 1994, cria-se o Distrito Administrativo de Icoaraci (DAICO), a partir da Lei Municipal nº 7.682, publicada em 12 de janeiro de 1994. Para um detalhamento histórico mais apurado, ver: COSTA (2007).

<sup>37</sup> Cadilho: uma espécie de copo de cerâmica, tamanho pequeno, seis a sete centímetros de altura, utilizado para colher o látex da seringueira. Esta produção ocorreu basicamente durante o Ciclo da Borracha na Amazônia, entre as décadas de 1880 e 1910.

<sup>38</sup> Francisco Caldeira Castelo Branco, fundador da cidade de Belém, em 12 de janeiro de 1612.

orla é a Feira de Artesanato do Paracuri que reúne a produção das mãos talentosas de artesãos de Icoaraci.

Vila Sorriso, cognome de Icoaraci, é uma expressão criada pelo jornalista Ademyr Feio, em 1969, em uma de suas crônicas em homenagem aos 100 anos deste distrito. Segundo ele, a expressão faz menção à alegria das/os moradoras/res. Outra maneira popular de referir-se ao distrito de Icoaraci é “Terra dos pés-redondos”, expressão sugestiva e utilizada ainda hoje por seus moradores devido ao uso intensivo de bicicletas como meio de transporte.

As principais vias de acesso a Icoaraci são rodoviárias e fluviais. O acesso rodoviário se dá pela Rodovia Augusto Montenegro, onde circula, desde 2019, o BRT<sup>39</sup>, e pela Rodovia Artur Bernardes. A via fluvial é um importante meio de transporte para a população ribeirinha das ilhas próximas a Icoaraci. No entanto, atualmente, não há transporte fluvial público para o trajeto Belém – Icoaraci, mas vários barcos e lanchas fazem este percurso.

Em 2021, ao sair do centro da cidade de Belém, rumo a Icoaraci, pela Rodovia Augusto Montenegro, percebo que a paisagem verde que existia nas pesquisas de campo iniciais em 1996 foi substituída, ao longo da rodovia, por conjuntos residenciais, *shoppings*, redes de supermercados e atacarejos<sup>40</sup>, empresas privadas, instituições públicas, clubes e associações recreativas. No percurso de ônibus e/ou carro, ao chegar e transitar pelo bairro Agulha, além de presenciar uma paisagem urbana com movimentações das feiras, hospital, farmácias e lojas diversas, também encontro lojas que comercializam a cerâmica produzida neste bairro e no Paracuri<sup>41</sup> (considerado o “bairro dos artesãos”). Ao me aproximar do Centro deste Icoaraci, vejo as primeiras ruas de Icoaraci contrastando com a dinâmica do principal centro de comercialização e o porto fluvial mais importante do distrito.

---

<sup>39</sup> BRT (Bus Rapid Transit) é um modelo de transporte público que está sendo implantado em Belém, capital do Estado. Após muitas polêmicas, tal sistema de transporte começou a funcionar em 2019.

<sup>40</sup> Atacarejos: são estabelecimentos parecidos com um supermercado, funcionam em barracões com prateleiras de grande porte que expõem produtos para o atacado (por exemplo, fardo de feijão, de arroz, de açúcar, de macarrão) na parte mais alta e os produtos para o varejo, na parte mais baixa (produtos variados comercializados em pequena quantidade). Oferecem aos consumidores tanto o preço de atacado quanto o de varejo.

<sup>41</sup> Ressalto que a Lei nº 7.806, publicada no Diário Oficial do Município de Belém em 30 de julho de 1996, define os limites geográficos dos bairros e que as olarias que antes pertenciam ao bairro Paracuri passam a fazer parte do bairro Ponta Grossa, mas todos referem-se ao bairro como Paracuri.

O outro acesso rodoviário para chegar ao distrito de Icoaraci é a Rodovia Artur Bernardes que exhibe as paisagens verdejantes nas áreas do governo federal e os conjuntos residenciais das Forças Armadas, um polo industrial caracterizado pelas indústrias pesqueiras, madeireiras e de palmito; bem como pelas olarias de fabricação de telhas e tijolos. Essas atividades comerciais e industriais presentes em Icoaraci fazem com que a região seja identificada como um *megadistrito* (GUIMARÃES Jr., 1996). Por este caminho, o sentir-se em Icoaraci se dá no início do bairro da Ponta Grossa, quando são vistos a rua larga com árvores formando um túnel de mangueiras e os belos casarões das primeiras décadas do século XX. Este é também o início da Travessa Soledade ou Rua das Olarias.

As primeiras ruas de Icoaraci exibem nomes de personalidades e de datas de reconhecida importância para o distrito. Popularmente, as sete primeiras ruas são chamadas sequencialmente de: Primeira Rua – Rua Siqueira Mendes (homenagem ao presidente da província na época); Segunda Rua – Rua Manoel Barata (antes chamada Rua 28 de novembro, data de fundação da povoação; atualmente, o nome da rua é uma homenagem ao governador do Estado, que estabeleceu, em 1943, a divisão administrativa e judiciária; na qual, a Vila Pinheiro passou a ser chamada Icoaraci); Terceira Rua – Rua Padre Júlio Maria (denominada inicialmente como Rua 08 de outubro, data da Lei n. 598 que estabeleceu o nome Pinheiro ao povoado; agora é uma homenagem ao padre que morou em Icoaraci até 1926 e que fundou a Congregação das Filhas do Coração Imaculado de Maria); Quarta Rua – Rua 15 de agosto (dia da instalação da Assembleia Legislativa Provincial); Quinta Rua – Rua Cel. Juvêncio Sarmiento (inicialmente chamada Rua 07 de setembro, em homenagem à Independência do Brasil); Sexta Rua – Rua Santa Izabel (denominação da povoação e da Santa a ela dedicada); e Sétima Rua – Rua 2 de dezembro (denominou-se Rua 25 de março, em homenagem ao dia do Juramento da Constituição Política do Império). Todas estas ruas finalizam e/ou atravessam a Travessa Soledade (um dos principais polos de produção e comercialização da cerâmica de Icoaraci).

As memórias do Distrito de Icoaraci vão para além dos nomes de ruas, da história oficial. Ao caminhar pelas primeiras ruas, os casarões coloniais marcam a paisagem e trazem à tona sentimentos impostos pelos perversos processos de colonização europeia. Alguns prédios estão sendo ressignificados, como o Chalé Tavares Cardoso, onde funciona a Biblioteca Pública Municipal. Nas primeiras ruas,

os túneis de mangueiras dão um ar acolhedor e, ainda hoje no período de safra, é comum ver crianças e adultos colhendo mangas ou consumindo-as lá mesmo. Aproximando-se da orla, a imagem da Baía do Guajará ao fundo, barcos coloridos, a brisa fresca, o pôr do sol e as barracas de venda de coco verde são espaços de lazer e entretenimento. Continuando na orla, surge a praça do Cruzeiro com opções de bares e restaurantes, e logo se enxerga a Feira de Artesanato do Paracuri.

Figura 3 - Feira de Artesanato do Paracuri (2021)



Fonte: Acervo pessoal, em 30.07.2021.

Legenda: Esta feira está situada na orla de Icoaraci, às margens da Baía do Guajará.

Em Icoaraci, os principais polos de comercialização da cerâmica estão situados no bairro do Paracuri, precisamente na Travessa Soledade e no bairro Agulha. Existem também outros locais de comercialização, tais como a Feira de Artesanato do Paracuri<sup>42</sup> e o comércio local. Tradicionalmente, a população prefere comprar as peças de cerâmica nas olarias e/ou nas lojas da Travessa Soledade, porque se estabelece uma relação direta entre artesãos e o consumidor, o que possibilita a negociação dos preços das peças. A Figura 3 mostra a estrutura da Feira de

<sup>42</sup> Feira de Artesanato do Paracuri: situada na Praça do Cruzeiro, na orla de Icoaraci, funciona todos os dias, das 11:00 às 21:00 horas. As lojas desta feira foram construídas pela Prefeitura de Belém, mas são administradas pela Sociedade dos Amigos de Icoaraci (SOAMI). Cada loja abriga e comercializa peças de três artesãos que são associados a tal instituição. Há fila de espera para uso das lojas.

Artesanato que é um dos principais pontos de comercialização e um ponto turístico na Orla do Cruzeiro em Icoaraci. A Figura 4, observada a seguir, é o registro fotográfico realizado na primeira pesquisa em 1997, quando a Feira de Artesanato já estava situada na orla, mas sem infraestrutura para comercialização. As barracas de lonas eram levantadas durante as fortes chuvas do inverno amazônico, causando danos para as/os artesãs.ões que comercializavam suas peças em condições inadequadas.

Figura 4 - Feira do Paracuri (1998)



Fonte: Acervo Pessoal, em 29.09.1998.

Legenda: Barracas de lona para venda de artes e artefatos de cerâmica

Uma observação mais atenta nos locais de comercialização da arte cerâmica me fez perceber como estes ambientes também expressam um espaço de resistência e luta, como mostram as Figuras 3 e 4. As lutas para que a Feira de Artesanato se estabelecesse permanentemente neste local incluíam a substituição das barracas de lonas por lojas de alvenaria.

Há também diferenças entre os comerciantes de arte cerâmica do bairro da Agulha e do Paracuri. Os comerciantes da Agulha dispõem de condições que favorecem a rapidez no escoamento da produção. As lojas de arte cerâmica deste bairro situam-se nas principais vias de acesso para Belém, Ilha de Outeiro<sup>43</sup> e Centro

<sup>43</sup> Ilha de Outeiro ou Ilha de Caratateua: tem 08 (oito) belas praias de água doce, ligadas ao continente (Icoaraci) pela ponte Gov. Enéas Martins, que mede 300 metros.

de Icoaraci. Neste perímetro, as ruas e avenidas são asfaltadas, também o trânsito de carros e pessoas no local é intenso. Essas lojas apresentam uma melhor infraestrutura, o salão de venda é de alvenaria, amplo e bem iluminado, o que permite ao cliente observar a beleza e a sutileza de cada peça; a arrumação das estantes facilita o acesso entre as prateleiras, o que não acontece na maior parte das lojas da Travessa Soledade.

No entanto, é na Travessa Soledade que há a maior concentração de artesãos e uma quantidade significativa de lojas de cerâmica que se alinham uma ao lado da outra, onde são apresentados os estilos e tradições de peças de Icoaraci. As lojas da Soledade, em sua maioria, são barracões confeccionados em madeira e/ou estão situadas na sala de visitas da casa de artesãos. Estas lojas são estreitas e pouco iluminadas, as prateleiras amontoam-se, dificultando a movimentação dos clientes e a observação mais atenta aos detalhes das peças. Este é o espaço em que casa e olaria se misturam, e onde há a interação entre familiares, vizinhança e clientes.

Na Travessa Soledade havia os braços dos igarapés que eram os pontos de descarregamento do barro. A extração deste, até início dos anos 1970, era feita por artesãos, que realizavam a coleta nos quintais margeados pelos igarapés ou pelos braços de rios; outros iam em pequenos barcos a remo coletar o barro nas nascentes. As peças eram produzidas pelas famílias artesãs que detinham o controle de todas as etapas de produção. A localização das olarias no Paracuri, Bairro dos Artesãos, não é por acaso, uma vez que este é cortado pelos rios Paracuri e Livramento, onde estão situadas as jazidas de argila.

O distrito de Icoaraci passou a abrigar pessoas e empresas de outras regiões ainda na década de 1970. As empresas Brasilit e Amazonex<sup>44</sup>, por exemplo, monopolizam as áreas onde estão parte das jazidas de argila. Outras empresas, como a Rodomar, preferiam vender a argila para as olarias de tijolo. Assim, tais empresas proíbem o acesso das famílias artesãs até o local de retirada do barro, aumentando consideravelmente os custos da matéria-prima.

---

<sup>44</sup> Ver a reportagem da imprensa local: ARTESANATO de Icoaraci entra em crise com a falta de argila. *A Província do Pará*, Belém, 08 de fev. 1987. Caderno 1, p. 16. Ver também: DUTRA, Manuel. Artesanato de Icoaraci em perigo. *O Liberal*, Belém, 23 mar. 1994. Caderno 3, p. 03.

No distrito de Icoaraci, a paisagem também se modifica com as ações implementadas pelos programas de governos (Municipal, Estadual e/ou Federal), pela poluição dos rios e igarapés, pela instalação de empresas industriais e madeireiras, e pela atuação dos diferentes grupos sociais na constituição de novos núcleos populacionais (“invasões”<sup>45</sup> e conjuntos habitacionais).

Assim, o barro que antes era extraído ao longo dos leitos dos rios, próximos às olarias, ficou cada vez mais distante. Sua extração passou a exigir um maior deslocamento das residências ao “barreiro” (local de retirada), situado às margens dos rios. E assim, homens e mulheres que extraíam o barro de seus quintais passaram a delegar, paulatinamente, esta atividade ao grupo de homens chamados de “barreirenses”, responsáveis pela atividade de extração, beneficiamento e distribuição / comercialização dessa matéria-prima.

---

<sup>45</sup> Invasões: termo local para designar as áreas de habitações irregulares. Segundo a classificação do IBGE (2021), é um aglomerado subnormal, isto é, forma de ocupação irregular de terrenos de propriedade privada ou pública para fins de habitação, os quais não dispõem de serviços públicos essenciais.

## **2.2 Os Barreirenses e a persistência / existência da Cerâmica em Icoaraci**

Os barreirenses são reconhecidos localmente como homens não artesãos, cuja atividade econômica principal é a extração, o beneficiamento e a distribuição e/ou comercialização do barro. Este grupo se constituiu porque as jazidas de argila se tornaram de difícil acesso e mais distante das casas dos artesãos. Este trabalho demanda força física para conduzir o barco a remo nos igarapés formados pelos rios Livramento e Paracuri, e coletar o barro, transportá-lo até a travessa Soledade. Enfatizo que é a única atividade no processo de produção da cerâmica que não se tem conhecimento de participação de mulheres. Segundo os barreirenses, além da força física, é necessário coragem para enfrentar os perigos da região (animais peçonhentos), conhecimentos sobre a maré e a lua, bem como conhecimento sobre a natureza para identificar o melhor barro.

Neste importante polo de produção de cerâmica do Estado do Pará e da região Norte, destaco que uma das principais dificuldades enfrentadas pelos artesãos e pelos barreirenses é o acesso à matéria-prima. Esta se torna escassa devido as jazidas situadas próximas aos rios Paracuri e Livramento estarem ocupadas por empresas e invasões, estas últimas advindas da intensa urbanização e expansão da cidade de Belém, o que trouxe ainda o tráfico de drogas que também impede o acesso à área.

Segundo Costa, Rodrigues e Silva (2013), no Diagnóstico técnico-ambiental sobre a produção de cerâmica em Icoaraci, as jazidas das margens do Rio Paracuri são exploradas desde a década de 60, pelos próprios moradores do lugar. No entanto, ressalto que a produção de cerâmica data desde o século XIX e que se tem registro que, durante o ciclo da borracha na Amazônia, ocorreu uma intensa produção de cadilho na região.

As jazidas de argila vêm se distanciando das olarias, segundo o referido Diagnóstico, devido aos longos anos de exploração da região sem o licenciamento ambiental. Assim os barreirenses procuram o barro em locais mais distantes e por vezes nas Áreas de Preservação Permanentes (APPs). Desta forma, mesmo que o diagnóstico aponte impactos positivos e negativos, desconsidera que a dificuldade de

acesso às jazidas de argila se dá também pelo impacto da urbanização não planejada, pela ausência de políticas e serviços públicos e pela presença do tráfico de drogas.

Em 1997, no período da minha primeira pesquisa de campo na região<sup>46</sup>, o barreirense era responsável por esta etapa inicial da produção da cerâmica, ele tinha acesso ao barreiro, mas já havia uma preocupação com a ocupação desordenada da área. Nesta época, os barreirenses já tinham dificuldades para ter os meios de produção, dentre quais: barco, maromba e ferramentas (enxada, cortadeira – uma pá especial para que o barro saia em forma de bloco –, terçado).

A primeira etapa da atividade dos barreirenses é a extração do barro, a qual depende diretamente da maré dos rios, o que requer saberes naturalísticos, apreendidos nos fazeres cotidianos. Deste modo, precisam ter um amplo conhecimento da região, da flora e da fauna, e um saber peculiar sobre os tipos de barro; eles sabem identificar o “bom” e o “mau” barro. Isto é, na área de coleta, há vários tipos de argila – argila branca (caulim), argila vermelha e argila plástica, que as/os artesãs.ões as classificam em dois tipos: o “barro seco”, considerado um barro fraco, de má qualidade; e o “barro liguento”, considerado o melhor barro para dar consistência à peça. Este é um conhecimento relevante para quem compra o material, daí a importância das/os artesãs.ões aprenderem os saberes de todas as etapas de produção.

Após a primeira etapa de coleta do barro, o barreirense se volta para o processo de beneficiamento, quando se exclui parte das impurezas (galhos, folhas, sementes, lixos), até formar um barro apropriado para fabricação da cerâmica. Para isto, recorre-se uma máquina chamada “maromba”, espécie de engenhoca que é utilizada para o beneficiamento do barro. Ela funciona com energia elétrica. Nela se formam as “bolas de barro”<sup>47</sup> que são vendidas às olarias.

Durante a etapa de beneficiamento do barro, os barreirenses costumavam misturar barro seco – considerado como um barro de má qualidade – com o barro liguento – barro de boa qualidade. Isto gerava desconfiança por parte de artesãs.ões, já que a mistura desqualificava o bom barro e exigia mais atenção na preparação e

---

<sup>46</sup> Ver: SOUZA, 1999.

<sup>47</sup> As bolas de barro são blocos de argila, formatos retangulares, resultantes do beneficiamento na maromba.

queima da peça. Esta desconfiança em relação à matéria-prima comercializada é significativa, porque as/os artesãs.ãos não sabiam exatamente a quantidade de mau barro que estava sendo misturada, dada à homogeneidade da bola de barro. Neste caso, havia estratégias para forçar o fornecimento de um bom barro, que ia desde a reclamação direta à mudança efetiva do fornecedor.

Após o beneficiamento e preparação das bolas de barro, elas são comercializadas. A Figura 5, a seguir, mostra as bolas compradas e armazenadas na Olaria do Espanhol. Para comercializá-las, os barreirenses utilizam um carro de madeira com duas rodas, que funciona com tração humana. Eles oferecem as bolas de barro nas olarias. Os preços variam de uma olaria para outra, dependendo do freguês<sup>48</sup> e do tipo de negociação estabelecida entre as partes, por exemplo, trocar as bolas de barro por peças e/ou dinheiro.

Figura 5 - Bolas de Barro



Fonte: Acervo Pessoal, em 12.07.2021.

Legenda: Bolas de barro estocadas e cobertas por lonas na Olaria do Espanhol.

Atualmente, os barreirenses enfrentam as dificuldades de acesso ao barreiro que se situa na área de intensa ocupação desordenada com construções precárias de moradias. Houve o fechamento dos “furos de descarregamento” do barro,

---

<sup>48</sup> Freguês: é um termo usado pelas/os artesãs.ãos, tanto para identificar os consumidores das peças artesanais, quanto para denominar as pessoas que negociam matéria-prima, isto é, os barreirenses, as/os vendedoras.es de lenha e jornal, entre outras/os.

localizados na Travessa Soledade, devido às construções definidas no Programa de Aceleração do Crescimento (PAC<sup>49</sup>).

Assim, durante o primeiro momento da pesquisa de campo, em julho de 2021, os barreirenses que forneciam matéria-prima para as olarias são os que trabalham com Seu Johnis e com o Sr. Zete. A extração do barro está sendo realizada no município de Santo Antônio do Tauá (situado a 60 km de Icoaraci), o transporte é feito de caminhão até o local onde fica a maromba para realizar o beneficiamento e a formação das bolas a serem comercializadas. E, mesmo diante de tantas dificuldades, as/os artesãs.ãos continuam mantendo viva a arte cerâmica em seus diferentes tipos de olarias.

---

<sup>49</sup> O PAC foi criado em 2007 com o objetivo de promover a retomada de planejamento e execução de obras estruturantes, visando ao desenvolvimento acelerado e sustentável. Informação disponível em: <<http://www.pac.gov.br/sobre-o-pac>>. Acesso em: 24 ago. 2021.

### 2.3 As olarias de Icoaraci: múltiplos saberes, fazeres e significados

A dinâmica de formação identitária de cada olaria está presente nos respectivos saberes, fazeres e significados que são constituídos nas trajetórias da olaria e/ou nas trajetórias de artesãos que respiram arte e tornam o nosso caleidoscópio com mais possibilidades de reflexões sobre experiências e vivências em cada uma delas. As olarias estão situadas no bairro do Paracuri e algumas estão oficialmente no bairro Ponta Grossa<sup>50</sup>, ao longo da Travessa Soledade<sup>51</sup>; e nas ruas transversais, mas nestas, a maior parte não possui lojas para comercialização das peças.

A olaria tem seu espaço ressignificado. Esta ressignificação cotidianamente construída exige distância e aproximação para narrá-la (BENJAMIN, 1987, p. 197). Narradoras expressam sua arte e apreendem o local de produção, de trabalho, em um espaço cultural com rodas de carimbó, feijoada aos sábados; em um espaço religioso com a promoção de encontro com famílias da Igreja Evangélica Testemunha de Jeová; em um espaço pedagógico com a realização de oficinas de cerâmica, isto é, em um espaço de ensino, de pesquisa e de extensão (realização das universidades da região).

A Figura 6, a seguir, mostra o cartaz de divulgação de uma das atividades incluídas no Projeto premiado pelo Edital de Patrimônio Imaterial - Lei Aldir Blanc Pará 2020. A Vivência é uma espécie de oficina com duração de 5h. A Figura 7 apresenta parte da turma que participava desta. As pessoas são atraídas para conhecer e vivenciar a arte do barro e, desde a roda de conversa inicial, já se respiram a história dessa arte e de Icoaraci. O momento mais esperado pelos participantes é a socialização com o barro e com os equipamentos. O público formado por estudantes do Liceu Mestre Cardoso, oficinas de cerâmica de outras instituições governamentais, educadoras, artesãos de Icoaraci e por mim, como pesquisadora.

---

<sup>50</sup> Esta mudança ocorre devido a Lei Municipal nº 7.806 de 30 de julho de 1996 que reestrutura os bairros no Daico. Assim, as olarias deixam de pertencer ao bairro do Paracuri para oficialmente serem do bairro Ponta Grossa.

<sup>51</sup> A Travessa Soledade ou Rua dos Artesãos está situada no limite entre os bairros Paracuri e Ponta Grossa, sendo que as olarias situadas no lado esquerdo de quem vem da 1ª Rua estão as olarias do bairro Ponta Grossa e do lado direito as do Paracuri. Mas todas se reconhecem como pertencentes ao bairro Paracuri.

Figura 6 - Cartaz de Divulgação



Fonte: Figura postada na rede social @olariadoespanhol, no dia 25.05.2021. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CPTSxqVtUxk/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CPTSxqVtUxk/?utm_source=ig_web_copy_link)>

Figura 7 - Vivência na Olaria do Espanhol



Fonte: Acervo Pessoal, em 29.05.2021. Legenda: Participantes da Vivência realizada pelo Mestre Ciro Croelhas<sup>52</sup>

A semelhança entre as olarias é aparente. As diferenças significativas logo se apresentam à medida que as interações são estabelecidas, então percebo a necessidade de classificá-las. Para Durkheim e Mauss (2001), *classificar coisas é ordená-las em grupos distintos entre si, separados por linhas de demarcação nitidamente determinadas* (p. 400). Reconheço que esta ordenação sobre os tipos de olaria não é tão determinada, no entanto, como toda classificação é arbitrária (LEVI-STRAUSS, 1989), descrevo as diferenças entre os três tipos de olaria: a Olaria Familiar, a Olaria Familiar-Empreendedora e a Olaria Microempresa<sup>53</sup>.

Ressalto que, em todos os tipos de olaria de Icoaraci, há pelo menos uma pessoa que é Microempreendedor Individual<sup>54</sup> (MEI), devido à necessidade de emissão das notas fiscais das peças comercializadas para outros municípios e estados. A seguir, apresento as principais características de cada tipo olaria.

<sup>52</sup> Vivência é uma atividade em que os participantes vivenciam o cotidiano da arte cerâmica. Este evento constitui uma das atividades referente ao projeto selecionado pelo Edital de Patrimônio Imaterial da Lei Audir Blanc 2020.

<sup>53</sup> Este termo foi usado na minha dissertação de mestrado. Ver Souza (2002).

<sup>54</sup> Para Sebrae (2022), MEI significa Microempreendedor Individual, ou seja, um profissional autônomo, que, após o cadastro, tem CNPJ e facilidades para a abertura de conta bancária, para aprovação de empréstimos e para a emissão de notas fiscais, além de ter obrigações e direitos de uma pessoa jurídica. O MEI foi criado com o objetivo de regularizar a situação de profissionais informais.

### 2.3.1 Olaria Familiar

A olaria familiar tem, por base de produção, o trabalho familiar e apresenta uma maneira informal de organização das atividades na olaria e/ou cerâmica<sup>55</sup>. As/os artesãs.ões são socializados desde criança com as atividades artesanais e, desta maneira, conhecem e sabem fazer todas as etapas de produção da cerâmica. Em geral, este tipo de olaria está situado no quintal e/ou nas laterais das casas; são construções em madeira e/ou alvenaria, no formato de um barracão, às vezes sem paredes, coberto por telhas de barro e/ou lona de plástico. Em sua maioria, apresentam portas de madeira (feitas com ripas), o que possibilita às pessoas que caminham pela rua observarem a dinâmica das relações sociais nesse espaço.

No barracão da olaria familiar há uma aparente desordem em seu espaço, como mostra a Figura 8. O forno da Cerâmica da Tia Ana está localizado no meio da olaria, desta maneira, as altas temperaturas durante a queima auxiliam e aceleram o processo de secagem das peças moldadas no torno ou à mão.

Figura 8 - Queima das peças



Fonte: Acervo Pessoal, em 22.07.2021.  
Legenda: O forneiro coloca lenha nesta abertura. Ao fundo, Isaías está “levantando” peças no torno.

Figura 9 - Agregando partes da peça coruja



Fonte: Acervo Pessoal, em 27.07.2021.  
Legenda: Jonas, em frente a entrada da Cerâmica da Tia Ana, “arrumou” um local pra ele trabalhar.

<sup>55</sup> As/os artesãs.ões utilizam o termo Cerâmica para identificar a olaria e a loja de uma pessoa, quando se referem a peças em geral. Quando a família tem olaria e não tem loja, o termo usado é olaria.

Nessa olaria parece haver um acúmulo de peças semiacabadas espalhadas pelo chão dos assoalhos de piçarra ou de madeira, e peças secando ou expostas para a venda em bancadas e estantes de madeira; alguidares e vasos se transformam em assentos para realização das atividades artesanais de brunição<sup>56</sup>, de pintura e de agregamento<sup>57</sup>, como ilustra a Figura 9. Os equipamentos instalados, aparentemente de maneira aleatória, na verdade, obedecem a uma lógica de organização das etapas de produção da cerâmica.

A maior parte destas olarias familiares não possui placas de identificação, sendo conhecidas pelas denominações estabelecidas pelo grupo, isto é, pelo nome da(o) proprietária(o) da olaria ou da pessoa que assume o papel de chefe da família, seja homem ou mulher. Na Cerâmica da Tia Ana e/ou Olaria da Zuíla, Ana era a artesã responsável pela casa e pela olaria. Após a sua morte em 22 de junho de 2002, a olaria passa a ser conhecida como Olaria da Zuíla, porém, Zuíla a denomina como Cerâmica da Tia Ana, como forma de homenagear a mãe e tornar viva sua memória.

A jornada de trabalho na olaria familiar não é rígida: inicia às 8:00h e termina às 17:00h ou 18:00h, no período de terça a sábado. Aos domingos, em geral, não se trabalha, exceto quando há encomendas. Na segunda-feira, também não se trabalha, porque é considerado um dia santo ou dia da ressaca. Está muito presente entre os artesãos que nos dias não trabalhados devem desenvolver atividades de lazer, como jogar futebol, ir às praias de água doce, aos bares; outros devem ficar inventando peças e experimentando novas técnicas. As artesãs não dispõem de toda esta flexibilidade. As mulheres trabalham todos os dias, inclusive sábado e domingo, seja em casa e/ou na olaria; o lazer está vinculado às atividades do saber-fazer artesanal.

Tradicionalmente, o trabalho familiar nas olarias não se restringe à família nuclear, mas envolve toda rede de relações sociais que inclui o parentesco (tios, sobrinhos, primos, genros, noras e outros), a vizinhança e amigos. Todas as artesãs participam de todas as etapas de produção, incluindo a comercialização das peças.

Desta maneira, a olaria se torna a casa e a casa é a olaria. Estes espaços ainda coexistem com outras formas de existência, tais como: funcionamento de mercearias,

---

<sup>56</sup> Brunição ou “burniçãõ” ou “borniçãõ”: é a atividade que visa tirar a aspereza da peça (ver Cap.3).

<sup>57</sup> “Agregamento”: é a atividade que agrega partes para completar a peça (ver Cap. 3).

serviços de impressão, venda de roupas etc. Outra característica própria da olaria familiar se refere ao tempo de produção, como se cada peça tivesse vida própria. Este ciclo de vida não é contado apenas pelo tempo cronológico, mas também pelo tempo de trabalho comandado pela peça.

Neste tipo de olaria, o trabalho feminino e o trabalho masculino são marcados pela divisão sexual do trabalho. Mesmo que os dois grupos dominem os saberes e fazeres de cada etapa de produção, há uma definição, em cada uma, sobre que tipo de trabalho deve ser empregado. Por exemplo, a pintura, por ser considerada uma atividade mais leve, é identificada como um trabalho feminino, já a queima, por ser um trabalho mais pesado e desgastante, é encarada como um trabalho masculino. Estas reflexões sobre trabalho feminino e as relações de gênero, memória e identidade serão analisadas no capítulo 3.

### 2.3.2 Olaria Familiar-Empreendedora

A reflexão sobre empreendedorismo apresenta várias vertentes<sup>58</sup> e, para nortear a classificação da Olaria Familiar-Empreendedora, apresento a perspectiva que apreende tal fenômeno como *uma força social desencadeada por comportamentos, atitudes e valores que conduzem à inovação, à mudança, potencializando a geração de riqueza e a ação transformadora das condições sociais e políticas* (COLBARI, 2007, p. 76) e o situa em vários contextos, tais como: no trabalho por conta própria, na dimensão empreendedora do trabalhador assalariado, na liderança local de trabalho, na comunidade e na gestão pública.

No Brasil, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) dissemina o empreendedorismo com ações em diferentes áreas de atuação: Educação, Negócios, Projetos, entre outras. A família Sant'ana já estabeleceu parcerias com esta instituição em diferentes contextos, seja na efetivação de projetos para atividade artesanal da cerâmica, seja na participação em eventos, feiras, cursos, entre outros.

A Cerâmica Família Sant'ana é considerada como Familiar-Empreendedora, por ter o discurso e a prática do empreender em seus saberes e fazeres na arte cerâmica, por ter uma dinâmica de produção artesanal baseada no trabalho familiar, mas com a organização mais sistematizada e direcionada de acordo com as habilidades de cada artesã. Nesta olaria se desenvolvem atividades de planejamento de todas as etapas de produção até a comercialização das peças, elaboram-se registros de custos e margem de lucro, estabelecem-se parcerias com instituições públicas e/ou empresas privadas, desenvolvem-se estratégias de divulgação a partir de meios de comunicação (redes sociais, programas televisivos, embalagens, entre outros) e prestam-se serviços como a queima colaborativa<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Uma das vertentes que problematiza a noção de empreendedorismo é a abordagem sociológica. Lima (2010), por exemplo, mostra que os processos de flexibilização, das últimas décadas, no mundo do trabalho, trazem uma maior autonomia do trabalho que, paradoxalmente, vem acompanhada de maior subordinação sob a égide do empreendedorismo. Assim, este autor critica a reinterpretação da informalidade como empreendedorismo, em que *o trabalhador, empresário e patrão de si mesmo, torna-se responsável por sua reprodução social, pagando por sua conta, taxas e impostos para ter acesso a serviços sociais, sejam estatais, sejam privados* (.p. 171).

<sup>59</sup> Queima colaborativa: quando uma pessoa confecciona uma peça e não possui forno, mediante o pagamento combinado, é possível queimar na Olaria da Família Sant'ana. Este tipo de queima atende pessoas da comunidade e ex-participantes das oficinas sobre Cerâmica promovida pela família Sant'ana.

O Mestre Guilherme Sant'ana é um artesão-artista que se preocupa com a qualidade e a história das peças, tendo ministrado oficinas no Liceu Mestre Cardoso e em várias instituições, como: Sebrae, Fundação Curro Velho, entre outras. Marly, sua esposa, é artesã, trabalha com a arte cerâmica e com venda de comidas. Maynara (filha), Heitor Sebastian (genro), Adriana (sobrinha) e Madson (neto), todas os trabalham diretamente na produção da arte cerâmica.

Nesta olaria, a partir de várias influências culturais, a família desenvolve linhas de produção que incluem o designer moderno com estilos pré-coloniais (marajoara e tapajônico); cria linhas de produtos para atender às demandas de profissionais (arquitetos, decoradores), de movimentos sociais (movimento negro, LGBTQIA+), de empresas, parcerias, e do público em geral.

Figura 10 - Loja da Cerâmica Família Sant'ana



Fonte: Acervo Pessoal, em 03.10.2021  
 Legenda: Espaço para acabamento e comercialização das peças da Família Sant'ana.

Figura 11 - Exposição da Coleção Círio 2021



Fonte: Acervo Pessoal, em 03.10.2021  
 Legenda: Lançamento da Exposição da Coleção Círio 2021. Este espaço funciona como sala de aula para oficinas e vivências em cerâmica.

A loja está situada na frente da casa e é decorada com peças e plantas regionais como ilustra a Figura 10. O espaço é iluminado, as estantes têm designer diferenciado, as paredes expõem coleções da arte cerâmica. A loja comercializa as

---

peças da Família Sant'ana e de outras.os. artesãs.ãos do bairro. A Figura 11 mostra a exposição de peças referentes ao Círio de Nazaré na sala multifuncional, onde a família também desenvolve cursos e oficinas.

Durante o período das restrições sanitárias impostas devido à pandemia de Covid-19, o atendimento presencial era agendado, e houve a necessidade de estabelecer novas formas de comercialização e as vendas de peças e serviços se intensificaram a partir das redes sociais e dos aplicativos para celular.

Este tipo de olaria se constitui, portanto, na produção e comercialização de peças, na prestação de serviços, no incentivo ao empreendedorismo e na concepção do barro como um propósito de vida, com perspectivas terapêuticas, lúdicas, empreendedoras, formativas para quem experencia tal arte.

### 2.3.3 Olaria Microempresa

A reflexão sobre Microempresa, segundo Zangari Júnior (2007), está presente em vários estudos que apontam para a dificuldade de classificar as empresas em micro e pequena empresa, tanto no Brasil quanto em outros países. O conceito de microempresa é norteado por ambiguidades e imprecisões na delimitação do campo de atuação econômica, estrutura física, legislação, quantidade de pessoas contratadas, faturamento, entre outros. No Brasil, segundo esse autor, há vários documentos que definem um tratamento jurídico diferenciado para tais empresas<sup>60</sup>, mas não há um critério homogêneo para defini-las. Vários aspectos incidem na classificação, conforme a região, o órgão estatal, o agente financeiro, entre outros critérios.

No contexto das olarias de Icoaraci, a classificação tipo microempresa não faz nenhuma referência relacionada a critérios jurídicos ou mesmo às definições do Sebrae. O critério utilizado está pautado na abordagem socioantropológica desta pesquisa que define a olaria tipo microempresa pela organização do trabalho, pela produção em série de peças, pelo controle do ritmo de trabalho e pela forma de pagamento, entre outros a serem descritos no capítulo 5.

Este tipo de olaria surgiu no final da década de 1970, quando alguns artesãos, em especial o Mestre Cardoso, tiveram acesso ao acervo de peças arqueológicas catalogadas no Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) e tiveram autorização para reproduzi-las. Assim, houve uma intensa produção de cópias e réplicas que imitavam o estilo de peças arqueológicas e as estilizava. Neste contexto, surgiram as primeiras divisões na produção, de tal maneira que uma mesma peça que, antes era produzida apenas por um artesão, passa a ser produzida por vários, cada um executando

---

<sup>60</sup> Documentos tais como: Constituição Federal de 1988 (artigos 170 e 179); Lei 8.864 (institui procedimentos simplificados para as microempresas de pequeno porte nos Campos administrativo, fiscal, previdenciário, trabalhista, creditício e de desenvolvimento empresarial); Lei 9.841 (revoga a lei 8.864 e institui o Estatuto da Microempresa e da Empresa de Pequeno Porte); Código Civil 2002 (também institui o tratamento diferenciado e simplificado, mas não define o que é considerado microempresa e empresa de pequeno porte); e o Sebrae que além do critério legal adota o conceito relativo ao número de pessoas ocupadas nas empresas (ZANGARI JÚNIOR, 2007, p. 28-29).

apenas uma atividade. Por exemplo: um modela a peça, outro a engoba<sup>61</sup>, outra pessoa pinta, outro desenha, e assim por diante.

A produção em série se tornou cada vez mais presente na produção de cerâmica em Icoaraci, daí advêm outras características das olarias microempresa que abrigam um número limitado de artesãos e não artesãos (varia de 7 a 15 pessoas). Nelas, a organização do trabalho é mais rígida e cada pessoa executa apenas uma atividade, sendo a jornada de trabalho previamente acordada. Tais olarias apresentam uma melhor infraestrutura de instalação e equipamentos; seu proprietário, em geral, não participa das etapas de produção, limitando-se à administração e comercialização das peças.

Figura 12 - Barracão de Acabamento e Produção



Fonte: Acervo Pessoal, em 28.07.2021.  
Legenda: Espaço onde se realiza o “levantamento” das peças no torno, acabamentos e secagem.

Figura 13 - Loja de comercialização das peças



Fonte: Acervo Pessoal, em 12.07.2021.  
Legenda: Mestre Ciro mostra a organização das peças na loja, situada ao lado da olaria.

Quanto à infraestrutura, neste tipo de olaria, o barracão tem espaços definidos para cada etapa de produção, por exemplo, a Figura 12 mostra o local para a moldagem das peças e para o acabamento, há ainda aquele para queima, com dois fornos a lenha que não estão na Figura. Existe uma sistematização de objetos e

<sup>61</sup> “Engobar”: é atividade que consiste em passar argila diluída sobre a peça, é o acabamento que antecede o processo de queima.

equipamentos que estão dispostos de maneira setorizada, isto é, setor de pintura, de acabamento, de produção, embalagem. Neste barracão, não observo acúmulo de peças quebradas, porque são restauradas para a comercialização ou trituradas para serem utilizadas como “chamote”<sup>62</sup>.

Outra característica específica é observada na loja, que, mesmo estando anexa à olaria, apresenta um espaço bem definido. A Figura 13 apresenta Mestre Ciro Croelhas explicando a organização das peças nesse ambiente. Pode-se observar o distanciamento entre as prateleiras para os clientes visualizarem e escolherem as peças, as quais são organizadas por tipos e tamanhos, neste caso, todas são lisas e sem pintura. Outra característica das olarias tipo microempresa se refere à moradia do proprietário que não está anexa à olaria e nem a loja.

Enfatizo que os três tipos de olarias não possuem tanta nitidez em suas diferenças, principalmente, no que diz respeito às relações sociais estabelecidas em cada uma delas. A olaria microempresa agrega em sua constituição muitas características específicas da olaria familiar. Em algumas olarias microempresa, a relação entre os artesãos e entre estes e o seu proprietário se estabelece como se todos formassem uma família, e isto é verbalizado cotidianamente na olaria.

Desta forma, os três tipos de olaria se encontram lado a lado no mesmo espaço, todavia, no cotidiano da produção, possuem muitas especificidades. Em cada olaria a magia deste ofício, seja em forma de arte, de artesanato ou de artefato, acontece. Cada uma expressa identidade que marca as diferenças e semelhanças. Em Icoaraci, a maior parte das olarias é do tipo familiar e as.os artesãs.ãos percebem e reconhecem que a divisão e a especialização do trabalho na olaria microempresa parece induzir para uma descaracterização dos saberes e dos fazeres, o que não acontece, como demonstra esta pesquisa, já que as.os artesãs.ãos que trabalham nestas olarias têm formação artesanal, a partir da socialização nas olarias familiares.

---

<sup>62</sup> Chamote: é pó de caco de cerâmica que foi queimada e depois triturada.

## 2.4 Inverno e verão amazônico na arte cerâmica

A sazonalidade da produção de cerâmica divide-se entre o inverno e o verão. A região de Icoaraci é caracterizada pelo clima tropical úmido e pela temperatura variável na maior parte do ano. As chuvas são frequentes, principalmente nos meses de inverno amazônico, de novembro até abril. Isto causa uma certa instabilidade no ritmo de produção da arte cerâmica. Esta sazonalidade interfere na maior ou menor quantidade de peças produzidas, nas técnicas e nas estratégias diferenciadas entre o verão e o inverno.

No inverno, as águas invadem as olarias e as lojas. Mesmo com as obras do PAC, ainda são recorrentes as inundações de ruas e de estabelecimentos comerciais da travessa Soledade e em todo o bairro dos artesãos. É um período considerado de maior oscilação na comercialização da cerâmica. As olarias familiares são as mais prejudicadas devido às condições de infraestrutura dos barracões das olarias e/ou das casas. Quando chove, os braços de rios transbordam na Travessa Soledade e as/os artesãos cobrem com plástico o barro e as peças que estão secando, suspendem as que estão prontas e consertam as goteiras.

Outra dificuldade enfrentada é com a secagem das peças. As/os artesãos utilizam duas técnicas: o “foguinho”<sup>63</sup> e o “esquente”<sup>64</sup>. O tempo de foguinho e de esquente das peças depende do estilo: caso seja uma peça tapajônica, o tempo do primeiro processo é maior. Todavia, a experiência das/os artesãos com o trabalho durante o período de chuvas as/os faz superar tais dificuldades na atividade de produção. É importante considerar que estas dificuldades são provenientes da precariedade ou falta dos serviços públicos adequados (serviços de urbanização do bairro, como saneamento básico) às instalações/construções de casas/olarias/lojas, o que ocasiona prejuízos, principalmente, para as olarias familiares, as quais convivem com o apodrecimento de paredes, prateleiras e telhados, e as com enchentes e goteiras.

---

<sup>63</sup> Foguinho: Quando as peças são colocadas sobre o forno e recebem uma temperatura maior do que a do esquente. Ambas as técnicas visam acelerar o processo de secagem da peça.

<sup>64</sup> Esquente: é a técnica na qual as peças são colocadas em prateleiras próximas ao forno. Assim, a temperatura provocada durante a queima colabora para acelerar o processo de secagem das peças.

A produção de cerâmica tem o seu auge no verão amazônico, tanto na fabricação quanto na comercialização. O trabalho é ritmado, as encomendas são constantes. As peças têm um tempo menor de secagem, em média de um a dois dias. Assim, a sazonalidade tem uma influência significativa na produção de cerâmica. Nos meses mais chuvosos, os artesãos precisam estipular um prazo de entrega das peças mais longo: a peça que no verão tem o prazo de 01 semana, no inverno, chega a ser de 20 dias ou mais. As peças grandes chegam a ter um prazo de mais de 30 dias, visto que precisam de maior tempo de secagem.

## 2.5 Das peças tradicionais, estilizações e inovações

Icoaraci é o maior polo de produção artesanal de cerâmica no Estado do Pará, na região norte e no Brasil, especialmente, quando se trata da produção de peças em estilos marajoara, tapajônico e icoaraciense. Estas peças são comercializadas para Belém e municípios paraenses, para outros estados e exportadas para países como Estados Unidos, França, Espanha, Alemanha e outros.

A relação peça e família artesã é identitária, a sinergia acontece no instante do florescimento da arte cerâmica. Não apenas o oleiro imprime sua marca na peça, como também todas/os as/os artesãs.ãos que fazem parte desta constituição de saberes e fazeres que envolvem todas/os da olaria, como se cada pessoa da família e/ou da olaria se impregnasse com a marca identitária da peça e o estilo (re)produzido.

Os principais estilos de cerâmica (re)produzidos em Icoaraci são: as peças lisas e sem pintura; os estilos tradicionais – Marajoara, Tapajônica e Maracá; e mais o estilo de cerâmica desenvolvida por artesãs.ãos de Icoaraci, chamado estilo Paracuri ou Icoaraciense, que apresenta criações e recriações desta região.

Antes de fazer o detalhamento de cada um dos estilos tradicionais, resalto que o termo tradição tem sentidos diversos. No Paracuri, a produção de cerâmica mais tradicional, no sentido de ser a mais antiga, é a cerâmica utilitária, lisa e sem pintura. Entretanto, as/os artesãs.ãos não a consideram como a cerâmica tradicional de Icoaraci, porque é produzida, atualmente, por poucas olarias.

No final da década de 50, a arte cerâmica de Icoaraci vivenciou uma mudança que ainda hoje a torna diferente de outros polos de cerâmica no Brasil. Tal mudança aconteceu quando Antônio Farias Vieira, conhecido como “Cabeludo”, nascido na cidade de Vigia (Pará), casado com uma jovem da família Croelhas<sup>65</sup>, passou a morar em Icoaraci.

Seu Cabeludo era pintor letrista, fazia faixas, murais, placas. Um dia, folheando um livro que ganhara, viu um lindo vaso marajoara e resolveu reproduzi-lo. Mesmo

---

<sup>65</sup> Família Croelhas chegou em Icoaraci no início do século XX. A olaria desta família é conhecida como Olaria do Espanhol, uma das mais antigas do Bairro do Paracuri; é também uma das poucas que mantêm a tradição de produzir peças utilitárias e lisas.

sem saber moldar com as mãos e/ou no torno, deu início a uma nova fase da cerâmica em Icoaraci, devido a seu empenho no acabamento das peças, as quais retratavam as cores tradicionais de cerâmica marajoara – vermelho, preto e branco. Assim, as peças utilitárias, lisas e sem pintura das primeiras décadas passam a coexistir com a cerâmica artística, com gravações, desenhos e/ou pinturas. Mestre Cabeludo deu início à cerâmica marajoara que se refere à quarta fase arqueológica da Ilha do Marajó.

No arquipélago do Marajó, o indício de cerâmica decorada evidencia a existência de aldeias sedentárias, com estilo de vida mais complexo; esta cerâmica é pintada com modelagem em relevo, incisões e corte. Os objetos encontrados reproduzem animais com aspecto humano, havendo predominância das cores preto, vermelho e branco. Estes artefatos teriam sido utilizados em rituais religiosos e em transações comerciais.

Figura 14 - Prato Marajoara



Fonte: Acervo pessoal, em 03.12.2021.  
Legenda: peça miniatura de prato marajoara

Figura 15 - Vaso Marajoara



Fonte: Acervo pessoal, em 03.12.2021.  
Legenda: Vaso zoomorfo marajoara

As peças marajoaras retratam estatuetas humanas ocas, tangas ou cobertas públicas triangulares, jarros, tigelas, pratos (Figura 14), tigelas com base anelar, urnas funerárias. Algumas são decoradas, como ilustra a Figura 15, com representações da fauna amazônica (cobra, jacaré, tartaruga, pássaros), além de representações híbridas de homem e animal. E, em Icoaraci, as peças são copiadas e recriadas a partir da arte oleira, havendo uma certa limitação na reprodução das peças indígenas,

as quais, mesmo quando estilizadas e/ou inovadas, expressam a riqueza cultural que se constitui cotidianamente.

As peças são produzidas a partir das cinco diferentes fases arqueológicas da cerâmica marajoara, conforme descritas a seguir: 1 – Fase Ananatuba (980 a 200 a.C.): caracteriza-se por apresentar uma cerâmica lisa e dura, nas cores amarelo e castanho, com desenhos bem acabados ou pintados com banhas vermelhas; 2 – Fase Mangueira (contemporânea da fase anterior): apresenta uma cerâmica de melhor qualidade e pela produção de peças pequenas; 3 – Fase Formiga (100 a 400 d.C.): é considerada pobre pelos cientistas; 4 – Fase Marajoara (200 a 690 d.C.): tem como característica uma decoração sofisticada e a introdução de relevos nas cerâmicas, que apresentam incisos (desenhos gravados) e excisos (desenhos em relevo). Em Icoaraci, estas fases são retratadas e, na maioria das vezes, mescladas em uma única peça (MEGGERS & EVANS, 1954; SCHAAN, 1997, 2000; AMORIM, 2010).

Figura 16 - Estatueta antropomorfa tapajônica



Fonte: Acervo pessoal, em 03.12.2021  
Legenda: Estatueta antropomorfa tapajônica.

Figura 17 - Vaso gargalo



Fonte: Acervo pessoal, em 03.12.2021  
Legenda: Cerâmica arqueológica tapajônica.

A Figura 16 é uma cópia da estatueta antropomorfa tapajônica, também conhecida como ídolo pé-na-boca; e a Figura 17 é uma cópia miniatura do vaso gargalo tapajônico. Estas peças confeccionadas à mão são as peças arqueológicas

que podem ser produzidas em réplicas ou em cópias<sup>66</sup>; poucos são as.os artesãs.ãos que dominam o saber-fazer destas peças, pois as réplicas exigem um conhecimento mais sofisticado em cada uma das etapas de produção.

Nestas peças há toda uma seletividade na preparação do barro, na modelagem, nas técnicas de pintura envelhecida; elas exigem atenção aos detalhes com o tamanho e espessura das bordas, alças, dentre outras observações. Estas peças são as mais valorizadas, tanto no aspecto econômico como no social. A.o artesã.ão que domina as técnicas de (re)produção das peças arqueológicas tem um retorno financeiro maior e o reconhecimento por parte do grupo de artesãs.ãos e das.os clientes que encomendam cópias ou réplicas (pessoa física ou jurídica).

Assim, há um processo diferenciado de aprendizagem para a confecção de peças arqueológicas, pois o período é mais longo e requer o acompanhamento de mestras.es para ensinar, pesquisar e transmitir os saberes construídos ao longo da vida. Estas peças exigem técnicas de moldagem à mão, como é a técnica do pavio<sup>67</sup>. É necessário ainda ter conhecimentos e disposição para buscar matéria-prima como sementes, folhas e casca de árvore, para alcançar o pigmento de coloração desejada. Enfim, é um conhecimento refinado e minucioso de todas as etapas de produção desta arte.

O estilo de cerâmica Tapajônica, introduzida pelo Mestre Cardoso, é outro importante estilo da tradição de Icoaraci. Trata-se de uma cerâmica fascinante que permaneceu viva na região do Tapajós até o século XVIII. Esta cerâmica se caracteriza pela produção de estatuetas, que revelam uma variedade de motivos, tais como a representação de figuras nuas com seios exuberantes (mesmo sendo do sexo masculino) e a representação da fauna amazônica. Esta cerâmica se destaca pelos adornos e vasos cobertos em efígies zoomorfas. As formas dos vasos muitas vezes são peculiares, além de vasos em duas formas distintas, como o gargalo e o

---

<sup>66</sup> Para as.os artesãs.ãos, a diferença fundamental entre réplica e cópia é que a primeira tem que ser produzida com os mesmos detalhes da original (espessura, traçados, tamanho, cores); já a segunda não segue em sua reprodução a rigorosidade de semelhança com a peça original (por exemplo, caso na original esteja faltando um pedaço, a.o artesã.ão a reconstitui, ela.e pode alterar o tamanho etc.). Na confecção de peças, somente a Dona Inês Cardoso realizava o trabalho com peças arqueológicas. Ela aprendeu com seu marido Mestre Cardoso (ele tinha autorização do Museu Paraense Emílio Goeldi para reprodução das peças arqueológicas que fazem parte do acervo de cerâmica).

<sup>67</sup> Técnica do pavio: que consiste em enrolar a argila na mão e torcê-la até formar os pavios, para então iniciar a moldagem. Esta técnica é usada na produção de réplicas e cópias.

cariátides<sup>68</sup>. Também é comum a produção de muiraquitã<sup>69</sup>, pratos, cachimbos e outras peças (GOMES, 2002).

Outro estilo considerado tradicional da cerâmica produzida em Icoaraci é a Cerâmica Maracá, cuja decoração é em vermelho e cinza ou vermelho e amarelo, ou ainda em pintura fosca (sem brilho, sem verniz). Os jarros e/ou urnas em efígie representam figuras de corpo oco, sentadas em bancos. As semelhanças com o estilo marajoara estão nos desenhos geométricos e na ligação das sobrelhas ao nariz nas faces antropomorfos, zoomorfos e tubulares (PAIVA, 2014). Esta cerâmica foi encontrada no Vale do Rio Maracá, no Estado do Amapá, mas é apenas em Icoaraci que este estilo se desenvolve.

Ressalto que em Icoaraci há significativa influência das/os clientes na produção. A criatividade das/os artesãs.ãos flui a partir da memória, das visualizadas nas redes sociais e nos sites em geral e das demandas das/os clientes. Desta maneira, surgem as peças que conciliam tradição e moderno, como pratos com gravuras de desenhos animados (indicados pelas/os clientes), com gravuras de emblemas de time de futebol local e nacional, com bordas de grafismo marajoara; há as gravuras em canecas com bordas marajoara, entre outras. A influência do mercado e da mídia interfere diretamente na produção artesanal, como no caso da inclusão dos elementos afro-indígenas que marcam a identidade local.

Diante da diversidade de peças, a cerâmica produzida em Icoaraci traz a arte, o artesanato, enfim, os objetos que, pelo significado simbólico e modo como são produzidos, expressam identidades, saberes e fazeres de artesãs.ãos, os quais em suas trajetórias consolidam a arte cerâmica. Eles têm assumido um estilo de cerâmica Icoaraciense ou cerâmica do Paracuri.

---

<sup>68</sup> Cariátides: termo da arquitetura grega antiga que se refere à figura de mulher que sustenta uma arquitrave como se fosse uma coluna, dada a similaridade de função dos elementos encontrados na peça tapajônica. A cariátides passou a ser denominação das peças sustentadas por figuras antropomórficas e zoomórficas encontradas no Rio Tapajós.

<sup>69</sup> Muiraquitã: segundo a lenda, havia uma tribo de mulheres guerreiras, as Icamíabas, que não tinham marido e que, apenas uma vez por ano, recebiam os guerreiros, em noite de lua cheia. Se deste encontro nascesse um menino, ele era entregue ao guerreiro para criá-lo, se fosse menina, ela ficava na tribo. Num dia especial, pouco antes da meia-noite, elas iam em procissão para o lago, levando potes cheios de perfumes que derramavam na água para o banho purificador. À meia-noite, mergulhavam no lago e traziam um barro verde para confeccionar pequenos sapos, que davam aos guerreiros, enfiados numa trança de cabelos das noivas, como um amuleto. Ainda hoje, o Muiraquitã é usado como amuleto da sorte.

Figura 18 - Jogo de feijoada



Fonte: Acervo Pessoal, em 26.07.2021.  
 Legenda: Jogo de Feijoada da Cerâmica da Tia Ana se constitui de 43 peças em estilo Icoaraciense.

Figura 19 - Peças diversas



Fonte: Acervo Pessoal, em 30.07.2021  
 Legenda: Peças em vários estilos e formas na Feira de Artesanato do Paracuri.

A diversidade das peças produzidas em cada olaria, como mostram as Figuras 18 e 19, permite dialogar com as *tradições* e com as recriações mais recentes da produção artesanal de cerâmica. A produção é muito variada, desde a confecção de peças arqueológicas até as mais estilizadas; de peças lisas e sem pintura às mais trabalhadas; de estilos tradicionais até suas recriações; de cerâmica utilitária à cerâmica decorativa, tais como vasos, urnas (de diferentes estilos e épocas), alguidares, cofres (em formato de tartaruga, galo e porco), pratos, jogo de café, jogo de feijoada, carrancas, cinzeiros e outras.

Os vasos moldados em formatos e tamanhos semelhantes tornam-se peças diversificadas dependendo do percurso direcionado na olaria, ou seja, um vaso pode ser gravado com estilo marajoara ou com recriações; outro vaso pode receber desenhos tapajônicos; outro pode receber pintura marajoara e outras variações.

A cerâmica Icoaraciense ou Paracuri também retrata desenhos com motivos florais, sol, montanhas, lua, e outros elementos que lembram o contato direto com a natureza, mas não deixam de ter no acabamento, por exemplo, bordas típicas do estilo marajoara. Há, assim, um resultado de um estilo híbrido retratado nas peças. É interessante perceber que durante a comercialização destas, o discurso das artesãs.ões conflui para a negação dos diferentes estilos e acorda que todas as peças

são marajoara e/ou tapajônico, pois são os estilos mais conhecidos e solicitados pela clientela.

Este estilo, segundo artesãos das olarias mais antigas, surgiu em meados da década de 60, sendo considerado anterior ao estilo marajoara, já que muitos desconheciam este e começaram a “geometrizá-lo”, para só depois começarem a desenhar a flora, fauna e paisagens amazônicas. É visível que os designers e os grafismos recebem influências do estilo marajoara, mas também apresentam especificidades que imprimem traços constituintes da olaria que produz a peça.

As peças feitas sob encomenda também influenciam tanto na permanência de estilos como na produção de inovações. Algumas são produzidas em estilos completamente diferentes das tradições de cerâmica coexistentes em Icoaraci. No entanto, alguns traços destes tipos de encomendas acabam sendo incorporados à produção e logo são estilizados em cada olaria. Este fato mostra como a cultura é dinâmica e o desafio destas artesãs é (re) produzir o tradicional, recriar as inovações, enfim é persistir e manter esta arte cerâmica que se renova cotidianamente.

---

### 3 Olaria Familiar: Tia Ana na arte do barro

---

Figura 20 - Mestre Tia Ana “burnindo” peças



Fonte: Acervo pessoal, em 19.09.1998.

Legenda: Mestre Tia Ana passava o dia todo na olaria, ora burnindo, ora forneando, ora pintando.

Aqui descrevo a trajetória de vida da Mestre Ana Pimentel Espírito Santo, conhecida como Tia Ana e reconhecida pelas/os filhas/os como mulher artesã, mulher guerreira, mulher mãe, mulher educadora. A história de vida desta mulher se confunde com a história da arte cerâmica de Icoaraci, pois ela é herdeira de uma das mais antigas olarias do Paracuri. Mestre Tia Ana nasceu em 11.05.1931 e morreu no dia 22.06.2002. Ela era filha de Maria Catarina Pimentel (nascida no Ceará e conhecida como Nega) e de Raimundo Nunes Pimentel (nascido em Pernambuco e conhecido como Raimundo Lata Velha<sup>70</sup>).

---

<sup>70</sup> Nas relações sociais estabelecidas entre parentes, vizinhos e amigos, é recorrente a atribuição de apelidos em Icoaraci. “Raimundo Lata Velha” é devido ao ofício de juntar lata para medir o açaí, não tendo nenhuma relação com o atual catador de latinhas – pessoa que recolhe latas de cerveja e refrigerante para comercializar.

Mestra Tia Ana é descendente de uma família de artesãos.ãos que confeccionavam peças lisas e sem pintura para uso doméstico e comercialização no Mercado Ver-o-Peso, em Belém. Casou-se aos 16 anos com Raimundo Delgado do Espírito Santo, conhecido como Seu Coloriano e/ou Seu Mundico. Ele aprendeu o ofício da arte cerâmica com a esposa. Juntos os dois trabalhavam lado a lado na produção de peças utilitárias, lisas e sem pintura. Este casal formou a família de artesãos.ãos que continuam produzindo peças lisas e sem pintura, peças em estilos marajoara e icoaraciense, assim como esculturas de imagens humanas (modelagem dos presépios natalinos) e de animais (preguiça, onça, jacaré e outros).

Mestra Tia Ana, desde criança, aprendeu a modelagem do barro. Era uma artesã que conhecia todos os saberes e os fazeres da arte cerâmica. Ela moldava todas as peças com as mãos. Na época dos seus pais, poucas olarias dispunham de equipamentos como o torno-de-pé, e este era proibido para as mulheres. Os homens acreditavam que tal equipamento não era para elas, porque era preciso ter força física, e consideravam que a mulher menstruada<sup>71</sup> prejudicava a produção durante a queima, já que, provavelmente, a peça iria estourar ou quebrar.

Há pesquisas que mostram as crenças do perigo provocado pelas mulheres nos seus diferentes ciclos biológicos. O termo “panema”, usado em algumas regiões amazônicas, segundo Galvão (1976), tem significado negativo relacionado à má sorte, à desgraça, ao azar. A mulher (menstruada, grávida) seria perigosa e transmissora de “panema”, com capacidade de espalhar o mal nas pessoas, nos objetos, nas ações, nos animais, nas plantas. Enfim, as mulheres são historicamente marcadas devido às especificidades dos seus ciclos biológicos. Motta-Maués (1994), em seus estudos sobre comunidades pesqueiras, descreve que as mulheres, em função de seu ciclo biológico, também são impedidas de desenvolver atividades consideradas relevantes na pesca. A menstruação é um fator que restringe a participação feminina nas atividades consideradas principais pelo grupo.

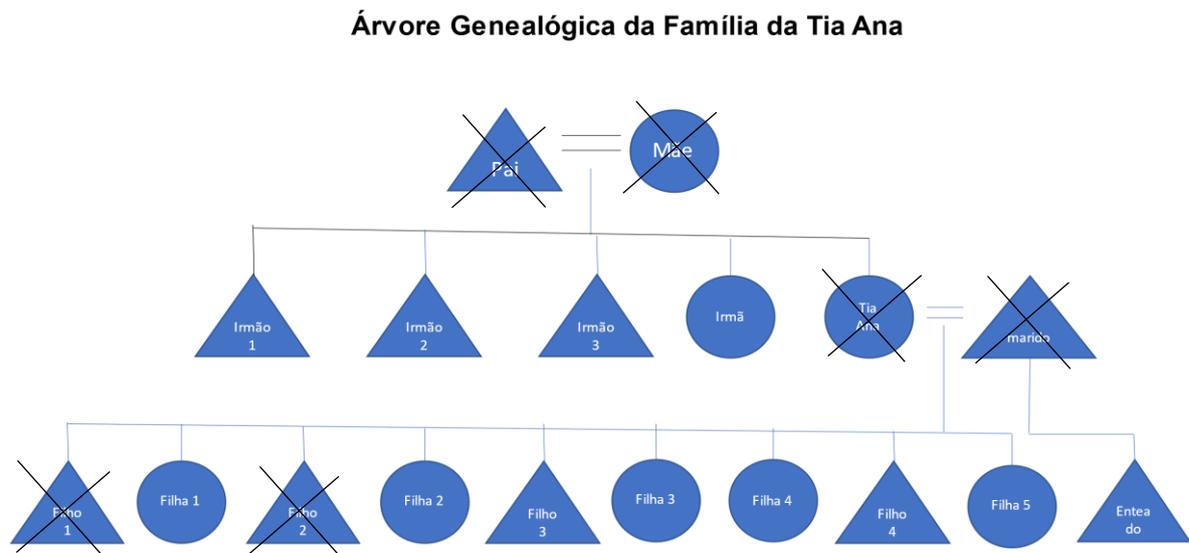
Os estudos acadêmicos na Amazônia brasileira (ALENCAR, 1993; MOTTA-MAUÉS, 1993; MAUÉS, 1999; PINTO, 2010) mostram as tensões de gênero

---

<sup>71</sup> Na região amazônica há várias superstições acerca do ciclo biológico da mulher. A mulher menstruada, por exemplo, não pode fazer bolo (caso faça, o bolo ficará duro); não pode fazer mingau (o mingau ficará fino), não pode plantar (a planta não nasce ou fica seca). Enfim, há uma infinidade de proibições impostas sobre o ofício feminino.

provocadas pela diferença biológica entre o sexo feminino e o masculino, o que reforça a desigualdade social, econômica, de direitos e de oportunidades entre homens e mulheres. Estas tensões são expressas em forma de superstições em torno do ciclo biológico da mulher. Assim, as artesãs são excluídas das aprendizagens nos equipamentos e de algumas atividades.

Figura 21 - Árvore genealógica da família nuclear da Tia Ana



Fonte: Autoria própria

Legenda:

○ : mulher

△ : homem

≡ : casados (vivem juntos)

✕ : pessoas falecidas

Pai: Raimundo Nunes

Pimentel

Mãe: Maria Catarina

Irmão 1: Gabriel

Irmão 2: Ibeberto

Irmão 3: José

Irmã: Maria Raimunda

Tia Ana: Ana Pimentel

Espírito Santo

Marido: Raimundo Delgado

do Espírito Santo

Filho 1: Elias

Filha 1: Laura

Filho 2: Moisés

Filha 2: Esmeralda

Filha 3: Mestra Zuíla

Filho 3: Oséas

Filha 4: Eliza

Filho 4: Jonas

Filha 5: Cearina

Enteado: Arquelau

O casal, Ana e Raimundo, tiveram 09 (nove) filhos: Elias (falecido), Laura, Moisés (falecido), Esmeralda, Mestra Zuíla, Oséas, Eliza, Jonas e Cearina. Mestra Tia Ana também criou juntamente com seus filhos o enteado chamado Arquelau, conforme mostra Figura 21, cuja família mora no espaço cedido por ela, no quintal de sua casa, no mesmo terreno que moram as famílias de filhas.os e as famílias de netas.os.

Nesta família artesã, Tia Ana ensinou os saberes e fazeres para filhas.os e depois para netas.os. A maior parte da família continua o ofício na arte cerâmica. Nas entrevistas realizadas em 1997, Mestra Tia Ana demonstrava orgulho por toda sua trajetória na arte cerâmica, já que toda a sua existência está vinculada a esta produção. Como ela mesma afirma, além de ter sido “nascida e criada na cerâmica, ainda crio meus filhos e netos e até bisnetos”. Assim transmitiu para toda a família, vizinhos e amigos este sentimento de amor pelo barro que ensinou a transformar em arte cerâmica.

As.os filhas.os da Mestra Tia Ana e o enteado Arquelau foram/são socializados desde criança com os saberes e fazeres da olaria. No entanto, o enteado Arquelau e a filha caçula Cearina não trabalham na olaria. A Mestra Zuíla, filha de Tia Ana, destaca-se na família por ser reconhecida no bairro devido às suas habilidades no torno-de-pé e/ou no torno elétrico improvisado<sup>72</sup>, ao seu trabalho com esculturas humanas e de animais, e à sua participação nas instituições locais de artesãos.ãos.

Em 1997, a olaria era identificada como Olaria da D. Ana ou Olaria da Tia Ana, sendo herança de seus pais. Mestra Tia Ana contava que durante o ciclo da borracha, no início do século XX, seu pai, Raimundo Lata Velha, era um dos maiores produtores de cadilho. Esta olaria foi e ainda é considerada uma escola de cerâmica, pois lá várias.os artesãos.ãos de Icoaraci tiveram sua iniciação e formação na arte cerâmica.

É Cerâmica Tia Ana. Então ela é conhecida como cerâmica Tia Ana. Aí, por exemplo, os homens já fazem as peças, trabalham em cima das peças no torno, e a mulher já tem o processo de burnir, de pintar, entendeu? E outros já têm de desenhar, uns já queimam, os homens já queimam e já carregam a lenha, e já arredam uma louça daqui, dacolá, já botam no sol, e a mulher já pinta, já bota no sol, já também é mais o processo de embalagem e é assim de desenhar de pintar. Esse é o processo da mulher, do homem já é mais grosseiro, assim já pega uma tábua, já pega um vaso maior, já pede já pra carregar o vaso de barro, já amassa o barro, então esse é um trabalho dele. Ele já trabalho no torno também que a gente chama de roda né, é o torno pra ajudar pra ficar com as peças bem (Mestra Zuíla, entrevista concedida em 16 de julho de 2021).

O trabalho feminino e o trabalho masculino nesta olaria perpassam critérios relacionados à força física e ao cuidado ao manusear o barro. O trabalho masculino é mais “pesado”, mais “grosseiro”, já o trabalho feminino é considerado mais “leve”,

---

<sup>72</sup> Ainda hoje poucas são as mulheres que sabem e conseguem modelar peças no torno-de-pé ou no torno elétrico improvisado.

delicado. Mestra Zuíla menciona que aos 07 anos já fazia agregamento das peças no formato de porco, galinha, gato, jacaré. Também desenhava flores nos vasos, conforme o estilo de produção daquele momento, como relata a seguir:

É mais ao menos uns sete anos, sério mesmo. Aí eu comecei a fazer no torno mesmo, fazer, trabalhar, meus pais, meus irmãos, a minha mãe já começou a me ensinar a fazer no torno, já era muito pequena, comecei a aprender fazer no torno, mas depois antes de eu fazer, fazia peças manuais sem ajuda do torno e a única mulher que tá, tem muitos conhecidos companheiros, companheiras que trabalham fazendo cerâmica no torno, mas na ativa mesmo quem tá só eu, o resto tudo só, mas na ativa mesmo que tá trabalhando direto no torno e mas eu faço peças pequenas... que grande mesmo só a mão de homem tem que ter muita força, não tem como fazer, tinha uma tia que fazia fogão, pote, muringa, mas muito anos atrás que é a mulher do pipira, né. Então ela fazia tudo quanto era tipo de peça de torno, mas de médio pra baixo, não fazia peças grandes [inaudível], tem que ser um, como se diz, força pra homem, então a mulher não tem essa força (entrevista concedida em 12 julho de 2021).

Mestra Zuíla relata que seu pai a pagava com moedas e, às vezes, “quando ele levava louça pro Ver-o-Peso, ele trazia pão doce pra enganar a gente” (entrevista concedida em 15 julho de 2021). Aos 10 anos, ela começou a trabalhar em outras olarias agregando vasos, urnas. Segundo ela, este foi o período próspero da cerâmica marajoara.

Soares (1999) identifica nas olarias de Icoaraci que, devido à intensa relação de parentesco entre as famílias artesãs, o acesso ao trabalho nesse espaço se estabelece a partir da socialização da criança, quando esta acompanha o trabalho dos pais, bem como a partir do casamento. A autora mostra que as brincadeiras das crianças na olaria são diferenciadas entre meninas.os, já que enquanto as meninas brincavam de modelar panelinhas e bichos, os meninos faziam bolinhas e eram treinados para a atividade de boleiro.

Desta forma, o aprendizado dentro do espaço das olarias ocorre de maneira diferenciada por meninos e meninas, colocando cada qual ‘em seu lugar’ na estrutura da produção cerâmica – fazendo com que as mulheres tenham algumas habilidades e não outras (SOARES, 1999, p. 41)

Quando a.o jovem é considerada.o apta.o para as atividades na olaria, sua inclusão se dá em atividades definidas como masculinas ou femininas. Assim as jovens iniciam trabalhando na brunição, na pintura e/ou na comercialização das peças. Se antes as crianças eram socializadas em todas as etapas de produção, agora a jovem aprende e desenvolve apenas uma tarefa, o que a exclui de saberes e fazeres

fundamentais para produzir uma peça, por exemplo, saber distinguir o “barro bom” do “barro ruim”.

Na Olaria Familiar, a preocupação com as novas gerações de artesãos é recorrente, já que não existe um programa para salvaguardar estes saberes e fazeres, não há incentivo para a renovação de mão de obra qualificada, não existe plano para a divulgação e escoamento da produção, não existe um programa de incentivo ao turismo na região, enfim, não há preocupação em se aperfeiçoar a cadeia produtiva da arte cerâmica, não existe programa de ações que estimulem a autoestima coletiva dos artesãos de Icoaraci. O Liceu Mestre Cardoso<sup>73</sup> que deveria assumir tal missão não atende a demanda.

Mestra Zuíla conta ainda que a experiência em outras olarias também foi fundamental para sua formação:

Eu trabalhei no Seu Chiquinho, no Seu Cabeludo, na Dinair... Sempre trabalhei pra mim, porque o papai não me dava nada, só o alimento mesmo. Quem comprava roupa, sapato era a mamãe. Ele dizia que a gente tinha que trabalhar pra poder ter as coisas” (entrevista concedida em 15 de julho de 2021).

A menina Zuíla ia se tornando a artesã-artista-mestra. Esta formação na arte cerâmica se constituiu na aprendizagem cotidiana na olaria da família e na interação com diferentes mestras. Seu Cabeludo ou Mestre Cabeludo, por exemplo, iniciou a pintura marajoara em Icoaraci; Dinair ou Mestra Dinair é uma das poucas mulheres que dominam os saberes e os fazeres do torno-de-pé. Assim, com a constância do olhar atento da criança, com as tentativas que às vezes se tornavam uma brincadeira, ora olhando, ora fazendo e conseguindo, Mestra Zuíla, aos 12 anos, já produzia peças em tamanho miniatura no torno:

Veio uma mulher encomendar uns brindes...Eu me danei a fazer. Saíram uns caquinhos torto. Aí papai se empolgou e fica dizendo como era pra eu fazer, sobe assim, pega assim e eu fui fazendo” (entrevista concedida em 15 de julho de 2021).

---

<sup>73</sup> A Escola Liceu de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso é uma instituição pública criada para atender a necessidade de formação na arte cerâmica, assim todas os estudantes teriam o ensino da Educação Básica de nível fundamental e Médio, juntamente com as atividades formativas na cerâmica, já que esta instituição dispõe de estruturas com laboratórios, salas de oficinas equipadas com forno elétrico, torno elétrico e outros equipamentos, salas de esmaltação, sala para exposição entre outros ambientes. Atualmente, a escola não desenvolve tal tipo de formação, apenas o ensino básico formal.

A família recorda deste evento que incentivou a criança Zuíla a ser responsável pela produção de peças, mesmo que fosse em tamanho miniatura. As lembranças, como argumenta Halbwachs (1990), são coletivas, ainda que se trate de acontecimentos em que somente a pessoa esteja envolvida, pois, na realidade, esta não está só, visto que, segundo o autor, há vários nós em cada pessoa e estes não se confundem. Desta forma, Mestre Zuíla se tornou artesã, artista, escultora e foi aperfeiçoando sua habilidade na modelagem do barro, tanto com as mãos como no torno-de-pé. Atualmente, aos 58 anos, ela continua trabalhando no torno elétrico improvisado devido às condições físicas da coluna que não permitem o esforço no torno-de-pé.

Mestra Zuíla foi a primeira da família a participar das instituições locais, em meados da década de 1990. Ela não lembra a data de ingresso na Cooperativa dos Artesãos de Icoaraci<sup>74</sup> (Coarti), mas foi antes de sua associação à Sociedade dos Amigos e Artesãos de Icoaraci (Soami). A Coarti funcionava na antiga Estação de Trem, ao lado da Igreja Matriz de Icoaraci. Lá havia sala para assuntos administrativos, sala para realização de cursos e eventos, e um salão para comercialização das peças das.os cooperadas.os.

Em 1996, Mestre Zuíla começou a frequentar as reuniões da Soami. Ela se considera como sua sócia-fundadora, pois esta associação foi fundada em junho e, em agosto, ela se tornou sua integrante, estando lá até hoje. A Soami é responsável pela administração da Feira de Artesanato do Paracuri, situada na orla de Icoaraci, onde há lojas, e em cada loja há exposição de peças de três associados. Como ela diz: “agora temos um lugar pra vender, isso é bom pra gente que não tem lojinha”. Assim, havia três lugares de comercialização das peças da Cerâmica Tia Ana – na Coarti, na Soami (Feira de Artesanato do Paracuri) e na própria olaria. Mestre Zuíla diz que, por meio de sua participação nas instituições locais, ela se desenvolveu, aprendeu a falar em público, fez cursos para conhecer a história e os significados das peças que produz.

Mestra Zuíla, como oleira reconhecida por parte das.os artesãs.ãos, mostra que o binarismo de definição de atividades femininas e masculinas não é categórico, nem

---

<sup>74</sup> A Cooperativa de Artesãos de Icoaraci (Coarti) foi fundada em 16.06.1978 e funcionava desde então na antiga Estação de Trem, prédio cedido pelo governo estadual, localizado na Travessa Itaboraí, s/n. Segundo Mestre Zuíla, o prédio ainda existe com outra função, mas considera que a cooperativa acabou.

determinante para sua condição de mulher-artesã. Ela aprendeu os saberes e os fazeres de todas as etapas de produção da arte cerâmica, principalmente o “levantamento” das peças no torno-de-pé e no torno elétrico improvisado. Ela também tem talentos reconhecidos para moldar diferentes tipos de esculturas; também é a porta-voz da família, no sentido de narrar a sua história e a da olaria para clientes, estudantes, pesquisadoras.es e para o público em geral.

Ela lembra que Elias, irmão mais velho, nasceu em 1954, e que ainda criança aprendeu a arte da cerâmica, trabalhando em todas as etapas de produção. Ele, até o seu falecimento, em 2016, tinha como principal atividade a arte de oleiro no torno-de-pé. Quando criança, seu pai transportava de batelão<sup>75</sup> toda a produção de cerâmica utilitária, lisa e sem pintura da família, para comercializá-la no Mercado Ver-o-Peso<sup>76</sup>. Ela lembra que o pai consumia muita bebida alcoólica e, às vezes, voltava para casa sem recursos para manter a família. Então Elias, aos 11 anos, viajava sozinho para o mercado, visando buscar dinheiro com seu pai e/ou receber o pagamento dos clientes. É válido ressaltar que naquela época era impensável uma criança ir sozinha ao Mercado Ver-o-Peso, pois não havia transporte rodoviário, somente o batelão. Neste contexto, Mestra Tia Ana tinha que “se virar” para garantir o sustento da família.

Elias e Mestra Zuíla eram os únicos que não moravam no terreno da família na Travessa Soledade, mas todas as atividades com a arte cerâmica eram/são realizadas com esta. Quando se casou, Elias recebeu da Tia Ana o espaço atrás da casa para fazer sua olaria, a qual, após a sua morte, foi comprada por Greice, neta da Tia Ana e funciona até hoje.

Durante a primeira pesquisa em 1997, Elias trabalhava de domingo a domingo. E aos sábados e domingos levava seus filhos para os mutirões para “bornir” peças e para participar da limpeza do barro. Os mutirões eram feitos por mulheres e crianças, no entanto, Elias também participava da atividade, trabalhava, fazia muitas brincadeiras e contava piadas. Eram momentos de trabalho e diversão familiar.

---

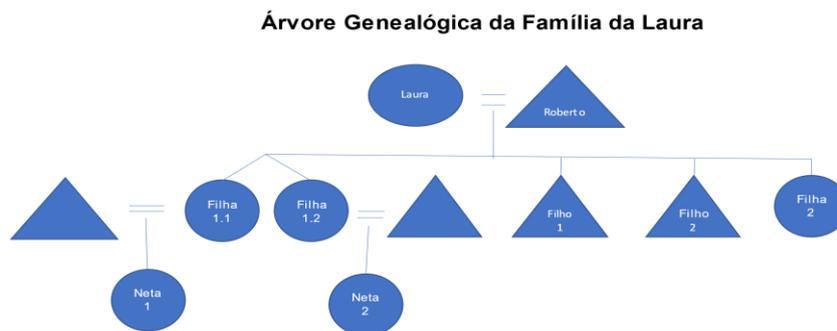
<sup>75</sup> Batelão é um tipo de barça com capacidade para transportar de 3 a 10 toneladas, na qual se utilizava o remo de mão para trafegar pelos rios (MORAIS, 2013).

<sup>76</sup> Mercado Ver-o-Peso era e continua sendo uma das mais importantes feiras do Estado do Pará. Atualmente o Complexo Ver-o-Peso constitui-se da feira, do Mercado de Peixe, do Mercado de Carne, da Feira do Açai, da Pedra do Peixe e do prédio Solar da Beira.

Elias passava horas moldando peças em formas e tamanhos variados. Ele se concentrava e logo ficava em silêncio. Com poucas participações nas discussões e brincadeiras familiares, quase não se percebia a sua presença, principalmente porque a olaria tem um formato L, que inicia na lateral esquerda da casa da Mestra Tia Ana e termina no quintal, próximo à cozinha. Era neste espaço que ele vivenciava seu saber e seu fazer da arte cerâmica.

A família nuclear de Elias é constituída por esposa e uma filha. Após a sua morte, elas não deram continuidade à atividade e venderam a olaria para Greice, neta da Tia Ana. Esta negociação incluiu a estrutura em madeira, construída após a cozinha da casa da Tia Ana, os equipamentos, as ferramentas e as peças que eram de sua propriedade e/ou responsabilidade, como o jogo de feijoada, jogo de café, canecas, entre outras.

Figura 22 - Árvore genealógica da família nuclear da Laura



Fonte: Autoria própria

Legendas:

Filha 1.1: Rosilene (gêmea) / artesã

Filha 1.2: Regiane (gêmea) / artesã

Filho 1: Isaías / artesão

Filho 2: Ivo

Filha 2: Jéssica

Neta 1: Vanessa / artesã

Neta 2: Jaqueline / artesã

A Figura 22 elucida a família de Laura, filha mais velha da Tia Ana, a maior parte da família está trabalhando na olaria até hoje. Seu filho Isaías (filho 1), que, em 1997, durante a primeira pesquisa, já trabalhava na olaria, atualmente é oleiro, forneiro, responsável pela produção de peças utilitárias, lisas e sem pintura, como

vasos, potes, alguidares, entre outras; também ocupa um espaço físico significativo na olaria que inclui prateleiras para secagem e comercialização das peças e o torno elétrico improvisado, além de casas no quintal da família que comprou dos herdeiros da Tia Ana.

As filhas gêmeas de Laura, Rosilene (filha 1.1) e Regiane (filha 1.2) são artesãs e trabalham desde criança na olaria. Regiane atua na maior parte das atividades da olaria, mas também trabalha como pintora. Ela tem uma filha chamada Jaqueline (neta 2) que também é artesã e faz agregamento e pintura; Rosilene é artesã e trabalha na comercialização das peças na Feira de Artesanato do Paracuri. Ela tem uma filha chamada Vanessa (neta 1) que é formada em Educação Física, mas atualmente trabalha como artesã, desenhando e fazendo textura de dedo nas peças.

Ivo (filho 2) e Jéssica (filha 2) não são artesãos e/ou não se consideram como tal. Ivo trabalha de carteira assinada, como diz sua tia Eliza. A pesquisa de campo indica que quando a.o artesã.ão ocupa alguma função de carteira assinada, logo se desvincilha da olaria. Alguns retornam por necessidades financeiras, outros permanecem na olaria.

As árvores genealógicas das famílias são relevantes para perceber como cada família nuclear de filhas.os da Mestra Tia Ana vai se integrando à arte cerâmica, dando continuidade e se renovando nos significados atribuídos por estes espaços de memórias, de histórias, de cultura e de arte.

Em Icoaraci, à primeira vista, as mulheres da arte cerâmica são coadjuvantes no processo da produção, devido à exclusão destas do manuseio do torno-de-pé, considerado a principal atividade de uma olaria. No entanto, durante a pesquisa de campo, o que encontro é o protagonismo das mulheres que, além de assumirem todas as atividades domésticas da casa, são responsáveis pela produção e comercialização das peças.

Lévi-Strauss (1987) apresenta os mitos de diferentes povos para relacionar a mulher e a olaria, o fogo e a cozinha. Nestas reflexões, o autor considera o ofício do oleiro um domínio feminino, como ocorre em algumas regiões do Brasil: as paneleiras das Goiabeiras, no estado do Espírito Santo (FUNARTE; CFPC, 1996), as louceiras de Rio Real, no estado da Bahia (VIANNA; LODY, 2001), entre outras experiências, especialmente em Icoaraci, que tem a mulher como protagonista do saber-fazer da

arte cerâmica, mesmo que na olaria microempresa o trabalho feminino seja realizado por homens.

A relativização do binarismo – trabalho feminino x trabalho masculino – tem sido pesquisada por várias autoras. Por exemplo, Silva (1998) mostra, no estudo sobre o trabalho feminino nas unidades camponesas do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, que *os atributos de gênero impõem critérios rígidos à divisão sexual do trabalho*. A autora ressalta que esta diferenciação entre atividades masculinas e femininas é real, pois, até quando as mulheres exercem as mesmas atividades que os homens, elas não têm semelhante reconhecimento, como também ocorre nas olarias de Icoaraci, já que, mesmo sendo detentora dos saberes e dos fazeres de cada uma das etapas, a Mestra Zuíla não é considerada mestra por vários artesãos.

A divisão das atividades produtivas entre masculino e feminino nas olarias de Icoaraci, segundo Soares (1999), está relacionada às diferentes formas de inserção de homens e mulheres na produção. Isto demarcaria a divisão do trabalho e a predominância delas em atividades consideradas mais “leves”, por requererem uma certa “habilidade feminina”. Esta é mencionada pelos homens como algo positivo, mas reforça a discriminação e até a exclusão das mulheres em atividades consideradas de domínio masculino. É recorrente os homens dizerem: “a mulher é mais delicada, é mais fácil pra ela fazer o acabamento”, isto é, a qualidade desqualifica a mulher para atuar em todas as etapas de trabalho, principalmente aquelas que oferecem maior remuneração, como é a atividade do oleiro.

Os artesãos de Icoaraci, desde o início do século XX, assumem atividades consideradas pesadas, como a coleta da matéria-prima, o “levantamento” no torno-de-pé ou no torno elétrico improvisado, alguns acabamentos com desenho e/ou gravação, a queima e pintura arqueológica. Uma das explicações para tal realidade, que perdura ainda hoje na maioria das olarias, são as superstições que existem em torno do corpo feminino na Amazônia. No caso da arte do barro, uma delas é a crença de que a mulher menstruada não pode modelar peça, nem ficar responsável pela queima, com risco de danificar todas as peças forneadas. Porém, algumas mulheres-artesãs, mesmo tendo enfrentado tais restrições, são reconhecidas e respeitadas, como o exemplo da Mestra Zuíla.

### 3.1 Identificações e identidades na trajetória do barro

Descrever a trajetória do barro na olaria é também refletir sobre a formação das identificações locais e/ou identidades, mostrar como estão intrinsecamente relacionadas às etapas de produção da arte cerâmica na maior parte das olarias de Icoaraci. Neste momento, considero o uso da fotografia relevante para apresentar a dinâmica das relações que se estabelecem nesta produção; também para estabelecer interação e para ativar memórias, apreender significados e vivenciar experiências desta arte do barro em Icoaraci.

Quadro 1 - Dinâmica de Produção da Arte Cerâmica

Etapas de Produção		Identificações Locais
1ª Etapa: Confeção da Peça		Boleiro ou Amassador
		Oleiro.a <sup>77</sup>
		Agregadora.dor
2ª Etapa: Acabamento 1	Antes da Queima	Engobadora.dor
		Brunidora.dor
		Gravadora.dor
		Desenhista
		Nicadora.dor
3ª Etapa: Queima da Peça		Forneiro
4ª Etapa: Acabamento 2 - Pós-queima		Pintor.a
5ª Etapa: Comercialização		Embaladora.dor ou Abridora.dor de jornal
		Vendedora.dor

Fonte: Autoria própria.

<sup>77</sup> No grupo de artesãos de Icoaraci, o termo “oleiro” é usado para o homem que domina o “levantamento” de peças no torno-de-pé ou torno elétrico improvisado. Este termo é recorrente em todas as olarias, porém, o termo oleira não é mencionado. Mesmo as mulheres que dominam tal equipamento ou modelam as peças à mão não se autoidentificam e nem são reconhecidas como oleiras.

No quadro 1, identifico todas as etapas realizadas na produção da arte cerâmica de Icoaraci<sup>78</sup>, que ocorrem a partir da chegada do barro à olaria até a conclusão da peça: são saberes, são fazeres, são experiências, são artes que estão contidas em cada peça e que fazem parte da cultura (i)material do Estado do Pará. Hall (2013), na perspectiva dos Estudos Culturais, reflete sobre cultura, mostrando que sentidos e valores estão imbricados nas condições históricas, pelas quais lidam com sua existência e respondem a ela; e com tradições e práticas vivenciadas no e pelo grupo.

O barro chega à olaria pelas mãos do grupo de barreirenses que realizam a extração, o beneficiamento e a distribuição/comercialização das bolas de barro. No caso da Cerâmica da Tia Ana, cada artesã.ão responsável pela produção de peças compra o barro e o armazena no espaço da olaria que lhe foi destinado e/ou herdado. Assim, o material é guardado, coberto com uma lona plástica até o momento do uso.

O boleiro ou amassador é a pessoa que auxilia o oleiro e realiza uma nova limpeza na bola de barro trazida pelos barreirenses até a olaria. Caso este esteja muito molhado, o boleiro estica-o em uma parede de alvenaria para secar e então fazer a limpeza. Esta começa com retirada de impurezas (raízes, pedaços de madeira, galhos, pedras, objetos), por meio de um fio de arame manuseado rapidamente em movimentos verticais e horizontais. Depois ele o amassa e “sova” para eliminar o ar. Neste momento, o barro “espirra” e se espalha para todo lado, como explica o Jonas. Em seguida, o boleiro faz as bolas no tamanho que condiz com o tipo de peça a ser “levantada” no torno. Esta preparação torna o barro homogêneo e pronto para a bancada do oleiro. Este tratamento minucioso garante uma queima sem estouros e/ou rachaduras nas peças.

---

<sup>78</sup> Ressalto que a produção de peças arqueológicas, sendo cópia ou réplica, não se enquadra nestas etapas e não foi contemplada nesta pesquisa. Este tipo de peça exige um conhecimento especializado e autorização do Museu Paraense Emílio Goeldi para tal produção. Há mestre que detém tais saberes e fazeres, mas não possui tal autorização, o que, entretanto, não impede a produção.

Figura 23 - Boleiro



Fonte: Acervo pessoal, em 22.07.2021  
 Legenda: Jonas fazendo bolas de barro.

Na Figura 23, Jonas, filho caçula da Tia Ana, está preparando as bolas para produção da peça pintinho (galinha, tamanho P). Neste caso, ele está atendendo a encomenda feita pela Mestra Zuila, sua irmã, para “levantar” os corpos da peça. Ele trabalha tanto para produzir suas peças como para atender a demanda interna da olaria. As peças consideradas de sua responsabilidade e/ou propriedade são: pintinho, corujinha, cumbuquinha, copo e outras encomendas feitas em tamanho P (pequeno).

A atividade de oleiro.a consiste em manusear o torno-de-pé ou torno elétrico improvisado<sup>79</sup>, centralizando a bola de barro no disco superior e, ao mesmo tempo, movimentando e controlando com os pés a rotação do disco inferior para começar o “levantamento” da peça. É considerada a atividade mais valorizada e reconhecida da olaria, porque tem a responsabilidade de moldar o barro e produzir peças que poderão

---

<sup>79</sup> Torno-elétrico ou torno elétrico improvisado: chamado desta forma pelas.os artesãs.ãos, é um equipamento feito a partir de uma adaptação do torno-de-pé ao motor de uma máquina de lavar, visando facilitar o “levantamento” das peças, pois a coordenação fica centrada mais nas mãos. No disco inferior fica um disjuntor para ligar e desligar o equipamento. Segundo Xavier (2006, p. 24), esta engenhoca foi inventada por Mestre Guilherme Sant’ana junto com Ledes, considerado o principal oleiro da Cerâmica da Família Sant’ana. O torno elétrico feito pela indústria é de aço e o custo para comprá-lo é considerado caro. Encontrei tal equipamento no Liceu Mestre Raimundo Cardoso; e vi um torno elétrico miniatura (emprestado) durante a Vivência que participei na Olaria do Espanhol.

ou não gerar trabalhos para outras.os artesãs.ãos. Também é o oleiro que possui os maiores rendimentos financeiros, pois ele recebe o pagamento por peça produzida na maior parte das olarias, principalmente na olaria microempresa. Na olaria familiar, ele também tem o maior rendimento financeiro e desenvolve outras atividades, a de boleiro, agregador, forneiro e outras, dependendo da necessidade.

Na Figura 24 (conferir abaixo), Marivaldo, não tem relação de parentesco com a família, é “chamado” na Cerâmica da Tia Ana para fazer as encomendas de várias pessoas da família; quem o chama é responsável por sua remuneração, ele traz o seu irmão Dinho, como boleiro que agiliza a sua produção. Em geral, a remuneração do boleiro é feita pelo oleiro. Entretanto, na olaria de produção familiar, o responsável pela peça assume também a atividade do boleiro. Marivaldo está no torno elétrico improvisado, ao ligar o disjuntor, os eixos do torno-de-pé começam a girar e, com o pé esquerdo, ele controla a velocidade de rotação da máquina em um pedal de madeira. Ele estabelece medidas da peça com vareta de tala, colocada à sua frente, assim, com ajuda de uma espátula, “levanta” as peças do mesmo tamanho.

Figura 24 - Oleiro “levantando” vaso, tam. M



Fonte: Acervo pessoal, em 14.07.2021  
Legenda: Marivaldo levantando vaso, tam. M

Figura 25 - Oleiro “levantando” corpo da peça pintinho.



Fonte: Acervo pessoal, em 15.07.2021  
Legenda: Isaías levantando corpo da peça pintinho, tam. P

Na Figura 25, Isaías, neto da Tia Ana, filho de Laura, é oleiro e forneiro. Ele é proprietário e responsável pela confecção de peças utilitárias, lisas e sem pintura. Estas peças foram herdadas e/ou compradas junto com o espaço da olaria do qual

ele reconhecidamente é o proprietário. Ele produz para si, é solteiro, realiza a produção, a queima e a comercialização de todas as suas peças. No entanto, ele tem um papel importante nesta olaria, pois, ele é responsável pelo processo de queima de todas as peças feitas na olaria (seja as peças da Mestra Zuíla, da Greice, do Jonas, enfim, das pessoas que são responsáveis ou proprietárias de peças). Eventualmente, quando ele não está na olaria ou está muito ocupado, Mestra Zuíla assume a comercialização de suas peças e depois lhe presta contas.

Nesta olaria, a Mestra Zuíla, desde criança, aprendeu a manusear o torno-de-pé. Agora ela trabalha no torno elétrico improvisado que facilita seu trabalho como oleira, mas continua confeccionando peças em tamanho miniatura, pequeno e médio, como menciona no relato a seguir:

Trabalho direto no torno, às vezes, o Jonas faz a base de algumas peças pra mim. É, mas eu faço peças pequenas, que grande mesmo só a mão de homem. Tem que ter muita força, não tem como fazer. Tinha uma tia que fazia fogão, pote, moringa, mas muito anos atrás, que é a mulher do Pipira, né. (Mestra Zuíla, entrevista concedida em 18.07.2021).

Mestra Zuíla é uma artesã-artista que domina os saberes e os fazeres de todas as etapas de produção, ela só não faz a queima, porque tem o responsável por tal processo. No relato reconhece que as condições físicas não permitem que ela faça peças grandes, mas isso não desqualifica sua capacidade e habilidade com o torno-de-pé, ainda que este equipamento seja desafiador para as artesãs de Icoaraci.

Após a modelagem do corpo da peça no torno, há o primeiro momento de secagem, que, dependendo do clima, pode levar 24 horas ou mais, só depois inicia-se a etapa de agregamento de partes para compor uma peça. Cada corpo de peça é feito de acordo com o formato, por exemplo, a peça pintinho tem um formato e a peça coruja tem outro. Após o levantamento e a secagem, o agregador junta as partes que compõem a peça, tais como: bicos, orelhas, alças. Tudo depende do tipo de peça que está sendo trabalhada. Na Figura 26, a seguir, Jonas e sua esposa Simone estão agregando os detalhes para formar a peça coruja tamanho P (pequeno).

Figura 26 - Casal de artesãos agregando partes da peça



Fonte: Acervo pessoal, em 28.07.2021.  
Legenda: Simone e Jonas estão agregando partes da peça coruja e pintinho.

Figura 27 - Agregamento de partes da peça



Fonte: Acervo pessoal, em 23.07.2021.  
Legenda: Elizana agregando peças para completar a galinha, tamanho G.

Nesta etapa se utiliza o barro. Na Figura 26, eles estão com uma bola de barro sobre a mesa e uma vasilha com água para umedecer e facilitar o agregamento com a modelagem. Na Figura 27, Elizana (neta da tia Ana e filha da Eliza) está agregando todas as partes da galinha, que inclui bico, rabo, pescoço e rosto. Estes fazeres requerem saberes para que durante a queima não ocorram fraturas e/ou quebre o pedaço agregado à peça. Elizana é solteira e não tem filhos, sua atividade principal é o trabalho na olaria, quando necessário, trabalha na loja da Feira de Artesanato do Paracuri.

Assim, a.o agregadora.dor é a pessoa responsável por grudar as partes das peças que estão faltando. No caso das Figuras 26 e 27, o agregamento é feito para completar as peças coruja, galinha e pintinho, mas se fosse a confecção de uma caneca, poderia ser agregada uma alça. Elizana também é pintora, às vezes, é gravadora e/ou desenhista nas peças, mas não se considera desenhista. Ela aprendeu desde criança a arte da cerâmica, então conhece todos os saberes do ofício, exceto os saberes referentes a queima e ao “levantamento” das peças, já que, as mulheres são, de diferentes maneiras, excluídas desta aprendizagem.

Figura 28 - Vaso com rosto



Fonte: Acervo Pessoal, em 16.07.2021.  
 Legenda: Mestra Zuíla moldando rosto no vaso.

Também é nesta etapa de produção que se moldam figuras, como se agregassem partes da peça. Por exemplo, na Figura 28, Mestra Zuíla está moldando um rosto ao vaso de parede. Por este tipo de trabalho, ela é considerada uma artesã-artista. Na Cerâmica da Tia Ana, ela é a única que faz esta arte.

A seguir, descrevo as identificações locais que são diretamente relacionadas às etapas de acabamento que antecedem o processo de queima.

A.o engobadora.dor realiza a atividade de engobamento<sup>80</sup> das peças, isto é, a peça é revestida com uma fina camada de argila diluída na água. Em geral, este procedimento é realizado em peças em estilo tapajônico. Mestra Zuíla lembra que “antes este barro fino se chamava lamuge, agora o pessoal chama de engobe, mistura água e lamuge para grudar um no outro”. Durante a pesquisa de campo, não houve uso de engobe em nenhuma das peças produzidas nesta olaria.

A.o gravadora.dor realiza desenhos a partir de incisões em alto ou baixo relevo nas peças de estilo marajoara e/ou icoaraciense. Este tipo de atividade exige força e

---

<sup>80</sup> O “engobe” é um revestimento aplicado às paredes do vasilhame antes da queima. Consiste numa fina camada de argila (branca ou colorida) diluída na água, abrangendo toda ou parte da superfície da peça, visando à impermeabilização dela.

leveza nas mãos para não furar ou entortar a peça como mostra a Figura 29, em que Mestra Zuíla está gravando traços icocaracienses no corpo da peça coruja.

Figura 29 - Gravação de peça



Fonte: Acervo Pessoal, em 22.07.2021  
Legenda: Mestra Zuíla gravando peça coruja.

Figura 30 - Desenhista mostra seu trabalho



Fonte: Acervo Pessoal, em 26.07.2021.  
Legenda: Walmir mostra seu trabalho, desenho e gravação em vaso por encomenda.

A.o desenhista faz os grafismos em estilo marajoara, desenha elementos da fauna e da flora amazônica, realiza qualquer tipo de desenho solicitado ou mesmo de criação própria, e dá realce ao formato da peça como ilustra a Figura 30. A maior parte das.os artesãs.ãos faz as três atividades de engobadora.dor, gravadora.dor e desenhista. Ressalto que, em algumas olarias, há a.o nicadora.dor que é responsável por retirar o excesso de barro para dar destaque ao desenho. No caso da olaria em questão, quando necessário, a.o desenhista e/ou gravadora.dor faz a nicagem das peças.

Na entrada da olaria, como mostra a Figura 31, situa-se especialmente o lugar da Mestra Zuíla. Neste ambiente, ela, Oséas, Regiane, Jonas e Simone trabalham na bancada, conversam, almoçam e realizam a maior parte das etapas de produção, antes e depois da queima. Ela atende, acompanha e explica aos clientes/visitantes as etapas de produção; é responsável por atribuir preço de venda para as peças e realiza as negociações com cada cliente. Caso comercialize peças de outra pessoa, em

seguida, ela presta contas e já repassa as informações referentes à encomenda (o valor de entrada, prazo de entrega, a descrição da peça e outras).

Figura 31 - Colocando “textura de dedo” na galinha



Fonte: Acervo pessoal, em 28.07.2021.

Legenda: Oséas está ou colocando a textura de dedo na peça galinha, tamanho grande.

A textura de dedo é um trabalho desenvolvido pela.o artesã.ão, técnica que no contexto da pesquisa de campo é considerada a novidade que está sendo reproduzida por várias olarias do tipo familiar. No entanto, Oséas diz:

A mamãe fazia, aí eu lembrei, aí comecei a fazer nas peças, nos vasos, aí o que veio dá certo mesmo foi aqui na galinha, aí pegou!

Marzane<sup>81</sup>: Mas ela já fazia com os dedos?

Era... Ela fazia em peça mesmo, aí eu me lembrei desse detalhe que ela fazia, aí comecei, aí o que deu certo mesmo foi a galinha... Aí agora todo mundo já faz, só que é diferente, tem uns que é grande, parece que o dedo deles é grande aí fica assim... Aí estão fazendo por aí, só que não é igual ao daqui, é diferente. (entrevista concedida em 06.07.2021).

As lembranças de Oséas trazem a presença da Tia Ana expressa em técnicas de textura. Ao narrar momentos cotidianos de aprendizagens, ele percebe o quanto a distância do vivido foi necessária para vivenciar tal aprendizagem. Como diz Benjamin (1987), *o narrador não está de fato presente entre nós (...)* Ele é algo de distante, e

<sup>81</sup> Nas partes das entrevistas que seguem mencionadas no texto, meu nome Marzane será abreviado por M.

*que se distancia ainda mais (...). Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação (p. 197).*

As peças expressam a identidade de quem as faz, da olaria que as produziu, e as memórias apresentam sentimentos e significados que marcam a especificidade de cada uma delas. O fazer das peças também é um dos mecanismos que despertam a memória, considerando o que aparentemente é inovação para o local. Oséas menciona uma técnica que sua mãe já fazia. Como narrador, ele está *intercambiando experiências* (BENJAMIN, 1987) para futuras gerações, estando a inovação na aplicação em peças como a galinha e os vasos.

Nesta Cerâmica, além do Oséas, as mulheres fazem este tipo de textura nas peças. Vanessa, bisneta da Tia Ana, aprendeu a técnica com seu pai, artesão-desenhista, primo da sua tia, Mestra Zuíla. Quando necessário, outras mulheres da família também fazem o trabalho. O pagamento pode ser feito em dinheiro, ou em troca de trabalho ou em peça.

Figura 32 - Umedecendo o pano para “burnir”



Fonte: acervo pessoal, em 28.07.2021

Legenda: Oséas está umedecendo o pano para tirar o “corun-corun”.

A brunição ou “borniçãõ” ou “burniçãõ” é a atividade que ocorre após o agregamento, o desenho de grafismo ou a aplicação da textura de dedo. Após o primeiro momento de secagem, a peça passa pelo polimento, isto é, pela retirada dos excessos de barro e da aspereza da peça, como mostra a Figura 32. Neste processo, Oséas explica: “O segredo está no pano, não pode ser muito molhado e nem seco,

tem que ser úmido e esfregar bem na peça para sair todo aquele “corun-corun”<sup>82</sup> e aí pega a palha [rede de nylon] só para dar o brilho”<sup>83</sup>. Nesta atividade, como diz Jonas: “tem que molhar o pano aqui né, molha o pano, pega aqui o pintinho, abre o pano e vai dá aquela alisada... Aí, eu passo várias vezes” (Entrevista concedida em 06.07.2021).

Figura 33 - “Burnindo” peça



Fonte: Acervo pessoal, em 28.07.2021.  
Legenda: Mestra Zuíla está “burnindo” a peça.

Figura 34 - Peça sem aspereza



Fonte: Acervo pessoal, em 28.07.2021.  
Legenda: Peça sem aspereza pós brunição.

A Mestra Zuíla, dependendo da peça, utiliza uma esponja ou uma tela flexível de fio de nylon, como mostra a Figura 33, pois assim acredita que há um melhor acabamento, conforme apresenta a Figura 34. Ela lembra que antes se utilizava uma escova com pelo de aço para “burnir” ou uma esponja, mas que agora basta passar o pano ou a cestinha de nylon.

A responsabilidade de produzir peças específicas é dividida conforme a habilidade demonstrada ou herança recebida. Jonas está com as peças coruja (tamanho P) e pintinho (tamanho P), mas ele também trabalha para outras pessoas da olaria, por exemplo, para Mestra Zuíla que o paga para agregar, às vezes, para “burnir”, outras vezes, para pintar e para modelar peças no torno.

<sup>82</sup> “Corun-corun”: é qualquer resíduo de barro que gera aspereza à superfície externa e interna da peça.

<sup>83</sup> Entrevista concedida por Oséas, durante a brunição das peças, no dia 14.07.2021.

Após a conclusão desta etapa de acabamento, ocorre a secagem das peças, para então o forneiro fazer a queima. A atividade de forneiro exige um conhecimento específico, nem toda a artesã detém este saber. A tia Ana, por exemplo, era a única que sabia fornear e ensinou a queima para filhos e netos. Atualmente, o forno fica na parte central da olaria, como mostra a Figura 35, e atende a todas as pessoas que produzem peças. Após a morte daquela, Jonas ficou responsável pela queima, mas como ele se tornou oleiro, agora Isaías assume as atividades de oleiro e forneiro.

Figura 35 - Peças queimando.



Fonte: Acervo pessoal, em 15.07.2021.

Legenda: As peças de diversos tipos e tamanhos estão no processo de queima no centro da olaria.

O forno a lenha é utilizado na maior parte das olarias. É um equipamento feito pelo próprio artesão-forneiro, sendo sua estrutura de barro e de madeira. Na parte de cima, as peças são cuidadosamente enforadas, isto é, o forneiro as organiza e as cobre com telha de barro, e, na parte de baixo, por meio de uma abertura lateral, coloca a lenha (restos de madeira comprados de construções). Ele é responsável pelo forneamento<sup>84</sup>, pela retirada das peças, pelo controle de temperatura. Segundo as artesãs, o bom forneiro é aquele que, além de construir um bom forno, tem menor perda de peças.

---

<sup>84</sup> Fornear: consiste na organização das peças no forno. Esta arrumação requer um conhecimento para que a peça queime sem rachaduras ou estouros, nem quebra das partes agregadas.

A queima é um processo que requer conhecimentos e experiências, já que é o momento em que o barro se transforma em cerâmica. O forneiro trabalha com a manipulação de altas temperaturas no interior da olaria, a qual é considerada uma das etapas fundamentais da produção. Se o forno for aquecido de forma rápida, as peças podem estourar, então o forneiro fica durante todo o período de queima próximo ao forno para sentir a temperatura e verificar a necessidade ou não de colocar mais lenha. A queima demora cerca de 08 a 12 horas.

Quando a queima é feita durante o dia, a olaria fica quente, cheia de fuligem, os olhos lacrimejam de tanta fumaça. Após apagar completamente o fogo, é necessário deixar as peças no forno por, no mínimo, 08 horas para esfriar bem, e, após isso, desenformá-las. Nesta etapa é verificado se a peça está bem queimada, se não há rachaduras, buracos ou mesmo se não está estourada.

Nas olarias que possuem forno a lenha, é recorrente a.o artesã.ão que não o possui negociar para queimar suas peças juntamente com as peças da família, pois esse tipo de forno requer espaço físico e conhecimentos para construí-lo, além da pessoa que saiba manuseá-lo. Nem todas as olarias familiares têm tais recursos.

Figura 36 - “Betumando” as peças



Fonte: Acervo Pessoal em 15.07.2021  
Legenda: Regiane pintando com betume.

Figura 37 - “Betumando” as peças



Fonte: Acervo Pessoal em 26.07.2021  
Legenda: Mestra Zuíla pintando com betume.

A pintura é a etapa de acabamento pós-queima, quando as peças já estão desenformadas e esfriadas. Na Figura 36, está Regiane, neta da Tia Ana, filha de

Laura. Desde criança brincava e trabalhava na olaria e assim aprendeu o ofício de artesã. Como pintora, ornamenta as peças tradicionais com betume e tinta branca para a pintura fosca; caso tenha brilho, ela aplica o verniz. Seu trabalho é desenvolvido no local de quem a “chamou” para fazer o trabalho. O pagamento é feito de acordo com a quantia combinada para cada peça pintada. Nas Figuras 36 e 37, Mestra Zuíla e Regiane trabalham na mesma bancada, em horários diferentes. Na olaria familiar, a hierarquização de saberes do ofício é diluída no cotidiano das relações sociais.

Na olaria, há vestimentas destinadas ao trabalho feminino. No entanto, para os homens não há variedade, nem mudança durante o dia. Em geral, usam *short* e ficam sem camisa. As mulheres mudam o vestuário no decorrer do dia. Na ocasião em que vão sair da olaria, elas trocam de roupa e algumas colocam uma leve maquiagem. Se estão trabalhando, usam *short jeans* e blusa sem manga. Durante a pintura com betume, elas colocam meias ou sacolas plásticas nos pés, substituem sua roupa por uma blusa velha e com manchas de tinta, e improvisam um avental de plástico ou de papel, conforme as Figuras 36 e 37, e assim trabalham, conversam, dão boas gargalhadas e atendem os clientes.

Figura 38 - Pintando vaso



Fonte: Acervo pessoal em 28.07.2021  
Legenda: Eliza, filha de Tia Ana, está pintando o vaso.

Na Figura 38, Eliza está pintando com tinta branca, como não está usando betume, ela se veste com roupas de trabalho. Em geral, trabalha no local que herdou

e/ou escolheu na olaria, participa de várias etapas de acabamento e comercialização das peças, tanto na olaria como na Feira de Artesanato do Paracuri.

Na etapa de comercialização na olaria, na loja, na feira ou nas exposições, está a embalagem das peças. É necessário ter um conhecimento de como encaixar e embalar cada uma. Na Figura 39, Oséas está abrindo jornal para, em seguida, embalar as peças de diferentes tamanhos em uma caixa de papelão.

Figura 39 - Embalagem de peças



Fonte: Acervo Pessoal, em 26.07.2021.

Legenda: Oséas faz as embalagens das encomendas com jornal e caixa de papelão.

Em geral, as/os artesãs.ões compram ou trocam produtos, isto é, jornais velhos e caixas de papelão são trocados por peças, por açaí etc. Os vendedores das embalagens sabem que nem todo dia o dinheiro “corre” na olaria, então as trocas de produtos são recorrentes, algo bem característico das populações rurais e de imigrantes, como aponta Silva (2001), no estudo sobre imigrantes trabalhadores das usinas canaveiras de São Paulo. A autora mostra como tais costumes e tradições pautados nestas trocas solidificam a *sociabilidade, assentada basicamente na solidariedade* (p. 106). As/os coletoras.res de papelão e jornal, os barreirenses, as/os vendedoras.es de lanche, de farinha d’água, de açaí participam ativamente destas redes de trocas de produtos no bairro do Paracuri. A relação de confiança e de solidariedade mantém viva a tradição da arte cerâmica, a reprodução social das famílias envolvidas direta ou indiretamente na produção desta.

Algumas peças requerem, antes da embalagem com jornal, o uso de sacolas plásticas para não danificar a pintura. Nem todos os artesãos desenvolvem esta atividade por ser considerada menos relevante no fluxo de produção. No entanto, nas olarias de caráter familiar, em geral, todas as pessoas aprendem o processo de embalagem. Cada peça tem um saber embutido na forma de fazê-la, isto é, o artesão precisa saber as partes frágeis da peça para reforçar a embalagem e garantir a segurança no transporte. Por exemplo, as possíveis fragilidades da peça galinha estão na cabeça e no rabo, então há a preocupação em protegê-la, forrando-a com mais jornal e apoiando-a dentro da caixa de papelão.

Os relatos sobre as formas de socialização dos saberes e dos fazeres aparecem nas histórias, nas brincadeiras, nos gestos. Às vezes, a interação com o barro se dá ao acaso, no convite para ajudar nas encomendas. O início se dá pelas atividades consideradas mais simples, como a brunição, depois a pintura, o desenho, às vezes, pelo experimentar o torno-de-pé. Assim o despertar para a arte cerâmica vai contagiando os de dentro e os de fora.

A peça é uma arte constituída também a partir das experiências e dos sentimentos que permeiam o cotidiano da produção. De acordo com Becker (1977), *a arte é social no sentido de que ela é criada por redes de relações de pessoas que atuam juntas e propõe um quadro de referência no qual formas diferentes de ação coletiva são mediadas por convenções aceitas ou recentemente desenvolvidas* (p. 221). As relações entre artesanato *versus* quantidade, e arte *versus* qualidade estão presentes entre os artesãos-artistas. Eles buscam não conceber a ideia deste processo de transformação da arte em artesanato. Esta reprodução da arte em quantidade, na visão do artista, a desqualifica. Mas, a reprodução de peças garante a permanência e a existência desta cultura (i)material.

### 3.2 Apropriação e uso dos espaços na olaria

A Cerâmica Tia Ana (loja e/ou olaria e/ou casa) abriga saberes e fazeres que são compartilhados nas experiências cotidianas com familiares, vizinhos e amigos. O terreno constitui-se da casa onde morava a família nuclear, e, atualmente, moram apenas Oséas e Cearina, ambos solteiros; na lateral esquerda, funciona a olaria e ao fundo estão as casas de moradia de filhas.os, de netas.os e da família do enteado (área concedida pela Tia Ana ainda em vida). Nos fundos da casa desta, funcionava a olaria do Elias. Agora quem a comprou e a assumiu foi a Greice, neta da Tia Ana.

A estrutura da olaria é de madeira, o chão é de barro pisado, o telhado, de telha de barro, a porta de entrada é de madeira com frestas que permitem visualizar o interior da olaria. Aparentemente é insegura para o bairro, mas não há notícias de assalto nas olarias. Algumas partes são de alvenaria, dependendo da.o proprietária.o para fazer melhorias na infraestrutura.

Em 1997, na primeira pesquisa, a casa da Tia Ana era de madeira, e alguns dormiam nas redes de algodão armadas no espaço da olaria, já que a casa só dispõe de três cômodos – sala, quarto e cozinha. Oséas e Cearina reformaram os cômodos para alvenaria. Cearina, filha caçula da Tia Ana, conhece o ofício da arte cerâmica, mas trabalha fazendo jogo de bicho na banca em frente ao mercadinho (na frente da casa da Tia Ana). Ela não é proprietária e responsável por peças na olaria, portanto, não herdou nenhum espaço desta.

Oséas trabalha como artesão, fazendo textura de dedo nas peças, agregando, produzindo embalagens, entre outras atividades. No entanto, como não domina o torno-de-pé, ele não tem peça, isto é, não é responsável ou assume a produção de peça. Desta forma, não tem espaço definido na olaria. Em geral, ele trabalha a partir da demanda de encomendas das peças reconhecidamente feitas ou sob a responsabilidade da Mestre Zuíla.

Após o falecimento da Mestre Tia Ana, os espaços da casa e da olaria continuaram sendo apropriados por filhas.os, netas.os. Os espaços deveriam estar de acordo com a divisão verbal feita por ela. As mudanças neste uso e apropriação são sentidas por todas.os. Segundo Oséas, quando ela estava viva, não existia divisão do espaço da olaria, pois ele comandava tudo. Por exemplo, quando Elias, filho mais

velho, solicitou o espaço atrás da casa da família para fazer sua olaria, Tia Ana o atendeu. A família reconhecia que, ao se casar, ele precisava garantir a existência de sua nova família.

No entanto, não apenas pelo casamento e pela herança se estabelecem a apropriação e os usos dos espaços. Outra forma é a definição de responsáveis/proprietários(as) pela produção de determinada peça, por exemplo: Jonas é responsável pela peça “galinha de dedo”, pela “galinha marajoara” e pela coruja, todas de tamanho P. Quando ele aprendeu a manusear e a moldar as peças no torno, a Mestra Zuíla concedeu-lhe as. A partir deste momento, só o Jonas produz tais peças, e o cliente que for comprar peças de galinha ou coruja, tamanho P, irá negociar com ele. Caso não esteja, outra pessoa pode negociar a venda, mas o dinheiro é do Jonas.

A divisão da herança da Tia Ana se pauta nos acordos tácitos feitos em vida e após a sua morte. A apropriação de espaços na olaria, no terreno e nas peças, nos equipamentos e/ou instrumentos de trabalho, é reconhecida e respeitada. Por exemplo, na entrada da olaria há dois espaços bem definidos: há o espaço de Zuíla, o qual é constituído de um depósito (espécie de compartimento fechado, todo feito em madeira). Após a porta de entrada, há uma mesa e do lado direito ficam as prateleiras de madeira encostadas na parede; e há, ao lado do depósito da Zuíla, o espaço da Eliza, sua irmã, o qual se constitui de uma mesa e de prateleiras em madeira, no formato de U.

Outro exemplo de concessão para o uso dos espaços no interior da olaria: nos dias de segunda e terça-feira, no período da manhã, o espaço da Eliza é cedido para Jonas e Simone trabalharem em sua respectiva produção. No período da tarde, a Eliza ou sua filha ou quem estiver trabalhando para ela ocupa o mesmo espaço. Nos outros dias da semana, o espaço é ocupado por outras pessoas da família nuclear da Eliza. Para fazer o uso é necessária a concessão do proprietário(a), ou a participação em algumas das etapas de produção da peça encomendada por tal proprietário(a).

Este compartilhamento de espaços é tão bem tacitamente acordado que não há conflitos, já que, definidos os dias de uso, quem precisar utilizá-los terá que procurar outros na olaria. Às vezes, Elizana, filha da Eliza, ou Jonas, seu irmão, estão trabalhando em bancos de madeira na porta de entrada ou próximo a alguma sombra na frente da olaria. Há alguns equipamentos que são coletivos, por exemplo, na parte

detrás da olaria, há um torno-de-pé que é considerado comunitário, podendo qualquer pessoa da família usá-lo.

Isaías, neto da Tia Ana, filho da Laura, desde jovem já assumia o torno-de-pé, fazendo peças do tamanho pequeno e médio. Agora ele já faz peças de todos os tamanhos. Em 1997, ele rodava com os pés o torno para a Mestra Zuíla moldar suas peças miniaturas, pois ela tinha grave problemas na coluna. Atualmente, com o torno elétrico improvisado, ela faz suas peças sozinha.

Isaías é proprietário/produtor das peças utilitárias, lisas e sem pintura. Ele tem espaço físico na olaria e casa no quintal que comprou de Jonas, o tio caçula. Desta forma, cada filha.o e cada neta.o, ao assumirem a produção de uma peça, têm espaço físico na olaria, já que o terreno da casa/olaria tem as casas de moradia das.os filhas.os da Tia Ana, bem como do enteado e seus familiares.

Figura 40 - Frente da Cerâmica da Tia Ana



Fonte: Acervo Pessoal, em 15.07.2021.

Legenda: Na frente tem o depósito da Mestra Zuíla, na entrada com duas portas o local de trabalho da família. O espaço da frente também é usado por todas.os para a secagem das peças.

Hoje, como mostra a Figura 40, quando se chega na olaria da Tia Ana, logo se percebe que todos os espaços são ocupados por homens e mulheres que trabalham na produção da arte cerâmica. A divisão e organização deste espaço não é percebida de imediato. Na entrada da olaria, fica a parte da Mestra Zuíla, da Eliza, do Jonas e do Oseás, o qual não tem parte no espaço físico, mas trabalha para a primeira. A Regiane, neta da Tia Ana, em geral, à tarde, pinta as peças com betume. Ao fundo da

olaria, onde ficam os três tornos (um torno-de-pé coletivo, o torno do Isaías e o torno da Mestra Zuíla), os oleiros trabalham escutando brega<sup>85</sup> e outros ritmos das rádios locais.

As conversas e as risadas fluem. Às vezes, algumas pessoas conhecidas que rotineiramente passam por lá alegram mais ainda o dia, como a “Gostosa”, uma senhora com cerca de sessenta anos, a qual ninguém sabe onde mora. Como ela é acumuladora, todos os dias deixa algum saco com objetos (provavelmente juntados na rua) para ser guardado na olaria. E a brincadeira continua. Dessa forma, as dificuldades advindas das desigualdades sociais e econômicas se diluem em meio ao trabalho feito entre conversas e risadas.

Figura 41 - Depósito de peças e embalagens



Fonte: Acervo Pessoal, em 03.10.2021.

Legenda: Mestra Zuíla tem este depósito na entrada da olaria.

Na Figura 41, a Mestra Zuíla apresenta o espaço que chama de depósito para guardar peças prontas, embalagens de papelão, sacola plástica, jornal e peças encomendas que os clientes ainda não buscaram. Este espaço fica na frente da entrada da olaria. É todo em madeira, com telhado de telha de amianto, tem cerca de 8m<sup>2</sup>. A Mestra tem um caderno onde faz anotações de pedidos, mas a maior parte fica “na cabeça”, como ela diz.

---

<sup>85</sup> Brega: é um ritmo, uma maneira de dançar, uma festa tipicamente paraense.

Na Cerâmica da Tia Ana não há placa de identificação, mas o estabelecimento é facilmente encontrado na Travessa Soledade. As pessoas do bairro conhecem as olarias pelo nome de suas/seus proprietárias.os, daí esta olaria também ser conhecida como a Olaria da Zuíla. A estrutura mistura paredes feitas em madeira ou em alvenaria, depende de quem é o proprietário ou proprietária do espaço. As estantes e as mesas são de madeira. O chão de barro pisado e as estantes envelhecidas abrigam as peças prontas, peças que estão secando, outras que estão preparadas para receber a pintura, ou para serem desenhadas ou engobadas. Outras peças ficam espalhadas pelo chão, alguns vasos transformam-se em bancos, conforme se arranja a acomodação para trabalhar. As peças dessa olaria evidenciam a trajetória da produção da cerâmica: são utilitárias, lisas e sem pintura, até em estilo marajoara e suas estilizações.

Halbwachs (1990) chama atenção para o quadro temporal e espacial da memória, pois não só o tempo dos eventos e/ou acontecimentos estão presentes nesta, mas também o espaço/ambiente onde estes ocorreram. Oséas, filho da Tia Ana, menciona, com certo saudosismo, que antes era tudo sob o comando dela, não havendo a divisão que hoje se encontra na olaria. Assim as lembranças de onde cada um trabalhava no tempo dela surgem para compor a memória.

A memória toma as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro, isto é: dessa capacidade da memória brota a consciência que nós, humanos, temos do tempo. (AMADO, 1995, p. 132).

Desta forma, a dinâmica de apropriação de espaços físicos na olaria reflete a hierarquização de saberes, o domínio de fazeres. A aparente divisão do trabalho entre homens e mulheres, já que na olaria familiar há o trabalho feminino e o trabalho masculino, em atividades feitas tanto por homens, quanto por mulheres. Todavia, é o espaço onde há o compartilhamento dos saberes e dos fazeres, as inovações de técnicas e peças, e a riqueza das experiências que fortalecem a memória e a identidade deste grupo social.

### 3.3 Algumas considerações ...

O espaço físico da olaria não é apenas uma construção rudimentar, é também um espaço que molda identidades, revela histórias e memórias narradas por quem vivenciou e vivencia experiências de uma produção artesanal. Esta revela significados, os quais expressam o patrimônio (i)material resultante de histórias de vidas recheadas de emoções, conflitos, saberes e significados ressignificados cotidianamente na arte cerâmica.

É importante salientar que compreender as redes de relações de parentesco, bem como a apropriação do espaço físico na olaria é fundamental para apreender as dinâmicas das relações sociais, de solidariedade e de produção da arte cerâmica. O trabalho familiar e as relações de parentesco caracterizam a arte cerâmica de Icoaraci. Mesmo as olarias tipo microempresa se consideram como uma família. Cada família, cada olaria, cada artesã.ão imprime sua marca identitária em suas peças.

A olaria é o lugar de criação e reprodução da arte cerâmica; é o lugar carregado de memórias e experiências compartilhadas; é o lugar para quem estiver disposto a observar, ouvir, sentir e aprender com as histórias de vida destas.es artesãs.ãos que acolhem e transmitem saberes e fazeres desta arte.

O trabalho de artesãs.ãos de Icoaraci aparentemente prioriza as condições de existência da família. Estas.es são defensoras.es de uma prática secular que se baseia em técnicas transmitidas oralmente de geração em geração, que valoriza saberes e fazeres ancestrais, que torna a arte cerâmica uma forma de estar no mundo, construída por sensibilidades, saberes, fazeres e sociabilidades que garantem a existência e resistência deste grupo.

Na Cerâmica da Tia Ana, há várias formas de socialização e de aprendizagens da arte cerâmica. Alguns aprendem sozinhos, experimentando, observando; outros aprendem ainda criança, brincando junto com os pais que trabalham ao mesmo tempo em que dão atenção as.os filhas.os, transmitindo-lhes os saberes de forma lúdica, os segredos de cada peça que se torna a marca identitária de quem a criou ou da olaria que a produz. Às vezes, o casamento é a forma de se descobrir enquanto artesã, como ocorreu com a Simone, esposa do Jonas.

A pesquisa mostra que a inclusão do torno-de-pé no início do século XX é uma das causas da exclusão das mulheres de uma das principais etapas de produção que é o “levantamento” da peça. Antes, elas “levantavam” as peças com as mãos. Assim, o que antes era trabalho de mulheres, após a inserção desse instrumento, passa a se configurar como trabalho masculino e feminino, e os homens passam assumir e a dominar equipamentos de produção, colocando o ofício feminino como atividade de menor importância. No início do século XXI, a inclusão do torno elétrico improvisado vislumbra às mulheres reassumirem a importância e o reconhecimento como mestras desta arte.

Nesta dinâmica do barro na olaria que movimenta saberes e fazeres de vários sujeitos, Mestre Zuíla considera que uma das principais dificuldades enfrentadas hoje é a formação de novas gerações de artesãos, já que “o Ministério do Trabalho dá em cima e as crianças não pegam mais gosto. Isto aqui não é trabalho escravo, é cultura!”. Há vários relatos que indicam que o afastamento das crianças da olaria prejudica “o gosto pelo barro”, no sentido de que, quando se tornam adolescentes, já “perderam a vontade”.

A produção da arte cerâmica não diz respeito apenas ao valor utilitário das peças ou ao seu valor de uso que, mesmo sendo compreendido como necessidade, apresenta um processo significativo para este grupo social. Nesse sentido, Sahlins (2003, p. 7) faz críticas à ideia de que *as culturas humanas são formadas a partir da atividade prática*. Para ele, os objetos são produções culturais que apresentam uma razão simbólica que *toma como qualidade distintiva do homem não o fato de que ele deve viver com um esquema de significativo criado por si próprio*. Este autor argumenta ainda que

o significado social de um objeto, o que o faz útil a uma certa categoria de pessoas, é menos visível por suas propriedades físicas que pelo valor que pode ter na troca. O valor de uso não é menos simbólico ou menos arbitrário que o valor-mercadoria. Porque a “utilidade” não é uma qualidade do objeto, mas uma significação das qualidades objetivas (SAHLINS, 2003, p. 169).

A.o artesão incorpora e passa a configurar a sua criação ou reprodução com memórias constituídas socialmente, de modo que o objeto tem em si maneiras individuais e coletivas de significados, que podem ser modificados a partir do contexto.

Além disso, as peças destas es mestras es expressam elementos culturais (como grafismos marajoaras, tapajônicos e icoaracienses), a natureza (representação de animais, como galinha, porco, coruja, onça), o cotidiano amazônico (jogos de feijoada, potes, canecas), demonstrando, segundo Hall (2013), como as identidades formadas a partir da matriz de significados coloniais rejeitam as histórias dos respectivos grupos sociais, quando o artesão-artista tem o maior esforço para juntar fragmentos culturais, evidenciar trajetórias cruzadas e conferir significados ao saber-fazer afro-indígena.

---

## 4 Olaria Familiar-Empreendedora: Cerâmica Família Sant'ana – “um estilo de vida”

---

Figura 42 - Família Sant'ana



Fonte: Figura postada na rede social @fscerâmica, no dia 28.06.2021.  
Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CQrub2VtU76/>>  
Legenda: No barracão da olaria também é espaço para a militância junto aos movimentos sociais. A família Sant'ana – Madson, Maynara, Mestre Guilherme, Mestra Marly e Sebastian (da esquerda para a direita).

A Cerâmica da Família Sant'ana é classificada nesta pesquisa como olaria familiar-empreendedora por se diferenciar da maioria das olarias familiares no bairro do Paracuri. A Figura 42 expressa significativamente o que a distingue em relação às outras olarias do bairro e como a arte contribui para consolidar direitos, enfrentar preconceitos e violências, participar de redes de apoio e promover ações em prol das causas dos movimentos sociais (Mulheres Negras e LGBTQIA+).

Esta Cerâmica apresenta como principais características: 1) Os espaços bem definidos entre loja, casa e olaria; 2) A dinâmica das relações sociais estabelecidas em cada espaço se diferencia no trabalho; 3) A produção das peças que não são apenas artesanatos, artefatos, objetos sem significados, mas são também cultura, com significados simbólicos que englobam a valorização das tradições, das

identidades e das inovações; 4) A constituição de espaços colaborativos na produção; 5) O reconhecimento de saberes e de fazeres da arte cerâmica que marcam a luta e a resistência de movimentos sociais afro-indígenas e LGBTQIA+, expressas em suas peças, em suas conversas cotidianas, em suas redes sociais, e em todos os eventos; e 6) O estabelecimento de parcerias com instituições públicas, empresas privadas e microempreendedoras.es.

A Família Sant'ana direciona suas ações empreendedoras, interrelacionando-as às ações de militâncias nos movimentos sociais, nas instituições e na comunidade, dialogando com a noção de que o sujeito empreendedor deve ter uma formação técnica e moral que ultrapassa o mundo do trabalho e o mundo dos negócios. O espaço de atuação engloba projetos comunitários, culturais, solidários, gestão pública que permeia modalidades de trabalho dentro e fora do universo produtivo, tanto na vida privada quanto na vida pública (COLBARI, 2007).

As parcerias com micro, pequenas e médias empresas da região são mais que estratégias para a comercialização da produção das.os envolvidas.os, são formas de promover a “autoestima coletiva da nossa comunidade”, como diz Maynara Sant'ana. Por exemplo, na parceria com uma empresa que produz velas, a família se reúne para decidir sobre a criação de peças para colocar as velas perfumadas, e a comercialização ocorre tanto na empresa como na loja da família Sant'ana. As parcerias com microempreendedoras.es são fundamentais não apenas para a comercialização da cerâmica, mas também para o fortalecimento das relações com pessoas que produzem diferentes produtos (doces regionais, bolos, plantas).

## 4.1 Descrição dos espaços: loja, casa e olaria

A Cerâmica Família Sant'ana se constitui fisicamente de loja, casa e olaria; está situada na Travessa Soledade, 686, entre a Quinta e Sexta Rua, no bairro Paracuri. A loja é a sua porta de entrada, ocupando toda a frente da casa. São duas entradas, uma porta em madeira com campainha<sup>86</sup>, outra, uma porta de enrolar de ferro, que é a principal entrada de clientes. A loja funciona sem rigidez de horário, de segunda a sábado, no horário de 9 às 17h, às vezes, aos domingos.

A loja é o espaço de comercialização, mas não é o principal. Durante o período da pandemia da Covid-19, intensificaram-se as vendas por meio das redes sociais com entrega das peças nas residências das/os clientes<sup>87</sup>. Hoje, cerca de oitenta por cento das transações ocorrem por este mecanismo. Houve assim a ressignificação da loja física, onde há a realização de algumas etapas de acabamento, trocas de ideias, compartilhamentos de saberes e fazeres, criação de peças e realização de eventos, tais como: roda de conversa, aniversários, oficinas, lançamentos de coleções, entre outros.

A loja é considerada ainda como um “espaço colaborativo”, quer dizer, é um espaço compartilhado por artesãs.ões-artistas que não são da família e não possuem local para trabalhar e realizar suas respectivas artes (pintura, grafismos, caricaturas). O compartilhamento se estabelece com base na troca de materiais e de ideias, na comercialização das peças e nas parcerias.

O espaço da loja tem uma decoração com plantas regionais ornamentando o ambiente, com música calma na voz de cantores.as regionais, com peças de diferentes estilos expostas nas prateleiras, nas paredes, na escada. O atendimento ao público (clientes, estudantes, pesquisadoras.es, arquitetas.os, entre outros) inclui as explicações sobre a cerâmica indígena, icoaraciense e inovações, bem como o

---

<sup>86</sup> A campainha tem códigos que identificam quem está na olaria, assim, quem está na loja não precisa ir até o barracão.

<sup>87</sup> A loja da família Sant'ana iniciou os serviços de “delivery” durante o período da pandemia. O sobrinho do Mestre Guilherme realizava as entregas com todo cuidado para não danificar as peças. Hoje ainda se oferece tal serviço, mas as/os clientes da região metropolitana fazem os pedidos pelo aplicativo de conversas ou nas redes sociais e vão buscá-los na loja.

detalhamento sobre as etapas de produção. O processo da venda de uma peça é demorado, pois a pessoa responsável pela loja explica antes sobre a arte e a cultura amazônica expressas nas peças.

A loja também comercializa peças de outras olarias, a partir de uma consignação informal: quando a peça é vendida, uma porcentagem fica para a loja, ou a peça é comprada diretamente de quem a produziu e é colocada para ser comercializada. Neste tipo de relação, ocorrem visitas às várias olarias tipo familiar e as amizades são fortalecidas entre as famílias artesãs do bairro. A loja vende outras artes de materiais como madeira, corda, cuia.

As datas comemorativas (Páscoa, Dia das Mães, Festa Junina, Dia dos Pais, Círio de Nossa Senhora de Nazaré, Natal) já são incluídas no planejamento anual da produção de peças e coleções. No período da Páscoa, considerada uma das datas mais importantes para a comercialização de peças, a família começa os preparativos em fevereiro. As reuniões familiares são realizadas para decidir sobre a criação de peças e de ovos em cerâmica, e já se vislumbram as possíveis parcerias que poderão agregar valor ao produto. Por exemplo, nas Figuras 43 e 44 mostram-se os ovos feitos pela família Sant'ana e os doces de chocolates advindos da parceria estabelecida com uma microempresendedora local.

Figura 43 - Ovo Muiraquitã



Fonte: Figura postada na rede social @fscerâmica, no dia 25.03.2021. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CM2-edDhx0v/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CM2-edDhx0v/?utm_source=ig_web_copy_link)>

Legenda: Ovos com grafismos indígenas.

Figura 44 - Ovo Floresça



Fonte: Figura postada na rede social @fscerâmica, no dia 24.03.2021. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CMzI5REBx9R/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CMzI5REBx9R/?utm_source=ig_web_copy_link)>

Legenda: Ovos com desenhos da coleção botânica.

Na Figura 45 (vide abaixo) mostra que na loja há uma escada que dá acesso a uma varanda arejada e à sala de aula, com peças em cerâmica e vaso com plantas da região. Nesta sala se realizam as oficinas de cerâmica, a exposição de coleções de peças, as reuniões e a elaboração de novas peças. Abaixo da escada fica o banheiro para clientes, há também um balcão ao fundo da loja. Este balcão expõe peças e é utilizado para servir cafés com tapioca e farofa de charque durante eventos.

Figura 45 - Loja e sala de aula (altos)



Fonte: Acervo pessoal, em 13.02.2022

Legenda: Peças que expressam a cultura afro-indígena na Amazônia

Nesta Cerâmica, as peças são de estilos variados, dos tradicionais (Tapajônicos, Marajoara, Maracá) às inovações criadas pela família, por pessoas que participaram das oficinas de iniciação à cerâmica, e pelas sugestões de clientes. Também são agregadas as peças adquiridas e/ou consignadas de outras olarias e de outros artesãos-artistas.

O pequeno portão de madeira que separa a loja do corredor impede a “Pupunha” e o “Romeu” (cachorros da casa) de circularem pelo espaço. As peças em cerâmica com plantas estão nas prateleiras situadas ao longo do corredor e no final está a olaria. A primeira porta do corredor é um compartimento que funciona como depósito para peças semiacabadas e acabadas a serem comercializadas. Em seguida, está a porta que dá acesso à casa.

A casa é o ambiente privado da família, constituindo-se de sala de visita conjugada com a cozinha, espaços separados por um balcão. Na sala, realizam-se as refeições coletivas<sup>88</sup> na hora do almoço, faz-se o cafezinho que acompanha todas as etapas de produção da arte cerâmica, assiste-se à televisão, conversa-se sobre todos os assuntos, descansa-se. Estes momentos foram de muita aprendizagem durante a pesquisa de campo.

Na casa, ao lado direito de quem entra, há um pequeno quarto usado para descanso pós almoço e, ao lado esquerdo, o quarto do casal. A casa tem uma única porta e duas janelas para o corredor. No final deste, há um salão com uma mesa com oito cadeiras, armários em madeira com louças, plantas, vasos, local para lavar louças e roupas e, após este salão, surge o barracão da olaria.

A olaria funciona de segunda a sábado. De segunda a sexta, o horário é de 8 às 12h e das 14 às 18h. A hora do almoço e da sesta é respeitado. Aos sábados, o funcionamento é de 8 às 12h. No entanto, os prazos para entrega das encomendas podem alterar significativamente estes horários, tornando-se o domingo um dia normal de trabalho. Ressalto que o espaço da olaria é o lugar predileto do Mestre Guilherme. Às vezes, na calmaria, sem o movimento das pessoas trabalhando, ele passa horas e horas criando e fazendo peças e equipamentos.

Eu costumo dizer que tenho o privilégio de sair da minha cozinha e tá no meu trabalho né, não precisa pegar ônibus e tal. E aqui é um local onde eu passo a maior parte do meu dia, na verdade, aqui e não é nenhum sacrifício não, porque aqui é o lugar onde a gente cria, a gente realiza e vai exercitando as nossas ideias, então aqui é, pra mim, aqui é um parque de diversão” (Mestre Guilherme, em 13.03.2022).

No barracão da olaria há a distribuição dos equipamentos e ferramentas. Neste há uma mobília que atende a dinâmica das etapas de produção: mesas, bancadas e estantes em madeira são usadas para os acabamentos (engobar, pintar, desenhar, nicar, secagem das peças); três tornos (dois elétricos improvisados e um torno-de-pé), usados para “levantamento” e acabamento de peças; dois fornos a lenha (usados para a queima) e um forno elétrico (a ser instalado). Há outros equipamentos, como a

---

<sup>88</sup> Nesta casa moram Guilherme e Marly; Maynara e Sebastian moram em um bairro próximo; Adriana mora no mesmo bairro; Madson mora na Ilha de Cotijuba (próximo de Icoaraci) e o sr. Amiraldo mora no bairro (dificilmente participa das refeições). As refeições coletivas são preparadas por Marly e Adriana.

maromba, usada para beneficiamento do barro; a brunideira, usada para polir as peças, entre outros.

Figura 46 - Pintura feita no torno elétrico improvisado



Fonte: Acervo Pessoal, em 30.03.2022.

Legenda: Mestre Guilherme realizando a “mão de fechamento” ou terceira mão de pintura nos ovos de Páscoa, acabamento feito no torno elétrico.

O torno elétrico improvisado se diferencia daquele de outras olarias por ter sofrido adaptações feitas pelo Mestre Guilherme, para facilitar o “levantamento” das peças, o que permite ao oleiro ter mais flexibilidade para os movimentos corporais. Na olaria em questão, o torno também é o equipamento utilizado para fazer pintura antes da queima, como demonstra a Figura 46.

Para o processo de queima, Mestre Guilherme fez dois fornos situados ao fundo da olaria, o maior é pouco usado. É usado somente quando há encomendas de peças do tamanho grande; o menor é o utilizado semanalmente. Estes fornos funcionam com pedaços de madeira comprados de vendedores informais e advindos de resíduos descartados pela construção civil.

Xavier (2006) aponta que Mestre Guilherme já fez experimentações com forno a gás de cozinha, no entanto, este não é mais utilizado devido ao alto custo. A queima é uma das preocupações deste Mestre que inclusive já participou de eventos para discutir tal tema. Mas até hoje a queima feita nas olarias de Icoaraci é considerada um processo rudimentar em relação às tecnologias apresentadas em congressos e seminários.

A prática do uso sustentável do barro nesta olaria está em todas as etapas de produção. Isto faz com que a Família Sant'ana tenha argila tratada para o seu trabalho e para a comercialização. Em geral, as pessoas que fazem oficinas de joias em cerâmica preferem comprar a argila beneficiada e tratada do que a argila comercializada pelos barreirenses. Daí tanto o Mestre Guilherme como o Mestre Ciro afirmarem que “a olaria não é apenas um espaço de produção, mas de oferta de serviços também”.

Outro exemplo, é o reaproveitamento das peças quebradas que são piladas e transformadas em “chamote” – este pó de barro serve para dar consistência ao barro e auxilia na pintura de algumas peças antes da queima. A seguir, faço a descrição das etapas de produção da arte cerâmica da Família Sant'ana, considerando que as etapas já descritas serão apenas mencionadas, mas não detalhadas.

## 4.2 As etapas de produção na Cerâmica Família Sant'ana

A cerâmica é um condutor energético natural. Sua porosidade lhe concede esse superpoder! Ela carrega a energia das mais de 15 mãos que trabalham criativamente dando vida à matéria extraída das beiras dos rios dessa Amazônia encantada, mãe de todas nós! O barro que nas mãos do oleiro vira arte, a arte que faz a gente enxergar a vida sob um prisma afetuoso, o afeto que é a linguagem poderosa do amor (Maynara Sant'ana, em 04.05.2022).

A Cerâmica da Família Sant'ana se diferencia das outras olarias por possuir uma variedade significativa de peças em formatos e desenhos diferenciados, de estilos tradicionais a inovações. Todas as etapas de produção são cuidadosamente feitas e supervisionadas pelo Mestre Guilherme e pela sua esposa Mestra Marly. Atualmente, trabalham na olaria, além do casal, sua filha Maynara, seu genro Sebastian, sua sobrinha Adriana e o seu neto Madson. Durante a pesquisa de campo, o Sr. Amiraldo, amigo da família, estava trabalhando em serviços diversos na olaria.

A descrição das etapas de produção enfatiza o diferencial desta olaria familiar-empREENDEDORA. Tais etapas compreendem: 1) Beneficiamento e tratamento do barro; 2) Produção da peça propriamente dita; 3) Acabamento antes da queima; 4) Queima; 5) Acabamento pós-queima; e 6) Embalagem e Comercialização. Em cada uma destas etapas há desdobramentos de atividades que estão relacionados às identificações locais, em que a.o artesã.ão realiza várias atividades, como ocorre na olaria familiar.

Xavier (2006) identifica, como uma das etapas de produção, a aquisição da matéria-prima. Nesse contexto, Mestre Guilherme adquiria barro de vários municípios (São Miguel do Guamá, Muaná e do distrito de Outeiro) para fazer experimentações. Durante esta pesquisa de campo, a matéria-prima era comprada dos barreirenses que trazem o barro do município de Santo Antônio do Tauá. Este processo de aquisição é uma preocupação recorrente nas conversas da família, devido às dificuldades mencionadas no item 2.2 sobre os barreirenses. A solução para esta preocupação está no trâmite do processo de licenciamento ambiental para a extração de argila no referido município.

Outra preocupação é a transmissão do saber-fazer da arte cerâmica para as futuras gerações, já que, segundo Mestre Doca Leite, há cerca de 14 anos que não há formação de um artesão em Icoaraci. A instituição municipal criada para assumir

tal missão, a Escola Liceu de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso, não está atendendo a comunidade. Segundo relato de artesãos, as mudanças de governo municipal interferem diretamente nas atividades desta escola liceu. Em alguns momentos, já houve suspensão das oficinas de cerâmica e fechamento de salas destinadas para este fim. Algumas ações embrionárias (a realização de rodas de conversa, vivências e oficinas de iniciação à cerâmica para crianças, jovens e adultos) estão sendo efetivadas na Olaria do Espanhol e na Cerâmica Família Sant'ana, para incentivar a formação das novas gerações na arte cerâmica.

A primeira etapa de produção se refere ao beneficiamento e ao tratamento do barro. É necessário diferenciar uma argila beneficiada de uma argila tratada. Quando os barreirenses entregam as “bolas de barro”, elas estão beneficiadas pelas atividades do boleiro (já descritas). A argila tratada é novamente limpa, esticada na parede e exposta ao sol para secar, depois é pilada e peneirada; em seguida fica de molho numa caixa d'água, sendo misturada até se tornar uma massa pastosa e homogênea, e então fica em repouso por uma semana. Assim a argila estará bem molhada, podendo-se esticá-la na parede para sair o excesso de água, a partir daí, são feitas as “bolas” que logo são ensacadas para não secarem. Esta nova argila mais maleável, livre de impurezas, reduz significativamente a perda de peças durante a queima e é ideal, segundo Mestre Guilherme, para fazer joias em cerâmica e outras peças que requerem mais delicadeza e qualidade.

A argila beneficiada ou tratada, em formato de bolas, é organizada na bancada do oleiro, junto ao torno elétrico improvisado. Este equipamento ameniza o esforço físico do artesão, reduz o tempo de produção, aumenta a quantidade de peças e os ganhos, principalmente, na olaria microempresa, onde o oleiro recebe pagamento por peça produzida.

Mestre Guilherme faz vários experimentos com argila, cria ferramentas, faz adaptações nos equipamentos, enfim, ele inventa meios para facilitar o trabalho da arte cerâmica e evitar problemas recorrentes na coluna do artesão, principalmente, de quem trabalha no torno. O torno elétrico improvisado tem adaptações que vão além do motor de máquina de lavar. Nesta olaria, este tipo de torno deixa o oleiro de frente para o disco onde centraliza o barro e “levanta” a peça. Este é o diferencial da olaria do Mestre Guilherme em relação às demais que também utilizam o torno elétrico improvisado.

Os acabamentos que antecedem a queima das peças incluem secagem, engobe, pintura, brunição, gravação, desenho, nicagem<sup>89</sup>. A secagem ocorre quando a peça “levantada” fica em repouso nas prateleiras e nas mesas da olaria. Algumas peças são expostas diretamente ao sol. Em geral, na Travessa Soledade, é recorrente encontrá-las secando nas calçadas em frente às lojas.

No período chuvoso, a secagem é mais demorada e se utiliza a técnica do foguinho (colocar peças para secar próximo ao forno durante a queima). Xavier (2006) identificou uma “estufa improvisada” com diversas lâmpadas, criada pelo Mestre Guilherme, para acelerar a secagem das peças. Entretanto, durante esta pesquisa, a referida estufa não estava em uso.

Após esta secagem inicial, a peça está pronta para receber os acabamentos anteriores à queima, tais como texturas em diversos formatos, pinturas com chamote, agregamento de partes para completar a peça, entre outros.

Figura 47 - Acabamento antes da queima



Fonte: Acervo pessoal, em 30.03.2022

Legenda: Na olaria, a família no acabamento de desenho e pintura antes da queima.

Em geral, como mostra a Figura 47, toda a família se envolve nas etapas de acabamentos. Aqueles anteriores à queima são realizados no interior do barracão da olaria, mas a Mestre Marly não os faz durante o período em que a loja está aberta. Os

---

<sup>89</sup> Estes acabamentos que antecedem a queima das peças já foram descritos no Capítulo 3.

acabamentos pós-queima são feitos também na loja e todas/os participam destes fazeres.

A queima é uma etapa que requer conhecimento sobre como “fornear” as peças. Isto é, antes de fazer o fogo, estas são cuidadosamente organizadas dentro do forno e cobertas com pedaços de telhas e cacos de cerâmica. Este processo é importante para não haver rachaduras, quebras e até estouro de peças durante a queima. Em seguida, faz-se o fogo com lenha, álcool e jornal. A queima também requer o saber-fazer dos mestres.as, pois assim que o fogo está pronto, o responsável precisa estar atento para saber onde e como acrescentar mais lenha e desta forma transformar o barro em cerâmica.

Figura 48 e 49 - “Fornear” as peças



Fonte: Acervo pessoal, em 28.03.2022  
 Legenda: Mestre Guilherme fornecendo os ovos para a queima.



Fonte: Acervo pessoal, em 30.03.2022  
 Legenda: Madson fornecendo os ovos para a queima.

Mestre Guilherme é o responsável pela queima na olaria e compartilha seus saberes e fazeres com Madson, seu neto, que sabe “fornear” e “desfornear” as peças, como ilustra as Figuras 48 e 49, mas ele ainda não assume o tempo de duração da queima. Este tempo varia de 06 a 12 horas, dependendo do tamanho, do tratamento da argila e da finalidade da peça. Este processo requer atenção, já que a temperatura é calculada a partir da sensibilidade corporal do mestre junto ao forno.

Há vários segredos nesta etapa, por exemplo, não se permite um aquecimento rápido do forno para não estourar as peças, a lenha é colocada de acordo com a necessidade de aumento ou diminuição da temperatura. Mestre Guilherme inventa formas para amenizar o esforço físico do trabalho. Xavier (2006, p. 30) mostra a adaptação do gás de cozinha ao forno de barro. Durante esta pesquisa, o forno era aquecido a lenha e a temperatura era medida por um buraco feito acima da abertura e tampado com uma espécie de rolha. A cor desta direcionava a temperatura do forno.

As peças são desenformadas após 8 a 12 horas de esfriamento no forno. Em seguida, os acabamentos pós-queima (pintura, desenho, reparos, entre outros) são feitos na olaria e na loja, como ocorre na maioria das olarias familiares. Na Cerâmica da Família Sant'ana, as mulheres e os homens desenvolvem o acabamento das peças, concomitantemente à comercialização, quando estão na loja. No entanto, a Mestre Marly e a Adriana trabalham tanto na loja, na olaria, quanto na casa.

A artesã-mestra Marly, vide Figura 50, também é a responsável por supervisionar as etapas de acabamentos da olaria, isto é, antes de a peça ir para a comercialização, ela verifica a qualidade dos acabamentos; ela tem um olhar cuidadoso para identificar pequenos furos que são discretamente preenchidos com gesso para aperfeiçoar a pintura. Em outras olarias não observei tal procedimento técnico.

Figura 50 e 51 - Acabamento pós-queima



Fonte: Acervo pessoal, em 19.02.2022  
Legenda: Na loja, Mestre Marly fazendo acabamento pós-queima de pintura.



Fonte: Acervo pessoal, em 30.03.2022  
Legenda: Na loja, Sebastian e Adriana fazendo acabamento pós-queima de desenho e pintura.

Adriana e Sebastian, como mostra a Figura 51, realizam acabamentos de pintura e desenho sem incisões na peça. A Adriana teve contato com o artesanato desde criança, pois seu pai era cesteiro, mas ela não se identificou e nem aprendeu este ofício. Ela também já trabalhou como cozinheira e em outras atividades, mas foi “chamada” e se encantou com a arte cerâmica.

Meu pai é cesteiro, mas eu me identifiquei com a cerâmica. Eu trabalho desde novinha né, Lene? Tenho 46 anos, trabalhei em várias olarias e aqui no titio, nesse vai volta, tem uns 15 a 20 anos. Aqui eu estou me especializando e aprendendo mais coisa na cerâmica, que é muito bom, né! Me identifiquei muito com a pintura. É que é muito bom, e que é muito bom, porque é uma terapia, porque a gente no nosso dia a dia é corrido para quem tem filho. Eu fico muito feliz de não ter parado, é minha profissão hoje em dia (Adriana Sant’ana, depoimento gravado no Papo Cerâmica, em 22.10.2022)

Madson está em formação na arte cerâmica, portanto, ele trabalha em todas as etapas de produção, exceto o “levantamento” de peças no torno e no acompanhamento e controle da queima. Ele trabalha somente no período da manhã na olaria, pois faz graduação em Filosofia em uma universidade pública em Belém.

Sebastian é responsável pelo conceito das coleções e peças, elabora embalagens e faz acabamentos de pintura e desenho, considera-se um “aprendiz da arte cerâmica”. Ele era tatuador e tem domínio de recursos audiovisuais e de informática. Quando conheceu Maynara, apaixonou-se pelo barro e resolveu ser “tatuador do barro”. Atualmente, ele é casado com Maynara, é um homem transexual, militante do movimento LGBTQIA+ e é responsável também pela comercialização de produtos e serviços.

Maynara é graduada em Nutrição, tem conhecimento em informática, foi coordenadora do Coletivo Pretas Paridas e atua na militância dos movimentos sociais. Na olaria realiza acabamentos de pintura, mas trabalha basicamente na comercialização de produtos e serviços na loja e via redes sociais. Ela articula participação da Cerâmica Família Sant’ana em eventos locais e nacionais. É responsável pelo estabelecimento de parcerias. Na verdade, toda a família trabalha nos acabamentos anteriores e posteriores à queima, somente as atividades no torno e no forno são exclusivas do Mestre Guilherme.

E olha como as coisas são belas na vida de vocês, Dona Marlene. Seu Ciro acabou de me mostrar a primeira peça que a Senhora tinha pintado e essa peça era pra Nanã. Eu não sei se todo mundo aqui sabe, se todo mundo tem conhecimento sobre a história e tudo mais sobre

as afro-religiões que essa nossa herança africana que veio junto com os escravizados que vieram para o Brasil no período de colonização que a gente viveu por mais de 300 anos e que deixaram marcas profundas na nossa identidade enquanto brasileiros, com esta mistura toda indígena, europeia, africana. Nanã é orixá do barro (Maynara Sant'ana, depoimento gravado no Papo Cerâmica, em 22.10.2022).

A militância atuante e vibrante junto aos movimentos sociais de Maynara e Sebastian contribui para as inovações na arte cerâmica, a partir da elaboração de peças e coleções que valorizam a identidade afro-indígena na Amazônia. Os desenhos são decididos nas reuniões em família, de acordo com a peça, com a data comemorativa, com os objetivos, com as encomendas, com a criatividade das/os artesãs.ões, com a expressão de resistência de movimentos sociais, enfim, depende da dimensão simbólica que a peça emana para a família e para o público.

Mestra Marly detalha os procedimentos para a pintura de uma peça lisa:

Então, essa daqui a gente vai passar só uma vez, é só uma textura, então a tinta tá bem grossinha justamente por isso, porque só uma fecha tudo e pronto, por dentro a gente já afina a tinta e passa uma mão. Aí é que vai secar, aí a gente passa outro produto para impermeabilizar a xícara para evitar que arranhe (Marly, entrevista concedida em 16.02.2022).

A pintura e o desenho são feitos manualmente. Eles usam várias técnicas, algumas aperfeiçoadas pela troca de experiência vivenciada cotidianamente entre as pessoas envolvidas nesta atividade. Por exemplo, para a pintura ter um aspecto envelhecido, utiliza-se uma lixa fina com cuidado para não quebrar a peça, nem apagar o desenho, e depois passa-se o impermeabilizante transparente para dar mais resistência a esta.

No processo de comercialização, considerada pela família uma etapa relevante, principalmente quando ocorre a relação direta entre as/os artesãs.ões-artistas e as/os clientes na loja e nos eventos (Feiras, Congressos e Festivais), o reconhecimento da arte não se dá apenas pela beleza e qualidade da peça, mas também pela forma como as/os clientes são tocados por ela. Geralmente, isto ocorre quando há o relato da história, das etapas de produção e da dimensão simbólica da peça. Nesta interação social se estabelecem parcerias, amizades e trocas de saberes e fazeres.

A comercialização envolve a abordagem, as explicações sobre a peça, a efetivação da venda, a inserção da embalagem e a despedida. A embalagem é feita



### 4.3 A dinâmica das relações sociais: olaria, casa e loja

As relações sociais são estabelecidas diferentemente em cada espaço (loja, casa e olaria). Elas são expressas nas conversas, nos olhares, nos comportamentos, nas brincadeiras, na dinâmica de trabalho desenvolvido em cada espaço. Há 07 (sete) pessoas trabalhando diretamente na produção da arte cerâmica. De acordo com o parentesco, são elas: Guilherme (marido, pai, tio, avô, sogro), Marly (esposa, mãe, tia, avó, sogra), Maynara (filha, tia, esposa), Sebastian (genro, marido), Adriana (sobrinha), Madson (neto, sobrinho) e Amiraldo (amigo da família). Destes, somente Guilherme e Marly moram no endereço da Cerâmica Família Sant'ana. Assim, este “empreendimento majoritariamente preto<sup>90</sup>” é responsável pelas condições de existência de cinco famílias.

Antes da pandemia da Covid-19, quando as encomendas ultrapassavam a capacidade de produção familiar, havia “chamadas” de artesãos do bairro para trabalhar. No entanto, não é qualquer pessoa que é “chamada” para trabalhar nesta olaria, pois algumas das marcas das peças produzidas são a qualidade e a durabilidade. Tanto Mestre Guilherme quanto Mestre Marly, pelas suas respectivas experiências em trabalhar desde criança em várias olarias, conhecem a formação e a qualificação de cada artesão que é “chamado.o”.

As inovações nas peças são avaliadas, e após a decisão sobre como produzi-las, Mestre Guilherme elabora uma primeira mostra. Então a família sugere mudanças, verifica o tempo de produção, propõe o material a ser utilizado, e desta forma as peças transitam entre desenhos e grafismos tradicionais, entre os desenhos propostos pelo cliente e as inovações sugeridas.

---

<sup>90</sup> Maynara Sant'ana autoidentifica o espaço de loja, casa e olaria como um empreendimento preto. As parcerias com pessoas do Coletivo Pretas Paridas e com outros movimentos sociais fazem parte da militância política e social desta família, como no texto direcionado ao Movimento Vidas Pretas Importam, descrito a seguir: “Cientes das infinitas marcas causadas pelo crime de escravização da população africana durante mais de 300 anos, nós da Cerâmica Família Sant'ana – empreendimento majoritariamente preto – reafirmamos a essencialidade de dizer basta de genocídio! É fundamental reconhecermos a nossa própria história para trabalharmos na construção de um futuro onde a cor da pele não o transforme num alvo em potencial. Vidas Negras importam!”. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CA8L6ZABZ7K/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CA8L6ZABZ7K/?utm_source=ig_web_copy_link).> Publicada em 02.06.2020.

Figura 54 - Prato decorado



Fonte: Figura postada na rede social @fscerâmica, no dia 05.05.2021. Disponível em:

<[https://www.instagram.com/p/CdLgaeuOFcU/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CdLgaeuOFcU/?utm_source=ig_web_copy_link)>.

Legenda: Prato decorado com lettering, técnicas e decoração da arte em confeitaria para o barro.

Por exemplo, uma confeitaria participou da oficina de Vivência na olaria e, juntamente com a família Sant'ana, conseguiu juntar a arte da confeitaria, a arte da cerâmica e a *lettering* (arte de desenhar letras) como ilustra a Figura 54. Com efeito, o saber-fazer da confeitaria ao barro, isto é, a arte expressa no bolo, agora é aplicada às peças de barro. É interessante observar como a realização de cada oficina é única para esta família, no sentido de que a interação afetuosa com as pessoas gera futuras inovações e parcerias.

Mestre Guilherme é a pessoa que domina todas as etapas do saber-fazer da arte cerâmica. Ele define a dinâmica de trabalho na olaria, analisa prazos de entrega das encomendas, avalia a inclusão das inovações na produção (técnicas e equipamentos). Em geral, nas reuniões em família, há as trocas de ideias, mas as sugestões do mestre direcionam as decisões finais.

Souza (2010), a partir da pesquisa realizada nas olarias do Paracuri, considera que há uma divisão sexual do trabalho em que as atividades de brunição e pintura são feitas pelas mulheres e o "levantamento das peças", o desenho e a nicagem são realizados pelos homens. Entretanto, na olaria tipo familiar e familiar-empresarial, as atividades de acabamento anteriores e posteriores à queima são feitas por homens e por mulheres, trabalhando juntos. Realmente, à primeira vista, parece haver uma divisão sexual do trabalho nas olarias, principalmente quando a pesquisa não

identifica a singularidade no ritmo de trabalho que existe entre a olaria familiar, familiar-empreadora e microempresa.

Oyëwùmí (2021) contribui para desnaturalizar a noção de divisão sexual do trabalho no ocidente, visto que esta é concebida como uma existência universal e atemporal, daí os equívocos na compreensão de grupos sociais que não apreendem os critérios desta divisão sexual do trabalho para realização de suas atividades. A autora percebe como a centralidade do corpo é a base na construção da diferença na cultura ocidental. Daí se considerar que existem um trabalho masculino e um trabalho feminino nas olarias do Paracuri que foram historicamente se constituindo.

Diferenças e hierarquias, portanto, estão consagradas nos corpos; e os corpos consagram as diferenças e a hierarquia. Assim, dualismos como natureza / cultura, público / privado e visível / invisível são variações sobre o tema dos corpos masculinos / femininos hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e especialmente distanciados um do outro (OYËWUMÍ, 2021, p. 35).

A olaria é considerada um espaço de inclusão dialógica e não hierarquizada. A Cerâmica Família Sant'ana é reconhecida no bairro, principalmente, pela qualidade das peças produzidas, pelas parcerias estabelecidas, pelas interações com a comunidade a partir da igreja, das instituições locais, da escola liceu, do jogo de futebol etc. O Mestre Guilherme é reconhecido pelo grupo de artesãos de Icoaraci.

Figura 55 - Homenagem ao Mestre Guilherme



Fonte: Figura postada na rede social @fscerâmica, no dia 24.08.2021. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CS9oFerHQi4/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CS9oFerHQi4/?utm_source=ig_web_copy_link)>

Legenda: Mestre Guilherme é reconhecido como Mestre da Cultura pela sua contribuição na arte cerâmica de Icoaraci.

Figura 56 - Prato Homenagem



Fonte: Figura postada na rede social @fscerâmica, no dia 24.08.2021. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CS9oFerHQi4/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CS9oFerHQi4/?utm_source=ig_web_copy_link)>

Legenda: O Grupo Asa Branca homenageia os Mestres da Cultura do distrito de Icoaraci.

Em 2021, como mostra as Figuras 55 e 56, Mestre Guilherme foi homenageado pelo Grupo Parafolclórico Asa Branca<sup>91</sup>, como Mestre da Cultura. A cada ano, uma pessoa de destaque recebe esta homenagem, pois o Grupo Asa Branca considera importante valorizar as pessoas que contribuem significativamente para a história e a cultura do distrito de Icoaraci. Mestre Guilherme foi o escolhido desse ano. Este reconhecimento foi comemorado por toda família.

Maynara, sua filha, relata parte da história do Mestre com o barro:

Para contar a nossa história, vamos voltar 80 anos e te apresentar à Mestra Fernanda – ou apenas vó Fernanda – Ela criou seus 6 filhos trabalhando com o barro. Em Icoaraci, as mulheres costumam levar suas crianças às olarias enquanto trabalham, e foi assim que Guilherme cresceu. O mais novo da Mestra Fernanda se divertia nas olarias do bairro, e entre nicações, banho de rio e brincadeiras, ele modelou o seu caminho como Mestre Guilherme Sant'ana, patriarca da Cerâmica Família Sant'ana, empreendimento familiar onde cada integrante contribui para a construção de uma identidade plural, inovadora e baseada na honra que é trabalhar com o barro (Maynara Sant'ana, trecho da cartilha a ser publicada<sup>92</sup>).

As memórias do tempo de criança entre as/os artesãs.ões são de alegria nas brincadeiras entre uma olaria e outra. Não havia cercas, nem muros; era uma aprendizagem lúdica da arte cerâmica que se misturava aos banhos de rios. Os fazeres na olaria eram manusear o barro para fazer bichinhos, carrinhos, panelinhas; carregar as peças para secar ao sol em frente da olaria. Enfim, como diz Benjamim (1987, p. 198): *a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.* Assim, Mestre Guilherme, desde criança, acompanhava sua mãe Fernanda na olaria.

Eu acompanhava ela, e, nesse acompanhamento, frequentando muito as olarias. E nesse tempo tinha bastante olaria ao redor e acabou que eu me interessei também, e aos 12 anos já comecei a trabalhar, e aos 12 anos já comecei a ganhar um pouco de dinheiro com cerâmica e a

---

<sup>91</sup> O Grupo Parafolclórico Asa Branca foi criado em 1976, sendo o grupo mais antigo e relevante para a história e a cultura de Icoaraci. Este grupo é reconhecido, já fez espetáculos em outros países e participa das programações culturais municipais e estaduais.

<sup>92</sup> Em 2022, a Família Sant'ana foi premiada no Edital Prêmio Preamar de Cultura e Arte, financiado pelo governo do Estado do Pará, através da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT), e a cartilha é uma das atividades realizadas.

partir daí organizou essa atividade ao longo da vida (Mestre Guilherme, no jornal local, em 13.03.2022<sup>93</sup>).

As/os artesãs.ãos consideram seus fazeres de criança na olaria como brincadeira e/ou como ajuda. Elas/es reconhecem como trabalho quando passam a receber pagamentos em dinheiro para realizar alguma atividade. As crianças que são “criadas” na olaria têm este reconhecimento como trabalho mais tardiamente, às vezes, aos 15 anos ou somente quando vão trabalhar em outras olarias e depois retornam para a olaria da sua família.

Mestra Marly é a esposa de Mestre Guilherme, trabalha desde os 13 anos de idade nas olarias do Paracuri. Segundo ela, a necessidade de se manter a levou para o trabalho com o barro. Atualmente, ocupa um lugar de destaque, pois é responsável pelo controle de qualidade das peças, isto é, verifica detalhadamente cada uma delas antes de irem para a loja ou para os clientes; ela se preocupa com a tonalidade da pintura, com a superfície da peça, analisa a impermeabilidade, também é responsável pela comercialização do artefato na loja e por todos os afazeres domésticos. Marly trabalha na loja, na casa e na olaria.

M.: Marly, quantos anos tu tinhas quando foste morar com os teus tios?  
Marly: Eu sou cearense, comecei a trabalhar muito cedo quando a mamãe me deixou aqui pra ir vender a casa em Fortaleza e demorou muito pra voltar. E foi nesse tempo que eu comecei a trabalhar lá no Seu Sabá [da Bitoca], no acabamento na lixação, era lixação mesmo. Não foi uma experiência muito legal! Naquele tempo eu era uma criança. Tinha 13 anos, era uma criança. Eu fui por necessidade, eu fui por necessidade mesmo (...). Conheci o meu esposo, e aí casamos e continuamos trabalhando (...). Ele trabalhou em várias olarias no liceu e começou já a montar o Olaria em casa. E aí a gente começou a trabalhar aqui, mas eu já tinha outro trabalho, vendia Natura na rua, eu gostava muito do que eu fazia na rua vendendo (entrevista concedida em 16.02.2022).

A história de vida da Mestra Marly se diferencia das histórias de artesãs que “se criaram” na olaria; mas ao mesmo tempo é parecida, porque ela começou a trabalhar aos 13 anos, idade em que as crianças começam a receber pagamentos pelos seus serviços. É relevante ressaltar que dificilmente uma pessoa “de fora” permanece no ofício da arte cerâmica. A maioria das/os artesãs.ãos aprendeu com as

---

<sup>93</sup> A TV Liberal, vinculada a Rede Globo, realizou o programa Liberal Comunidade com a Família Sant’ana. Este programa foi veiculado no dia 13.03.2022. Também está disponível nas redes sociais do grupo Liberal e da Família Sant’ana.

respectivas famílias. E as mulheres iniciam o trabalho na olaria como forma de “ajudar” em casa, como forma de independência financeira. Aquelas que são mães solteiras consideram que tal ofício na olaria é fundamental para manter seus filhos e transmitir sua arte, já que é possível conciliar casa e olaria.

A trajetória da Família Sant’ana no barro faz com que as relações familiares sejam mais relevantes do que a lógica de produção capitalista que se pauta na relação de exploração e expropriação de horas-trabalho. O barro é um estilo de vida para esta família e esta perspectiva é enfatizada no dia a dia em todas as ações, especialmente, nas oficinas de formação em cerâmica.

O relato da Mestre Marly mostra a transição da olaria familiar para a olaria familiar-empresarial.

E aí ficou a gente trabalhando e Maynara estudando. Todo mundo sabe, aí eu cheguei a ficar muito triste por um tempo, porque era só eu e o Guilherme, nós dois, mas depois Adriana já veio trabalhar aqui com a gente (...). Mas assim, a gente seguia sozinho, mas tinha aquela força, a gente precisava de algo novo! A Maynara terminou a faculdade foi que começou toda a trajetória – Maynara conheceu o Sebastian sete anos atrás. O Sebastian é tatuador e assim ele montou o estúdio dele em Belém e fomos trabalhar com ele em Belém, eu trabalhava na cozinha e vendia nossa cerâmica. E e aí a gente não deu mais em Belém. E aí resolvemos voltar antes da pandemia e montamos o espaço aqui e começou a pandemia, fechamos. Aí eles entraram com a jovialidade deles, né? E deu muito certo, eles trouxeram venda online e aí foi muito rápido, sabe? A mão deles deu uma direção no nosso pensar, porque o Guilherme sempre teve um pensar legal sobre a cerâmica, mas precisava de uma direção, né, e eles vieram com essa direção e mudou totalmente. (entrevista concedida em 18.04.2022).

Maynara e Sebastian trouxeram inovações na gestão, na produção de peças e serviços. Eles conciliaram os saberes e os fazeres da arte cerâmica com os saberes técnico-científicos e tornaram a olaria o “empreendimento preto” chamado Cerâmica Família Sant’ana. Cada pessoa da família desenvolve sua criatividade e habilidades, e Maynara inclui sua veia artística nas conversas e nos textos publicados nas redes sociais.

Assim, as oficinas que Mestre Guilherme ministrava no Liceu, por exemplo, agora, como nova dinâmica e perspectiva, são feitas no complexo loja, casa e olaria. Nestas oficinas, as/os participantes são incentivados a sentir o barro, a trabalhar com as mãos e a desenvolver a criatividade. Isto mostra o quanto o trabalho com o barro

é mais que um ofício, pois envolve ações empreendedoras, lúdicas, formativas e criativas.

Hoje eu tenho a cerâmica assim não como um ofício, apenas um ganha pão, é um estilo de vida que pra nós, graças a Deus, tem uma rentabilidade boa, e a gente tenta passar isto pra outros ceramistas que não têm essa visão que a gente tem (Mestre Guilherme, em 13.03.2022).

A arte cerâmica se torna o propósito de vida da Família Sant'ana. As pessoas, segundo Thompson (1981), *não experimentam sua própria experiência apenas como ideias (...). Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades* (p. 189). Assim, a Família Sant'ana compartilha saberes, fazeres e experiências expressas sobre a arte cerâmica que sabiamente são repassados.

Na Cerâmica da Família Sant'ana, há uma preocupação sobre os usos do barro. Todas/os são cientes que a argila é um recursos natural não renovável, então, as práticas sustentáveis são mais que um discurso de marketing, elas estão presentes cotidianamente, no uso de louças em cerâmica para substituir o plástico; no reuso das peças danificadas que são transformadas em matéria-prima para novamente se transformar em arte cerâmica; na reutilização de materiais de descarte como capas de caneta, grampos de cabelo, arame, entre tantos outros; no reaproveitamento de embalagens para as peças.

A constituição da Cerâmica Família Sant'ana também teve influências e interferências de instituições públicas e locais. A seguir, traço uma reflexão sobre os impactos das ações implementadas no bairro do Paracuri.

#### 4.4 Instituições públicas e as olarias: influências e/ou interferências

As instituições públicas influenciaram e interferiram nas dimensões sociais, econômicas e políticas do grupo de artesãos do Paracuri. Os tipos de olaria sofreram impactos diferenciados, contudo, estes são mais evidentes nas olarias do tipo familiar-empresarial e microempresa.

Souza (2002) identificou, na década de 1990, várias instituições locais constituídas com diferentes objetivos pelas/os próprias/os artesãs/os em Icoaraci, tais como: Associação de Apoio das Mulheres e Artesãs de Icoaraci (Amai), Cooperativa dos Artesãos de Icoaraci (Coarti), Conselho Superior dos Artesãos de Icoaraci (Cosai), Sociedade dos Amigos de Icoaraci (Soami). Todas estas organizações formais e locais visavam fortalecer os saberes e os fazeres de mestres da arte cerâmica; proporcionar as condições de comercialização das peças para todo o Brasil e para outros países; e estabelecer parcerias com as instituições públicas.

Nesta época, as diferentes mobilizações e organizações de artesãos impulsivaram a criação das instituições governamentais na região, como a Escola Liceu de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso, e a construção da Feira de Artesanato do Paracuri, feita pela Prefeitura de Belém. As ações do Sebrae, a partir de Programa de Artesanato do Pará<sup>94</sup>, foram implementadas e promoveram a parceria com cerca de 34 instituições governamentais municipais, estaduais e federais.

Atualmente, as instituições locais fundadas pelas/os artesãs/os foram extintas por diversos motivos (dificuldades para atender as demandas para regularização fiscal, conflitos de interesses entre os associados e a indisponibilidade de pessoas para assumir a gestão) e somente a Soami está em funcionamento, gerenciando a Feira de Artesanato do Paracuri e promovendo cursos, reuniões e palestras.

---

<sup>94</sup> Este programa integra o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), criado em 1991. Atualmente, o PAB fez parceria com o Mercado Livre para “a inclusão digital para o comércio de artesanato em prol de viabilizar o comércio e o acesso aos meios de pagamento para artesãs e artesãos de todo o Brasil”, segundo a Coordenação Estadual de Artesanato do Pará. Disponível no site: <<https://www.gov.br/empresas-e-negocios/pt-br/artesanato/pab-nos-estados/norte/coordenacao-estadual-do-artesanato-do-para>>. Acesso em: 29.09.2022.

A produção da arte cerâmica de Icoaraci teve e tem influências e interferências das instituições públicas. Neste item, a reflexão perpassa as instituições que foram as mais mencionadas durante a pesquisa de campo, tais como: Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e o Ministério do Trabalho (MT). As ações destas trouxeram consequências na organização social, na produção, na gestão e nos saberes e nos fazeres desta arte. As influências e/ou interferências estão nas formas e estilos das peças, na (in)certeza da formação das futuras gerações de mestras.es da arte cerâmica, na constituição de instituições locais, nas relações econômicas que se estabelecem entre as olarias e o mundo global.

A Cerâmica da Família Sant'ana mostra as interferências e influências destas instituições. Mestre Guilherme realizou vários cursos no MPEG e no Sebrae, como também participou de seminários, feiras e vários eventos realizados e/ou patrocinados por estas. Desta forma, ele aperfeiçoou sua maestria na arte cerâmica, principalmente, na produção de peças dos povos originários, na técnica para reprodução de peças arqueológicas e na inclusão de equipamentos nas etapas de produção.

O MPEG tem, em sua reserva técnica<sup>95</sup>, a coleção de peças arqueológicas marajoara<sup>96</sup> que mostra a riqueza e a complexidade das informações agregadas às peças arqueológicas. Na década de 1960, esta instituição interferiu e/ou influenciou na produção da arte cerâmica de Icoaraci, a partir de suas publicações de obras que incluíam imagens do acervo arqueológico da cerâmica. Nesse contexto a imagem da cerâmica marajoara foi reproduzida por Antônio Farias Vieira, Mestre Cabeludo.

Outro momento significativo foi quando o MPEG permitiu o livre acesso de Raimundo Saraiva Cardoso, Mestre Cardoso, à coleção de peças arqueológicas, autorizando-o a fazer réplicas e cópias de tal acervo. Isso foi relevante para os estudos e o aprimoramento da produção de réplicas das peças dos povos originários da Amazônia. As réplicas de Mestre Cardoso receberam o certificado de autenticidade e

---

<sup>95</sup> “As reservas técnicas são guardiães de coleções que fazem parte do acervo de um museu, preciosos depósitos de memória” (AMORIM, 2010, p. 29).

<sup>96</sup> A coleção de peças arqueológicas marajoara do MPEG se constitui por mais de 2.000 peças (inteiras, semi-inteiras e fragmentos), é formada a partir de resultados de pesquisas científicas, doações e comodato. (AMORIM, 2010).

passaram a compor os acervos de colecionadores no Brasil, nos Estados Unidos, na Europa, entre outros.

O MPEG também promoveu cursos de formação para artesãos de vários municípios do Estado do Pará, mas foi em Icoaraci que incentivou a continuidade das mudanças trazidas pelo Mestre Cabeludo, que contribuiu para tornar este distrito como um dos principais polos de produção de cerâmica marajoara do Brasil.

O MPEG tem tido então um papel relevante na preservação e conservação do patrimônio histórico arqueológico da cerâmica na Amazônia. Segundo Amorim (2010), os museus são *guardiões de memória e espaços de comunicação, é possível olhar o passado, para fazer a leitura do objeto exposto e ver a importância daquele objeto para a compreensão de sua realidade* (p. 19). O Museu contribuiu e ainda promove ações junto aos artesãos de Icoaraci e de outras regiões na Amazônia.

Na década de 1990, Xavier (2006) mostra a parceria entre o MPEG e o Sebrae-PA durante a implementação do Programa de Artesanato do Pará (PAP), a partir de cursos sobre culturas pré-históricas (Marajoara, Tapajônica e Maracá), grafismos, *designs* e arte rupestre. É importante ressaltar que Mestre Guilherme Sant'ana participou de eventos e cursos promovidos e realizados pelo PAP. Neste momento, havia uma preocupação com a hibridização de estilos na produção da arte cerâmica de Icoaraci. As instituições parceiras visavam a preservação e valorização das culturas dos povos originários expressos nas peças, mas também qualificar aos artesãos para diferenciar cada cultura.

No início do século XXI, o Sebrae-PA continua implementando ações junto aos artesãos de Icoaraci, para desenvolver uma arte autoral que incluísse os grafismos da cerâmica arqueológica e o *design* moderno; organiza e viabiliza a participação deles em cursos, feiras, seminários e exposições; e estabelece várias parcerias, como a realização da Sala do Artista Popular, n. 115, sob o título **Icoaraci: Cerâmica do Pará**, que ocorreu no Museu do Folclore Edison Carneiro, em 2003.

A parceria com o Sebrae-PA e a Cerâmica Família Sant'ana ocorreu a partir da década de 1990 e está em voga até hoje. A participação em eventos organizados e realizados por esta instituição permite a divulgação da arte cerâmica, a troca de contatos, o estabelecimento de novas parcerias e a comercialização de produtos e serviços. Em setembro e outubro de 2022, por exemplo, a Cerâmica Família Sant'ana

foi selecionada para participar de eventos como: XVII Congresso Internacional de Administração, como ilustra a Figura 58, e da Feira de Artesanato do Círio<sup>97</sup> (FAC), organizada pelo Sebrae-PA, como mostra a Figura 57, ambos realizados em Belém.

Figura 57: Família Sant'ana na FAC



Fonte: Figura postada na rede social @fscerâmica, no dia 14.10.2022. Disponível em:

<[https://www.instagram.com/p/CjswL0rueOF/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CjswL0rueOF/?utm_source=ig_web_copy_link)>

Legenda: Família Sant'ana na Entrada da FAC

Figura 58: Família Sant'ana no stand Sebrae



Fonte: Figura postada na rede social @fscerâmica, no dia 28.09.2022. Disponível em:

<[https://www.instagram.com/p/CjEszJhtEhW/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CjEszJhtEhW/?utm_source=ig_web_copy_link)>

Legenda: Família Sant'ana no espaço corporativo do Sebrae-PA<sup>98</sup>.

Considero relevante frisar que a maioria das olarias situadas no bairro do Paracuri são do tipo familiar e, historicamente, o Sebrae-PA estabelece uma relação conflituosa com tais famílias, devido ao processo excludente de seleção de produtos e de pessoas para participar dos eventos. Esta instituição desconsidera a dinâmica de trabalho e de vida deste tipo de olaria, pois as ações desta, segundo relatos de artesãos, visam mudanças na gestão, no saber-fazer e nas relações sociais entre loja, casa e olaria, como é dito: “Eles querem que a gente vire uma empresa e nós somos família”.

<sup>97</sup> A FAC é resultado da fusão, há dez anos, da Feira de Miriti (feira tradicional realizada no Círio de Nossa Senhora de Nazaré, para comercialização dos brinquedos de Miriti, produzidos pelas/os artesãos do município de Abaetetuba, Pará) com a Feira do Círio (organizada pelo Sebrae-PA e que comercializava artesanatos diversos de vários municípios paraenses). Este ano, a feira aconteceu no período de 05 a 11.10.2022, no Parque Urbano Belém Porto Futuro.

<sup>98</sup> O espaço corporativo do Sebrae-PA foi montado durante a realização do XVII Congresso Internacional de Administração. A participação da Cerâmica Família Sant'ana é significativa para divulgação e comercialização das peças e serviços, estabelecimentos de parcerias e valorização desta arte.

Os critérios estabelecidos pelo Sebrae-PA tem sido relacionados à participação de artesãs.ões nos cursos de qualificação profissional propostos. No entanto, o período (de uma a duas semanas) e os horários sugeridos inviabilizavam a participação destas.es, pois na olaria familiar o tempo de trabalho é o tempo de garantir as condições materiais de existência de seus membros, isto é, parar o trabalho na olaria para participar de um curso significava enfrentar dificuldades como a não garantia das refeições diárias para a família. Assim, a evasão nos cursos era recorrente.

Diante das inúmeras dificuldades socioeconômicas de artesãs.ões da olaria familiar, somente as consideradas olarias tipo familiar-empresendedora e microempresa se adaptaram às lógicas institucionais do Sebrae-PA e do MPEG e tiveram acesso aos serviços disponibilizados.

Em 1997, quando realizei a primeira pesquisa de campo, as crianças estavam presentes nas olarias familiares. O barro se transformava em brinquedos nas mãos delas, às vezes, era aprendizagem, era trabalho e era vivência com familiares e com a vizinhança. Elas transitavam entre uma olaria e outra. Atualmente, a maior parte destas crianças são artesãs.ões que dão continuidade ao ofício da arte cerâmica, que aperfeiçoam saberes e fazeres, e buscam incluir novas tecnologias e inovações.

As mestras.es aprenderam as técnicas da arte cerâmica de Icoaraci desde criança. Esta aprendizagem começa como brincadeira de criança e depois é responsável pela formação das novas gerações de artesãs.ões. Vários estudos indicam que a integração entre casa e olaria permite que mulheres-mães-artesãs eduquem suas crianças e as da vizinhança e, deste modo, são responsáveis pela formação das.os artesãs.ões, como indicam os estudos de Soares (1999), Souza (1999; 2002), Xavier (2000; 2006), Souza (2010) e muitas outras pesquisas na região.

Soares (1999), ao estudar a participação feminina nas olarias de Icoaraci, mostra que as crianças participavam da dinâmica das olarias familiares. Elas brincavam no interior destas, carregavam peças para secar ao sol e, dependendo da idade, iam desenvolvendo habilidades ensinadas pelos pais.

A realidade das.os filhas.os das.os artesãs.ões muda a partir de 2006. Segundo Mestre Rosemiro e Mestra Zuíla, após a ação do Ministério do Trabalho no bairro do Paracuri. A partir da Campanha de Combate ao Trabalho Infantil, houve a proibição

do acesso das crianças às olarias. Houve outras ações desta instituição visando a orientação e fiscalização referentes à regularização trabalhista. Segundo as/os artesãs.ãos, estas ações tiveram e têm como uma das consequências as dificuldades para formação das futuras gerações na arte cerâmica.

O Ministério do Trabalho teve ação efetiva no ano de 2006 nas olarias do Paracuri. As ações eram constituídas de orientações e fiscalização junto a estas, o que gerou tensão, conflitos e resistência do grupo de artesãs.ãos. Estas ações eram direcionadas para a regularização trabalhista das/os trabalhadoras.es nas olarias (principalmente, para o registro formal) e para o combate ao trabalho infantil na região (com proibição da presença da criança nesse ambiente).

## 4.5 Algumas considerações ...

A Cerâmica Família Sant'ana é um exemplo de olaria familiar-empREENDEDORA por ter como característica fundamental o trabalho familiar e por implementar práticas empreendedoras a partir dos saberes e dos fazeres da arte cerâmica de Icoaraci. Este “empreendimento preto” tem várias influências culturais e institucionais. A família desenvolve linhas de produção que incluem o *design* moderno com estilos dos povos originários da Amazônia (Marajoara e Tapajônico), cria linhas de produtos para atender às demandas das/os clientes, expressa a partir de sua arte a forte militância junto aos movimentos sociais, e estabelece parcerias com instituições locais e públicas.

A olaria e a loja apresentam uma inter-relação. A loja é ressignificada, tornando-se mais que um espaço de comercialização de peças. Ela também é o local para as rodas de conversas sobre cerâmica, para o lançamento e a exposição de coleções para datas e eventos específicos, e para se realizar as comemorações de aniversários dos familiares e amigas/os. A olaria é o principal espaço de produção das peças e para a realização da prestação de serviços, tais como oficinas, cursos e a queima colaborativa.

A partir da análise da Cerâmica Família Sant'ana, percebo a importância do nível de escolaridade das pessoas envolvidas para a olaria tipo familiar-empREENDEDORA, pois viabiliza a implementação de inovações na gestão, na produção e na comercialização de produtos e serviços, bem como o acesso a recursos financeiros a partir de editais de instituições públicas e privadas.

---

## 5 Olaria Microempresa: histórias e resistências na Olaria do Espanhol

---

Figura 59 - Acabamento da peça no torno-de-pé



Fonte: Acervo pessoal, em 12.07.2021.

Legenda: Mestre Ciro Croelhas está fazendo acabamento de peça no torno-de-pé.

A olaria tipo microempresa é classificada a partir de critérios socioantropológicos, como mencionado anteriormente, não estando relacionada a critérios jurídicos e às concepções do Sebrae. Em Icoaraci, os artesãos que trabalham neste tipo de olaria são chamados de trabalhadores e/ou funcionários. A remuneração é feita de acordo com a atividade desenvolvida, e o oleiro é quem tem maior remuneração entre os funcionários, porque trabalha por produção. Em geral, todos os artesãos-funcionários são contratados verbalmente para desenvolver uma função específica ou atuar em uma das etapas de produção.

Nesta pesquisa, a Olaria do Espanhol é o lócus para análise deste tipo de olaria, pois é uma olaria que se entrelaça com a história do distrito de Icoaraci, sendo reconhecida como uma das mais antigas que está em funcionamento e mantém a tradição de produção de peças utilitárias, lisas e sem pintura. Foi a primeira olaria a

incluir o instrumento torno-de-pé na produção da arte cerâmica; constituiu-se em referência na produção de peças ritualísticas para a Umbanda; e se transformou em espaços de trabalho, cultura, aprendizagens e muitas trocas de experiências.

No início do século XX, Icoaraci ainda era Vila Pinheiro, quando o espanhol João Farias Croelhas chegou ao Brasil e instalou sua olaria na Rua Santa Isabel (conhecida como Sexta Rua), às proximidades da Travessa Soledade, no bairro do Paracuri<sup>99</sup>, onde funciona até hoje. Em 1903, iniciam as atividades com a cerâmica utilitária, lisa e sem pintura. As principais peças produzidas eram/são: filtros, moringas, bilhas, alguidares, vasos para plantas, fogão, pingadeira, entre outras para uso doméstico quanto para comercialização. Atualmente, seu neto, Mestre Ciro Croelhas, vide Figura 59, continua a produção com poucas inovações nos instrumentos de trabalho e com a inclusão/permanência das peças ritualísticas. Os clientes atribuíram o mesmo apelido do avô e do pai para o Mestre Ciro, então, a loja e olaria continuam sendo reconhecidas como Olaria do Seu Espanhol.

Este complexo de loja e olaria está passando por processos de ressignificação do espaço, isto é, o espaço físico da olaria, além de abrigar toda linha de produção, incluindo a loja para comercialização das peças, também vivencia as rodas de carimbó<sup>100</sup>, as oficinas e vivências de cerâmica, a realização de pesquisas, de ensino e de extensão, bem como a socialização religiosa da igreja evangélica Testemunha de Jeová.

Na perspectiva da educação formal, Mestre Ciro considera que a olaria do seu avô é um constante espaço de formação, que já formou mais artesãos do que o Liceu Mestre Cardoso, por ter ensinado a manusear o barro no torno-de-pé e por incentivar a ampliação da produção no bairro do Paracuri.

As pessoas foram se formando. O papai junto com os outros irmãos dele trabalhava na olaria, porque todos trabalharam aqui. Os filhos do vovô, tanto as mulheres quanto os homens, os homens todos foram

<sup>99</sup> A olaria do Espanhol localiza-se oficialmente pela divisão administrativa dos bairros. No bairro Ponta Grossa, no entanto, todas as olarias desta região são reconhecidas como pertencentes ao bairro do Paracuri, já conhecido como bairro dos Artesãos.

<sup>100</sup> Carimbó é um ritmo, uma dança com vestimentas típicas, é uma manifestação paraense. É considerado um gênero musical de origem indígena, com influências da cultura negra e portuguesa. Sua palavra em tupi refere-se ao tambor feito de tronco de árvore, chamado Curimbó, no qual “Curi” significa *pau* e “mbó” refere-se a *oco ou furado*, isto é, pau oco que produz som. A roda de carimbó na olaria é formada por pessoas que tocam instrumentos de percussão, pessoas que dançam e cantam o carimbó. A roda começa depois do almoço e, às vezes, inclui a feijoada.

oleiros da olaria, cada um com uma especialidade (Mestre Ciro, entrevista concedida em 19.07.2021).

A família do Seu Espanhol (avô) era constituída de 08 (oito) filhos, dos quais apenas um não trabalhava na olaria. Dos que trabalhavam lá, 03 (três) eram homens e 04 (quatro), mulheres. No relato abaixo, Mestre Ciro, filho de José Farias Croelhas, lembra que todos os irmãos foram oleiros e cada um tinha uma especialidade:

Lembro que o tio Jango, que é o irmão mais velho do pai, a especialidade dele era filtro, quando ele fazia quantidade de fazia filtro com o vovô. Esse mesmo modelo que a gente da fabrica hoje, né? O meu tio Sensei (...) Já o papai, ele era especialista em bilha, bilhas eram 09 [um dos modelos de bilhas, hoje não se faz todos estes modelos] que era uma das qualidades das muitas que se fazia aqui na olaria. A bilha 09 era meia chata de fazer, porque ela tinha detalhes e o papai conseguia fazer 80 bilhas num dia, enquanto outros faziam 60 num dia, que era uma peça que demandava tempo para te fazer. Então, o papai era bom, porque ele fazia muito, então ele se especializou em dia (Mestre Ciro, entrevista concedida em 19.07.2021).

Esta habilidade/especialidade da.o artesã.ão se constitui como parte da identidade individual e da identificação da olaria. O tornar-se especialista e ser reconhecido como tal ainda é recorrente nas olarias. Aquele que se destaca em produzir maior quantidade de determinada peça é reconhecido e, algumas situações, seu apelido é vinculado a tal especialidade.

No que se refere às mulheres, não houve comentários sobre tais especialidades. Nesta olaria, elas desenvolviam atividades consideradas secundárias, como pintura, brunição, engobe. Atualmente, não há mulheres como “funcionárias”. Mestre Ciro lembra que sua tia paterna, como ele diz a Tia Cosma”, era artesã brunidora, pintora e “enfeitadora”. Em geral, a enfeitadora era uma mulher que agregava enfeite à peça. Os enfeites eram feitos com forma de gesso no modelo de flores, escudos de time de futebol, versículos da Bíblia, entre outros. Elas enfeitavam filtros, bilhas e vasos. Esta identificação local não existe mais em Icoaraci. Nesta época, as peças eram enfeitadas, mas não eram pintadas. A seguir, trato da dinâmica das relações de trabalho na olaria tipo microempresa.

## 5.1 Dinâmica de trabalho na olaria

Na Olaria do Seu Espanhol, atualmente, só trabalham homens que desenvolvem todas as etapas de produção. As peças ritualísticas, como os alguidares, são feitas semanalmente, conforme relata Mestre Ciro:

Os alguidares são de 07 tamanhos que são feitos por números de polegadas que vão de 6" a 20", com exceção do 18", que a gente não faz.

M.: Como foi pra ti aprender os tamanhos?

Pela necessidade. Porque assim a gente tinha só quatro tamanho. Quando o papai me passou Cedro [risos], então a gente tinha o grandão lá que é 20 polegadas, depois tinha o de 16", e depois o meio termo entre 14" e 12" e um que ficava entre 10" e 8". Então não estava padrão, então o que eu fiz? Como grandão era padronizado 20", eu comecei a puxar para baixo 16", 14" e assim ficava mais fácil de trabalhar... Como é uma peça que você faz toda a semana, hoje a gente faz em média de 400 a 500 peças por semana (entrevista concedida em 12.07.2021).

Segundo o Mestre Ciro, a olaria continua a tradição da produção de peças utilitárias, lisas e sem pintura, com o torno-de-pé, com o fogão a lenha e as ferramentas feitas pelos próprios artesãos. A novidade é a introdução do medidor de temperatura durante a queima das peças e as inovações nos formatos das peças para jardinagem que são demandadas pelos clientes (vaso rosa do deserto, vaso para suculentas).

Cada funcionário tem sua função bem definida. A remuneração é semanal, os artesãos-funcionários têm rendimentos fixos, somente o oleiro recebe por produção. Tudo é controlado pelas anotações em um caderno. Neste caderno se registram a produção de cada oleiro, a quantidade de peças expostas na loja, as encomendas, os pagamentos a serem feitos, enfim, todo o controle financeiro.

Benjamin (1987) considera que o *monstruoso desenvolvimento da técnica* é uma forma de miséria por impedir a troca de ideias e das *experiências comunicáveis*, pois as pessoas que antes produziam coletivamente seus produtos, agora, trabalham isoladamente, cada uma desenvolvendo apenas a tarefa definida pela máquina e pelo patrão, tornando-se a interação cada vez mais raras. Em Icoaraci, a introdução do torno-de-pé na produção, principalmente, na olaria tipo microempresa, impede, por exemplo, o oleiro de interagir com outros artesãos-trabalhadores, já que, ao parar para conversar, deixa de produzir, e desta forma diminui sua remuneração semanal. No

intervalo para o almoço, cada trabalhador-artesão vai para sua casa e, no retorno, logo cada um vai para suas tarefas pré-determinadas.

Nesta olaria, os artesãos-“funcionários” e/ou “trabalhadores” são todos homens que regularmente trabalham de segunda a sexta, no horário das 8:00h às 11:00h e das 13:00h às 17:00h, e, aos sábados, no horário de 8 às 11:00h. Em geral, o Mestre Ciro trabalha de segunda a sábado, das 7:00h às 18:00h. Como as funções são previamente definidas, cada qual tem seu espaço e seu papel, como descreve o relato a seguir:

Na olaria cada trabalhador tem seu espaço, suas ferramentas de trabalho e se sentem responsáveis por elas e pelo trabalho. Apesar de existir um horário estabelecido, também há uma flexibilidade, o importante é que dê conta da encomenda, conhecendo a capacidade dos artesãos que trabalham comigo, eu posso aceitar ou não encomenda de determinada quantidade de peças (Mestre Ciro, entrevista concedida em 19.07.2021).

A olaria não para de funcionar. No período da pandemia da Covid-19, a loja fechou por completo por alguns meses e se intensificou a comercialização pelos aplicativos e redes sociais. O estabelecimento só paralisou as atividades por cerca de duas semanas. Normalmente, há a produção semanal para atender a loja e aos clientes regulares da região metropolitana e municípios do Estado.

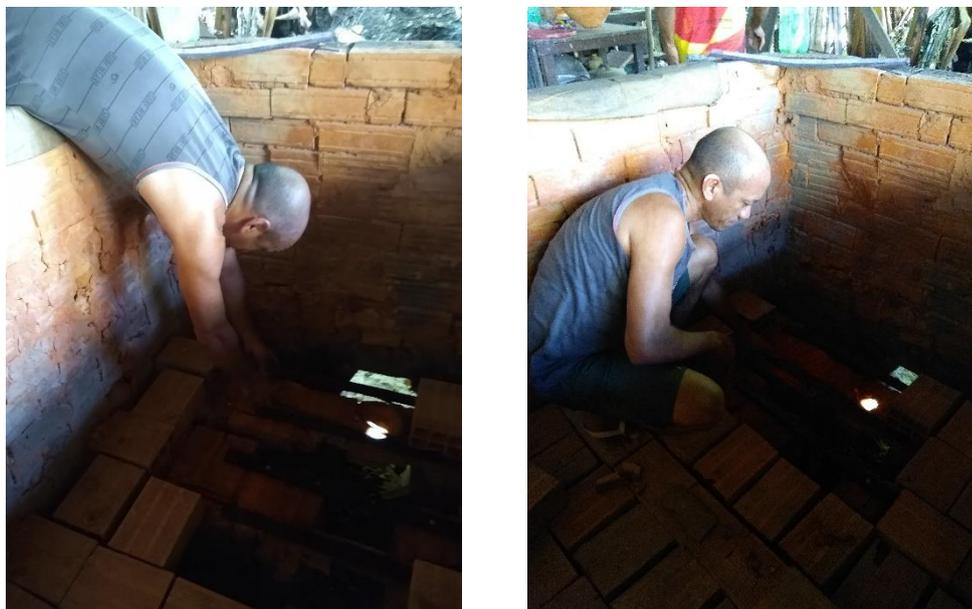
Nesta olaria tipo microempresa, as mulheres são excluídas de todas as etapas de produção, elas não são contratadas como funcionárias. O trabalho feminino é na hierarquização de fazeres da arte cerâmica inferiorizado e é realizado por homens. A única mulher que trabalha com pintura, quando necessário, é Marlene, esposa do Mestre Ciro. Ela pinta tanto peças domésticas (potes e vasos), como peças ritualísticas.

O forno da olaria tipo microempresa tem uma estrutura mais elaborada do que o forno da olaria tipo familiar. O forno da Olaria do Espanhol é feito de tijolo, com duas saídas para colocar lenha, abaixo do piso. Os reparos são feitos pelos próprios artesãos-funcionários.

Todos os funcionários são artesãos que aprenderam a arte cerâmica na olaria de suas famílias, já trabalharam em outras olarias e/ou já tiveram a sua própria

olaria<sup>101</sup>, daí o domínio de todas as etapas de produção. Mesmo que tenham sido contratados para uma função específica, caso seja necessário, eles desempenham outras, como mostra as Figuras 60 e 61.

Figuras 60 e 61 - Reparos no forno



Fonte: Acervo pessoal, em 19.07.2021.

Legenda: O artesão-funcionário está fazendo reparos no forno.

A queima é um processo que precisa da atenção do forneiro. Qualquer desatenção durante as 8 a 12 horas de sua realização pode provocar prejuízos como: peças estouradas, alteração da coloração, quebra de partes da peça. Assim, ele não pode esquecer de verificar a temperatura do forno (feito pelo próprio artesão). Na olaria do Espanhol, há dois fornos a lenha em funcionamento: um fica na entrada lateral da olaria, usado para queima de peças maiores e em maior quantidade; o outro, aos fundos do barracão de produção, sendo menor e usado para a queima peças em menor quantidade.

A inclusão do medidor de temperatura durante a queima facilitou o trabalho do forneiro, pois ele não precisa mais ficar rodeando o forno para sentir a temperatura e perceber onde precisa colocar lenha. Agora, ele verifica o medidor e controla toda a

---

<sup>101</sup> As crises econômicas do Estado Brasileiro, a falta de acesso a serviços e recursos públicos no bairro, a dificuldade para comercialização das peças, enfim, as dificuldades para gerenciar e manter casa / olaria / loja levam a tal situação. Na maioria das olarias tipo familiar, só existe estrutura para casa/olaria, isto faz com que os artesãos abandonem o trabalho na olaria da sua família e se submetam a trabalhar na olaria tipo microempresa, por ter garantias de salários pagos semanalmente.

dinâmica da queima. Segundo Mestre Ciro, realmente, tal equipamento reduziu as perdas de peças. Evitando-se rachaduras e estouros, a perda é quase zero.

A olaria do Espanhol ressignifica o seu espaço, onde diferentes grupos sociais estabelecem relações de trocas, de saberes e de experiências. As inovações são implementadas tanto na inclusão de peças na linha de produção<sup>102</sup> – como o vaso em forma de coração (Figura 62), o vaso em forma de tartaruga (Figura 63), as luminárias com grafismos –, como na inclusão de equipamentos (adaptação do medidor de temperatura junto ao forno a lenha<sup>103</sup>).

Figura 62 - Vaso coração



Fonte: Acervo pessoal, em 20.07.2021  
Legenda: Vaso-xícara e prato em formato de coração.

Figura 63 - Vaso tartaruga



Fonte: Acervo pessoal, em 20.07.2021  
Legenda: Vaso no formato de tartaruga.

Os artesãos dizem que “o fogo tem vida própria” e o forneiro reconhece que, mesmo se aperfeiçoando em uma única atividade e com a inovação tecnológica, é necessário envolver-se, conhecer e ter experiência, pois, caso o medidor de

<sup>102</sup> Mestre Ciro ressalta que as peças com formatos diferenciados só entram na linha de produção semanal da olaria, caso elas tenham aceitação do mercado consumidor. Algumas peças só entram na produção devido a datas especiais, como Dia das Mães em que houve aumento da produção de peças em formato de coração.

<sup>103</sup> Isto ocorreu quando o professor da Universidade Federal do Pará trouxe seus alunos para mostrar o processo de queima. Depois ele retornou com a sugestão do medidor de temperatura, e, como Mestre Ciro obteve melhorias no processo de queima, continua-se utilizando o equipamento. Outras olarias tiveram conhecimento, mas não implementaram o uso de tal equipamento em seus espaços.

temperatura não funcione, o forneiro salva as peças com seus saberes. Daí a importância do saber-fazer compartilhado em família, em que todos aprendem a arte, desde a identificação do melhor barro até chegar à prateleira de comercialização.

Esta aprendizagem e formação de artesãos na olaria tipo microempresa é mais lenta, pois o funcionário desenvolve e se aperfeiçoa em apenas uma das atividades. Na olaria pesquisada, todos os artesãos-funcionários tiveram suas aprendizagens com suas famílias artesãs, por isso que eles identificam o tempo exato da secagem para cada peça; conhecem a medida exata para encaixe de tampas; sabem o ponto de secagem para agregamento das peças. Enfim, todo esse saber-fazer é resultado de um longo processo de aprendizagem, intrinsecamente ligado às atividades, às percepções e às atitudes adquiridas na família e/ou em outras olarias tipo familiar.

## 5.2 Olaria do Espanhol e Mestre Cabeludo: tradição e inovação

O que antes era inovação torna-se tradição quando, no início do século XX, João Farias Croelhas – Seu Espanhol (avô do Mestre Ciro) – veio para o Brasil e trouxe o torno-de-pé e o forno para inclui-los na produção da arte cerâmica de Icoaraci, onde até então havia uma produção doméstica, feita com técnicas de modelagem à mão e sem uso de equipamentos. O torno-de-pé muda a história da arte cerâmica de Icoaraci. Esta mudança aumenta a quantidade de peças produzidas e a comercialização para outros municípios, inclusive para o Mercado Ver-o-Peso, onde, na época, só havia o batelão (embarcação a remo ou a motor) como meio para transportar as peças.

Figura 64 - peças utilitárias



Fonte: Acervo pessoal, em 12.07.2021  
Legenda: Moringas, vasos e pingadeiras

Figura 65 - Filtro de barro



Fonte: Acervo pessoal, em 12.07.2021  
Legenda: Filtro de barro

Mestre Ciro conta que manteve o tipo de produção herdada do seu avô e do seu pai, como ilustra a Figura 64. Ele acrescentou poucas peças à produção semanal, como os diferentes tamanhos de alguidares e de vasos; também manteve a forma de relação de trabalho com os artesãos-funcionários, tanto que ainda há oleiro que iniciou trabalhando com o seu pai. E continua a produção do filtro igual como era no início da olaria, conforme mostra a Figura 65.

Na época do seu pai (José Farias Croelhas), as peças utilitárias e lisas começam a ser ornamentadas pelas “enfeitadeiras”, que, com as formas feitas de

gesso, decoram as peças com flores, emblemas de futebol entre outros; e logo começa a existir a demanda pela pintura, até então não realizada pela olaria. É somente no final dos anos 1950 que Mestre Cabeludo promove uma mudança significativa na história da arte cerâmica de Icoaraci, e esta mudança está entrelaçada com a família do Seu Espanhol.

Cosma, filha do Seu Espanhol, casou-se com Antônio Farias Vieira, conhecido como Mestre Cabeludo. No final da década de 1950, ele era pintor-letrista, fazia placas, faixas e murais, não era artesão. Conta-se que ele, ao folhear um livro, viu um vaso de cerâmica e resolveu reproduzi-lo. Foi à olaria e pediu para o artesão moldar o vaso no torno, e, após a queima, o desenhou e pintou com as cores vermelho, preto e branco. Era um vaso marajoara e, deste modo, Mestre Cabeludo inicia a tradição de peças decoradas em estilo marajoara.

Mestre Cabeludo começou a fazer acabamento de pintura nas peças que, antes lisas e sem pintura, agora passava a ter cores. Enfatizo que, em vida, ele não era reconhecido como Mestre, nem como artesão, por não dominar todas as etapas de produção. Mas é inegável reconhecer que sua habilidade artística como pintor favoreceu a inovação na produção da arte cerâmica de Icoaraci. Ao introduzir os desenhos e grafismos marajoaras nas peças lisas e sem pintura, ele inventou uma tradição afro-indígena. É relevante resgatar esta memória. Tavares (2012) mostra que algumas iniciativas para este resgate ocorreram durante o I Fórum Municipal de Cultura. Este evento foi realizado em 1998 e teve a participação do Movimento de Vanguarda da Cultura de Icoaraci (MOVA-CI). Neste contexto, apresentou-se ao público a “Mostra Mestre Cabeludo”, para evidenciar as memórias, os saberes e os fazeres das/os mestras/es artesãs/os de Icoaraci.

Segundo Soares (1999), em entrevista concedida em 22.02.1999, Mestre Cabeludo teve a ideia de fazer peças em estilo marajoara após a leitura do livro **Na planície Amazônica**, de Raymundo Moraes. Na época, seu trabalho teve divulgação no mercado e logo a ideia foi apreendida por artesãos.ãos e não artesãs.ãos. Soares (1999, p. 24) menciona que as imitações se espalharam e várias olarias surgiram, e os oleiros foram deixando de fazer peças lisas e sem pintura, para produzir a cerâmica artística e/ou decorativa.

Dessa maneira, a cerâmica artística surge em Icoaraci e, a partir de então, são aprimorados os saberes, os fazeres e os talentos nas criações da arte do barro. E as

histórias de vida estão entrelaçadas às trajetórias das pessoas, da arte cerâmica e das olarias, mostrando como as/os artesãs.ões estão presentes como constituintes de artes que pulsam vida, tradição, modernidade, enfim, o próprio existir de pessoas, do local, do estado, do país.

Nos anos de 1970, conforme aponta Soares (1999), ocorre o começo da fase de produção de réplicas e cópias das peças em estilo marajoara e tapajônico pertencentes ao acervo do Museu Paraenses Emílio Goeldi. Estas obras eram ornamentadas com cores, com incisões (desenho gravado) e excisões (desenho em relevo) próprias destas culturas. Este fato, juntamente com o trabalho do Mestre Cabeludo nos anos 60, contribuiu para popularizar ainda mais tais estilos entre as/os artesãs.ões e várias olarias familiares que passaram a incluir tais acabamentos.

Estas mudanças na produção da arte cerâmica geram especializações entre as/os artesãs.ões, principalmente, para as mulheres que se aprimoraram nos acabamentos pós-queima. Peças com esse tipo de processamento têm ampla aceitação no mercado consumidor local, estadual e internacional. As olarias, a fim de atender as demandas, começam a “chamar” as mulheres para trabalhar e se aperfeiçoar em uma única etapa de produção, aumentando, desta forma, a participação destas na arte cerâmica da Icoaraci.

Xavier (2006) mostra que as instituições como Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) e Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) também influenciaram no saber-fazer da arte cerâmica (novas técnicas; identificação dos estilos indígenas; arte rupestre) e na gestão da Olaria (relação de trabalho, pagamentos de trabalhadores, forma de atribuir preços, comercializar as peças). A promoção de cursos, oficinas, seminários, feiras e exposições contribuiu para a formação de mestras.es em oficinairos. Mestre Ciro, Mestre Guilherme Sant’ana, Mestre Rosemiro, por exemplo, participaram destas ações institucionais.

Como efeito disso tudo, a produção das peças utilitárias, lisas e sem pintura é reduzida significativamente no mercado. Atualmente, cerca de 03 a 04 olarias produzem tais peças para atender demandas locais e municipais, dificilmente há encomendas de outros estados brasileiros. Já as peças decorativas e/ou artísticas estão em todos os mercados locais, estaduais e internacionais. Porém, a Olaria do Espanhol, tipo microempresa, continua com a produção somente de peças utilitárias, lisas e sem pintura, a exceção se refere às encomendas de peças ritualísticas.

### 5.3 Da peça lisa e sem pintura à peça ritualística

Em 1903, quando a produção da arte cerâmica se inicia nesta olaria, Seu Espanhol (João) trabalhava com a família, os filhos eram oleiros e as filhas assumiam todas as outras atividades (agregar, brunir, enfeitar, entre outras). Na época, a comercialização era feita apenas com o chefe, como lembra Mestre Ciro:

Então assim por conta disso os Homens trabalhavam no torno e elas cuidavam do resto das coisas que tinha que fazer na olaria.

M.: E quem, quem comercializava?

Sempre era o chefe. Por exemplo aqui era o papai... Era, porque era assim no caso aqui da olaria, todo esse pessoal trabalhando, que trabalhava no sentido de um comandava, por exemplo, primeiro o vovô, depois o papai e agora eu. Todo seu remunerado no final da semana. (entrevista concedida em 19.07.2021).

Os saberes em torno da dinâmica de trabalho na olaria do Seu Espanhol vêm sendo transmitidos de geração em geração. A olaria que se iniciou com base no trabalho familiar, já funcionava com características da olaria microempresa, principalmente, no que se refere ao pagamento dos trabalhadores. Outra característica é que o “chefe” ou quem está assumindo tal função é quem gerencia a olaria e a loja, isto é, negocia o preço das peças, paga semanalmente os salários dos artesãos-funcionários, etc.

Mestre Ciro Croelhas menciona que algumas peças tradicionais como os alguidares se tornaram relevantes para os atendimentos às demandas dos Terreiros de Umbanda de Belém e da região metropolitana. Aliás, durante o período de pandemia da Covid-19, as peças ritualísticas foram fundamentais para a manutenção da produção na olaria. Também foram essenciais as peças encomendadas pelos clientes dos terreiros para realização de oferendas às entidades religiosas afro-indígenas. A Umbanda no Pará inclui entidades caboclas e indígenas em seus rituais, também produz o ibá ou “imbá”, constituídos por um conjunto de louças que são pintadas de acordo com a entidade que a demanda. Em geral, são mães e pais de santo que as encomendam.

Os alguidares são peças ritualísticas por serem utilizadas nos terreiros de Umbanda, mas também são utilizadas para outros fins, como para fazer os banhos de cheiros, ritual tradicional nas festas juninas paraenses; para amassar açaí nas regiões

ribeirinhas e nas ilhas; para armazenar água; para servir comidas nos restaurantes; e para decorar casas e empresas.

Figura 66 - Alguidares de tamanho diversos



Fonte: Acervo pessoa, em 12.07.2021.

Legenda: Alguidares de tamanho diversos na Olaria do Espanhol

A loja com estrutura de madeira, nas paredes e no piso, o telhado com telhas de barro. Os alguidares, conforme ilustra a Figura 66, são expostos e são colocados de modo que as/os clientes tenham livre acesso às peças. Assim cada cliente escolhe o tamanho de acordo com o que deseja. Às vezes, Mestre Ciro auxilia quando percebe que a/o cliente está querendo a peça para ritual da Umbanda. Dependendo da entidade, ele, por sua experiência e o conhecimento adquirido com os pais e mães de santo, indica o tamanho e orienta a compra das louças necessárias.

A relação entre arte, natureza e Umbanda está presente em Icoaraci, mesmo que as manifestações de matriz afro-indígenas na Amazônia tenham sido perseguidas, proibidas e até exterminadas, como indica os trabalhos de Leal (2008) e Pacheco (2010). Estes autores mostram como na região do arquipélago do Marajó e em Belém isto foi recorrente nas primeiras décadas do século XX. No entanto, continua expressiva a autoridade que exercem pajés, benzedores e benzedoras, curandeiros e curandoras, e, acrescento, os pais e mães de santo, que *teimam em viver seus imaginários de crenças e curas, lutando para reafirmar sua identidade histórica e religiosa* (PACHECO, 2010, p. 105).

Na Olaria do Espanhol, quando se trata das louças ritualísticas que compõem o imbá ou ibá<sup>104</sup>, em geral, o processo de pintura é demandado. As cores usadas nesta seguem a orientação do pai ou da mãe de santo que fez a encomenda, e isto varia de acordo com a entidade umbandista a ser contemplada. Marlene, esposa do Mestre Ciro, é responsável por tal atividade.

Figura 67 - Pintura do Imbá



Fonte: Acervo Pessoal, em 21.07.2021.  
 Legenda: Marlene pintando Imbá, conforme orientação do freguês.

Figura 68 - Secagem após a pintura do Imbá



Fonte: Acervo Pessoal, em 28.07.2021.  
 Legenda: Peças de imbá secando.

Nas Figuras 67 e 68, Marlene está pintando o imbá com a técnica que chama de salpicado. Eu perguntei como esta é feita:

Salpicado? Aquilo ali foi uma providência divina de misturar as cores porque de primeiro era só mais rodado, aí era tudo igual. Quando foi um dia um rapaz perguntou: a senhora consegue fazer salpicado? Porque tem o salpicado que a gente faz com a escova de dente, né. Aí eu falei assim dá, mas ele disse assim: mas eu quero um salpicado maior do que aquele da escova de dente. Senhor, meu Deus, e agora? Aí eu fiquei, fiquei, fiquei. Aí eu peguei e usei a técnica do saco plástico que é o saco todo embolado e a gente, a gente bate. E aí quando foi no outro dia que eu voltei, alguém tinha jogado fora o meu saco plástico.

M.: E agora?

Aí eu não conseguia acabar de pintar o ibá, e como estava chovendo muito, eu só tinha muita quentinha [embalagem] de alumínio, aí eu peguei embolei duas quentinhas amassei, adaptei ao barro e eu vi que ficou melhor que o saco plástico. Aí eu passo para todo mundo que

<sup>104</sup> Ibá ou imbá ou igba: é conjunto de utensílios feitos de cerâmica (pratos, tigelas, talhas, combucas, moringas etc.) pertencentes ao umbandista para assentamentos sagrados dos orixás e outros rituais (REIS, 2019, p. 164).

vem, que pergunta. Como diz a Baiana, você foi iluminada e nunca mais ninguém parou de pedir. (Marlene, entrevista concedida em 26.07.2021).

As religiões de matrizes africanas e dos povos originários do Brasil apresentam uma intrínseca relação entre cerâmica, natureza e espiritualidade, tanto que, segundo Reis (2019), os objetos cerâmicos são sacralizados pela Umbanda que atribui a eles significados, crenças, contenções para determinadas entidades, transbordamentos, representações intangíveis. Mestre Ciro e Marlene são adeptos da Igreja Evangélica Testemunha de Jeová, mas, mesmo não sendo praticantes da Umbanda, parecem compreender muito bem esta transição da peça da olaria para a peça ritualística no terreiro.

No relato, Marlene clama a Deus para auxiliá-la na pintura das peças ritualísticas, e ela se sente agradecida e iluminada por ter inventado um tipo de pintura que as entidades da Umbanda aprovaram e continuam fazendo as encomendas. A artesã, em outra conversa, menciona que a Baiana é uma mãe de santo que a ajuda a compreender os significados e os ritos pelos quais as peças irão passar ao sair da olaria para os terreiros.

Na Ollaria do Espanhol, os artesãos-funcionários e Marlene parecem não participarem de cultos afro-indígenas, mas compreendem o valor de cada peça para o ritual, sabendo o tamanho e as especificidades de cada uma. As peças, ao serem compradas pelos praticantes dessas religiões afro-indígenas, induzem ao reconhecimento da ancestralidade, da história e da identidade deste saber-fazer da arte cerâmica de Icoaraci.

A terra, que pode conter a dureza e a moleza, é o que justifica a singularidade da presença de objetos cerâmicos ou da argila em ritos de passagem, celebrações e oferendas feitas às entidades representantes do tempo, águas, terra, fogo, ar e matas. Resultado do cozimento da terra, a cerâmica envolve em seu fazer uma prática milenar, revolucionária, que contribuiu para que a humanidade aprendesse a guardar coisas, criar formas e compreender o tempo da natureza (REIS, 2019, p. 166).

Mestra Zuíla é evangélica da Igreja Adventista do Sétimo Dia, então, por sua religião, ela não faz mais peças ritualísticas. Segundo o relato a seguir, faz peças somente para decoração:

Peça ritualística é prato<sup>105</sup>, quartinha<sup>106</sup>, bacia, que o pessoal chama de alguidar, oberó. Essas peças tudo é para ritual, mas tem gente que compra para decoração. Minha parte é mais para decoração, determinado tipo de peça eu já não faço mais.

M.: Mas antes, tu fazias?

Era a mamãe que fazia, vendia também bastante. Não mandei mais fazer. Ficou essa parte com Isaías [sobrinho da Mestra Zuíla]. Também aquela caneca sexy, aquela que eu não faço mais mesmo (...) A peça ritualística vende muito pras lojas do Rio de Janeiro, estas peças são muito vendável, vende bastante. É muito pote, é quartinha, é oberó.

M.: O que é oberó? Eu não conheço.

Oberón é uma bacia que eles chamam, tem um macho e tem a fêmea. Aí tem a cuscuzeira que eles fazem que é para 7 flecha. Tudo de barro para fazer o ritual, botam lá a oferenda, botam lá no canto, botam na bacia e deixam numa encruzilhada. A peça tem que estar boa, se estiver rachada, o caboco não gosta (Mestra Zuíla, entrevista concedida em 26.07.2021).

O contexto de formação da população brasileira, principalmente, na Região Norte, é marcado por silenciamentos, violências e dispersões forçadas. Cada povo trouxe elementos culturais e experiências que relacionam arte, natureza, cerâmica e Umbanda. Na Amazônia brasileira, esses elementos não se separam, mas resistem e sacralizam objetos, produzindo um fluxo com a espiritualidade nas criações, ações e aproximações dos saberes e fazeres da arte cerâmica de Icoaraci, a qual se expande pelos terreiros do Brasil.

Marlene conta que as peças na olaria são peças utilitárias, para uso doméstico. Elas se tornam ritualísticas quando são inseridas nos rituais das religiões de matriz afro-indígena, como a Umbanda.

Essas peças são o freguês que escolhe. O imbá dele, né. Isso aqui é uma peça para ritual, então ele é que escolhe a pintura, as peças se com uma alça, sem alça, os pratinhos quantos são. É a festa do aniversário do Santo dela né, só que quando eles acabam de usar, eles guardam num canto que parece o altar. As cores é o freguês que escolhe, de acordo com a cor do Santo dela.

M.: E qual é o Santo?

Não sei te dizer por que é amarelo e azul e eu nunca pintei essa tonalidade. Eu sei o branco, o branco é para Oxalá, o verde-bandeira é Pena Verde. Esses eu já sei. Todo Dourado eu sei que é para Oxum, pelas cores você determina que Santo é (Marlene, entrevista concedida em 26.07.2021).

<sup>105</sup> Pratos: são pratos feitos em cerâmica, alguns mais, ou menos fundos. São utilizados para ofertar as comidas secas (sementes e outros alimentos) aos Orixás e Caboclos, para a alimentação dos participantes e visitantes do terreiro ou para acender velas, ofertando a luz às entidades (REIS, 2019, p. 175).

<sup>106</sup> Quartinha: *uma espécie de pequeno vaso com tampa. Usado pelos iniciantes para ofertarem para os Orixás a água que fez parte dos rituais de feitura de cabeça, isto é, iniciação. Após essa feitura, periodicamente, o médium deve trocar a água contida nela, em um ritual de renovação denominado osé* (REIS, 2019, p. 175).

As religiões de matriz afro-indígenas ainda enfrentam intolerâncias de toda ordem, até mesmo a recusa de alguns em produzir seus objetos cerâmicos ritualísticos, como indicou Mestra Zuíla. Marlene considera que seu trabalho não interfere na sua religião. Ela relata, no entanto, que teve que promover eventos na olaria para provar aos participantes da sua religião que o espaço era local de trabalho e não de culto da Umbanda.

Reis (2019) percebeu e aprendeu que no terreiro e na olaria é necessário ter moderação e cuidado, pois os ensinamentos se tornam audíveis por meio da voz dos mais velhos, devendo-se respeitar o tempo certo para reconhecer cada peça e compreender seus significados, para entender em que momento e para que são usadas no contexto do ritual umbandista. Ainda segundo esta autora:

Os recipientes encontrados na ritualidade umbandista guardam, além das sementes, água, azeites e demais elementos, forças intencionais, segredos, orações, que dialogam com os pedidos feitos pelas pessoas designadas a zelar das entidades junto a seus filhos espirituais. O grande objetivo é manter os Orixás e outras entidades cultuadas pela Umbanda mais próximas, fortificadas e iluminadas (REIS, 2019, p. 174).

Os saberes e os fazeres das/os artesãs.ãos de Icoaraci se expressam nas peças nas múltiplas dimensões sociais, econômicas, religiosas e de gênero. A pesquisa concebe que a arte cerâmica é mais que a produção de um objeto de barro, pois mostra o fortalecimento de identidades, a relevância das narrativas destas práticas milenares que contêm saberes, histórias e experiências vivenciadas cotidianamente como formas de organização social para o trabalho e para a vida como construções culturais.

## 5.4 Uso e apropriação do espaço

Em Icoaraci, as primeiras olarias se estabeleceram próximas aos rios Pará, Paracuri e Livramento. Ainda hoje, tanto a Olaria do Espanhol quanto a Cerâmica da Tia Ana estão situadas às margens dos braços de rios que atravessam a Travessa Soledade, pois assim era mais acessível a coleta e o transporte de barro. Mestre Ciro lembra de como esta situação era recorrente, fazia parte do seu cotidiano quando era criança:

Quando eu era criança o barro chegava aqui perto.

M.: Por esse igarapé? [apontando o igarapé que contorna a lateral da olaria]

É por esse igarapé, quando chegava barcada de barro, se tivesse aperreado, tivesse que botar para dentro, papai pegava, convocava todo mundo que trabalhava, até os oleiros para botar para dentro o barro, afinal de contas era eles que iam usar o barro.

M.: Não tinha barreirense?

Tinha. O barreirense era o que ia buscar e trazia... Aí eu me lembro que eu era bem moleque e não podia com uma bola, para pegar a partia no meio e eu trazia meia bola... kkkkk tu não vai ficar só olhando, tem que aprender a ser gente [lembranças dos comentários do pai]. Aí ele partia, quando a maré não tava alta, tinha um nessa sexta rua. Aqui não existia, tinha um braço do Igarapé que deixava mais ou menos aqui na tua direção do outro lado da rua. Então a gente chega, ele tinha uma baixada aqui, descia aqui. Aí quando tava chovendo que tinha que carregar o barro, entendeu? Era escorregadio pra caramba... Aí o papai pegava, cortava em 4 a bola. Não tem jeito, tinha que levar de quatro vezes a bola, eu era moleque, era miúdo mesmo (Mestre Ciro, entrevista concedida no dia 19.07.2021).

Mestre Ciro e Mestra Zuíla lembram destes momentos em que o batelão chegava e toda a família se envolvia no transporte do barro até a olaria. Hoje, os braços de rios estão fechados devido às obras da Prefeitura e do Governo Federal. Os barreirenses não coletam mais barro nas jazidas dos Rios Paracuri e Livramento. O barro vem de outro município, é descarregado nos locais onde ficam as marombas, depois são distribuídos às olarias.

Mestre Ciro enfatiza a importância de vivenciar as dinâmicas das relações sociais na olaria desde criança, pois é a base de formação da sua maestria na arte cerâmica. Ele ressalta que foi incentivado pelos pais para ir à escola. Ele era um estudante assíduo, e seu pai não o deixava faltar as aulas. Aos 12 anos, quando todos iam almoçar, ele ficava com o pai tentando moldar peças, e as dicas foram importantes neste início. Então começou a fazer peças e a “ganhar dinheiro”.

No final de 1984, ele terminou o Ensino Médio e não continua os estudos. Em 1985, casa-se com Marlene. Após o casamento, Mestre Ciro fez uma loja ao lado da igreja, local onde hoje funciona um mercadinho. A loja, uma palhoça redonda feita pelo pai, era do irmão mais velho, mas estava desativada. O pai cedeu para ele garantir o sustento da sua nova família. Marlene era auxiliar de enfermagem e trabalhava em dois empregos.

Resultado tinha essa palhoça aqui e tinha saída da Olaria, saía pra cá pra Soledade, não saía para cá que tinha um espaço entre o muro da igreja e essa palhoça que existia, tinha mais um terreno vazio que aqui é onde é o mercadinho mais essa outra parte aqui da construção da esquina. Aí, tá aí, eu peguei o papai disse. E o papai disse assim... Tu queres, tu queres abrir uma loja aqui nessa palhoça que era do meu irmão a palhoça, mas como ele não tava usando, eu disse, eu quero. Aí, peguei dei uma remodelada, fizemos umas prateleiras lá, aí me emprestou o dinheiro, saí comprando louça por aqui e botei aqui, comecei a vender aqui. Aí, daí não parei mais, né? Comecei comprar vender, compra e venda, comprar, vender (Entrevista concedida em 19.07.2021).

Mestre Ciro mostra como o pai e proprietário da olaria coordenava a distribuição dos espaços de produção e reprodução social para os filhos, a partir de critérios considerados subjetivos, mas pragmáticos para a manutenção da família e da olaria.

Tinha essa parte né? E eu tinha mais uma parte para cá, então depois eu não dupliquei, tinha um uma porta larga o portão lá, depois eu peguei e fiz mais outra que ela para 5 m. 5m por 10. E atrás dessas ficou mais em barracão o depósito, então eu tiro um espaço razoável que dava para guardar a louça e tal, meu irmão ficou com a dele do lado colada na minha e a dele era dois e meio, porque a minha era 2 e meia dele também era dois e meio, só que depois eu dupliquei a minha pra 5. Aí o espaço da dele, ficou dois e meio e aqui do lado que é onde é o mercadinho ficou uma casa dele mesmo uma casa, essa casa que vendeu para o mercadinho vendeu a casa e a loja né? Aí eles desmontaram. Tudo Fizeram uma coisa só e a minha eu peguei eu aluguei a princípio pro Bedeco que é o irmão do Peru [Raimundo Nonato] e depois eu acabei vendendo pro mesmo, por conta de pagar uma dívida daqui da olaria, do empregado. (Entrevista concedida em 19.07.2021).

Portanto, as dinâmicas de uso e apropriação dos espaços das olarias em Icoaraci se estabelecem por critérios que estão relacionados à ancestralidade, ao trabalho na olaria, ao fato de se ser responsável por determinadas peças, ao casamento e à constituição de família, bem como aos acordos tacitamente estabelecidos pelos pais e/ou proprietárias.os da olaria.

## 5.5 Gênero e resistência na Olaria

As mulheres artesãs em Icoaraci trabalham em casa, sendo responsáveis por todos os afazeres domésticos e cuidados com as/os filhas/os; trabalham na olaria, assumindo a responsabilidade sobre a maior parte das etapas de produção e na comercialização das peças. Ainda assim, não têm seu trabalho reconhecido, recebendo uma remuneração menor que a dos homens. No caso da Olaria do Espanhol, como já foi mencionado, não há mulheres contratadas, e Marlene, esposa do Mestre Ciro, trabalha nesse espaço de forma esporádica. Ela relata como enfrentou preconceitos, discriminações e violências para gerenciar a olaria:

Eu fui convidada por ele pra vim ajudar ele na olaria, porque ele precisava sair para fazer os cursos no interior, né. Então, ele não tinha uma pessoa de confiança, principalmente, para juntar o dinheiro durante a semana, que era para pagar o funcionário no final de semana. Por aqui as pessoas recebem por semana e a minha função era essa vim para cá, juntar o que se recebia durante a semana para repassar pros empregados. Só que eu acabei, primeiro eu não fui bem recebida quando cheguei.

M.: Por quê? Mesmo a senhora sendo a esposa?

Mesmo eu sendo a esposa. Os trabalhadores achavam que eles não queriam ser controlados por uma mulher, tanto que na primeira vez, teve um que se afastou 2 semanas. Ele não veio trabalhar porque não queria ser comandado por mulher. Detalhe, eu não vim para comandar eles. Eu vim para ajustar a questão do dinheiro, guardar o dinheiro e pagar eles no final de semana. Assim eu deixei o meu serviço de enfermagem para vim ajudar o meu marido, né.

M.: E aí? Como é que tu fazias?

O Ciro já deixava tudo estipulado, ele já deixava tudo organizado, a não ser que tivesse alguma encomenda (...) O Ciro falava assim, que eu tinha que pedir pra eles o que era mais urgente (Entrevista concedida em 21.07.2021).

Ressalto que Marlene só administrava a olaria durante as viagens do Mestre Ciro, quando este ia ministrar oficinas de cerâmica pelos municípios do Estado. Ele já deixava tudo definido sobre as atividades de cada um dos funcionários na olaria, mas essa definição de tarefas dificultava a organização do trabalho feita por Marlene, estabelecida em função da demanda de pedidos feitos pelos clientes.

Considero que pensar o trabalho da mulher ainda como “ajuda” em pleno século XXI dá indícios de que as lutas pela equidade de gênero ainda persistirão e resistirão. Nas olarias do Paracuri, a ideia de realizar o trabalho doméstico e o cuidado com os filhos como a principal atividade da mulher parece tornar a atividade das mulheres na olaria como uma atividade secundária ou mesmo de menor importância

para a família. Em algumas olarias, a própria mulher, principalmente, quando é casada, acaba internalizando e reforçando tal ideia. Marlene estava assumindo a função principal de “chefe”, todavia, por ser mulher, os homens-artesãos-trabalhadores-funcionários não reconheciam sua autoridade.

Aí foi muito difícil porque eu tive que aprender na marra a fazer as coisas. Seu Dico me ajudava sempre que eu perguntava alguma coisa para ele. Mas aí encontrei resistência dos outros 3 funcionários a ponto deles dizerem que não iam fazer, que eles estavam ocupados, que não iam deixar o serviço deles. Aí eu comecei a perceber uma coisa: Gente! Não só eles que trabalham aqui. Aí toda vez que eu precisava de ajuda eu ia buscar de uma ajuda de fora.

M.: De outra olaria?

Mano faz isso pra mim, quando tu acabar, eu te pago, e isto para fechar encomenda. Uma vez eu lembro bem de uma encomenda de 500 cumbucas para um festival. Eu cheguei para o Seu Mucura e falei Seu Mucura a gente tem que enfiar e queimar hoje. Não, amanhã e depois de amanhã, tem que pintar para entregar encomenda, foi a ordem do Ciro pelo telefone, né. E aí o rapaz que estava no torno, ele veio exigir que o outro não burnisse as encomendas porque ele achou assim que eu não tinha por que está dando ordem no forno e quando o Ciro saía eles relaxavam no serviço. Sabe, mas a cumbuca era para o festival, tinha dia específico (Entrevista concedida em 21.07.2021)

As dificuldades enfrentadas por Marlene diante dos funcionários da olaria expressam o quanto o patriarcado se manifesta nas ações cotidianas vivenciadas pelas mulheres que assumem a função de comando. Outras dificuldades são relatadas diante da ausência do marido. Saffioti (2015) já apontava o quanto a violência de gênero é abrangente por evidenciar a violência de homens contra mulheres, de mulheres contra homens, de mulher contra mulher e de homem contra homem, enfim, a violência contra formas de femininos e masculinos na sociedade brasileira. A autora percebe como cada feminista foca aspectos da categoria de gênero, e talvez o consenso seja o de que este é uma construção social do masculino e do feminino.

A crítica ao conceito de patriarcado, que é o regime de dominação-exploração das mulheres pelos homens, passa a ter destaque, mas *do mesmo modo que as relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna o Estado* (SAFFIOTI, 2015, p. 57). No contexto desta pesquisa, está internalizado nas ações dos artesãos-funcionários em relação ao trabalho da Marlene na olaria. Então, a autora retoma tal discussão por considerar que a noção de patriarcado não está

enclausurada num determinado período histórico, mas sim em *permanente transformação*.

Colocar o nome da dominação masculina – *patriarcado* – na sombra significa operar segundo a ideologia patriarcal, que torna *natural* essa dominação-exploração. Ainda que muitas(os) teóricas(os) adeptas(os) do uso exclusivo do conceito de *gênero* denunciem a naturalização do domínio dos homens sobre as mulheres, muitas vezes, inconscientemente, invisibilizam este processo [grifos da autora] (SAFFIOTI, 2015, p. 59).

Assim, a fala de Marlene diz muito sobre as relações patriarcais, em que a figura forte ainda é a do marido. Neste contexto, a violência também se explicita de forma física, como mostra a continuidade de seu relato sobre as encomendas das cumbucas:

Ele [funcionário do torno] chegou ao ponto de chutar o rosto do senhor idoso que passou a se ver todo lá... Aí seu Dico gritou. Ele voltou pro torno. Aí ele faltou 3 dias. Aí eu tive que pedir ajuda de fora pro meu filho e minha nora. E aí esse senhor o Seu Mucura se desdobra e eu me matei para entregar as cumbucas (Entrevista concedida em 21.07.2021).

A atitude de reprimir com violência física o homem idoso que ajuda uma mulher, no caso, a Marlene, mostra o quanto o patriarcado está entranhado na subjetividade e na materialidade da vivência e das ações. A intolerância à presença feminina na olaria parece ser significativa, principalmente se a mulher estiver no comando. As experiências de Marlene mostram as memórias e os relatos do cotidiano que rompem com os silêncios e expõem o processo de construção das histórias da arte cerâmica.

A questão desses potes e desses alguidares, nesta semana, eu sofri, eu chorei aqui na olaria. O oleiro era um oleiro novo e o oleiro mais velho começou a encrencar com ele e mandava ele ir embora toda hora, ele tinha que fazer a encomenda. Ele dizia eu vou embora, Dona Marlene, eu não fico aqui. E eu dizia, pelo amor de Deus, não me deixa aqui! Nós temos que dar conta dessa encomenda, temos que mostrar para ele que a gente pode. E aí chegou este outro rapaz do Peru [Raimundo Nonato] que é muito meu amigo, então eu chamei ele. Então eles [oleiros funcionários] me disseram não é para pegar nas minhas tábuas pra botar alguidar, não quero que ponha nas minhas prateleiras. Ai, meu Deus, como eu vou entregar essas encomendas: Aí eu pedi para o Peru corta umas tábuas aqui Mano quadradinhas, corta umas 100 quadradinhas dessa. Aí ele fazia lá e eu trazia pra cá e esse forno aqui estava.

M.: E tomava conta da loja?

Tomava conta da loja. Aí eu carregava tudo na boca desse forno e saí abrindo mesa e colocando as louças para secar. A outra questão era que eles diziam que o pote estava errado.

M.: Quem dizia isso? Os oleiros?

Os oleiros diziam que tava errado porque o pote não é daquele jeito. Aí toda vez que o Ciro ligava para mim, eu perguntava se o pote estava certo e ele dizia a boca é mais larga, boca mais baixa e com as alças, e eu dizia para o oleiro Moia é assim mesmo, está certo o pote, continue fazer. Eram 20 potes, se eu não me engano e 100 alguidares de 16". Aí eu disse assim na sexta-feira: Olha, Moia, só falta torneiar agora os alguidares, mano, para a gente poder queimar, que é pro Ciro chegar e queimar esse alguidar que é da encomenda. Ele disse: Não vou fazer não, não vou torneiar alguidar nenhum, se vire! Aí eu disse: pois muito que bem. Aí eu lembrei do meu serviço de enfermagem, fiquei lembrando né, as lágrimas caindo. Então eu disse lá eu lidava com vida, nunca refreei meus pés por obstáculos, sempre fui determinada, sempre fui elogiada pela minha determinação, não é agora que essas pessoas que nem estudo têm vão me barrar. Eu passei sábado e domingo torneando esses alguidares todinho e aqui burnindo (Entrevista concedida em 21.07.2021).

Saffioti, na década de 1970, contribui para os estudos sobre interseccionalidades<sup>107</sup>, ao estabelecer as bases da teoria do nó, mostrando na sua obra **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**, como as contradições da sociedade de classes se articulam com outras hierarquias sociais, relacionando gênero, raça/etnia e classe. No contexto da olaria microempresa, o relato evidencia que, apesar da hierarquia de classe, já que Marlene era/é a dona da olaria, a dominação patriarcal predominou na relação conflituosa entre ela e os trabalhadores. Isto mostra que as relações de gênero e patriarcais são fluídas e em constante transformação nos diferentes grupos da sociedade brasileira.

O relato emocionante da Marlene revela a força para resistir e vencer os desafios impostos pela desigualdade de gênero e pelo patriarcado. Daí, Saffioti (2015) argumenta a relevância das análises sobre o patriarcado, ainda que não considere que os vínculos familiares sejam atribuídos e particulares, quando os vínculos convencionais estruturam a sociedade. A autora apresenta 06 (seis) considerações sobre por que manter o termo patriarcado na discussão: 1) As relações não são apenas privadas, mas também civis; 2) Os homens têm direitos sexuais sem restrição sobre as mulheres, conforme o débito conjugal explícito nos Códigos civis (mas a autora ressalta que, no Brasil, há mudanças, e qualquer homem, até mesmo o marido,

---

<sup>107</sup> Nesta época, anos 70, que as feministas passaram a utilizar o patriarcado para denunciar a dominação dos homens sobre as mulheres, bem como a relação entre eles (SAFFIOTI, 2015), a noção sobre gênero não estava elaborada, e a autora menciona o sexo para retratar a desigualdade entre homens e mulheres. Saffioti (1976) estabelece a teoria do nó e permite a explicação sobre a construção de desigualdades no Brasil. A articulação feita entre gênero, raça/etnia e classe permite a inclusão desta autora nos estudos sobre interseccionalidades.

pode ser considerado estuprador); 3) Configura um tipo hierárquico de relação que está em todos os espaços da sociedade; 4) Tem base material; 5) Corporifica-se; 6) É uma estrutura de poder baseada na ideologia e na violência (SAFFIOTI, 2015, p. 60).

Para Saffioti, o patriarcado não se expressa apenas na desigualdade salarial, ocupacional, no domínio político e econômico, mas também inclui o controle da sexualidade e a capacidade reprodutiva das mulheres. *A tradição de submissão da mulher ao homem e a desigualdade de direitos entre os sexos não podem (...) ser vistas isoladamente* (SAFFIOTI, 1976, n.p.). Esta autora busca entender como a diferença resulta em desigualdade, já que a diferença entre mulheres e homens não deve ser naturalizada como princípio para a hierarquização. No entanto, as relações de gênero, juntamente com as relações patriarcais e as relações econômicas desiguais, acabam por legitimar tais desigualdades de gênero e de classe.

Na olaria também é interessante pensar o trabalho como representação social na perspectiva apresentada por Silva (1998, p. 80), a qual aponta a complementaridade entre trabalho e vida, ultrapassando a visão de ruptura entre estes. Ao penetrar nos *subterrâneos deste mundo*, a autora percebe o quanto as *assimetrias entre eles são reais* e expressas principalmente nas várias formas de violência de gênero.

Cabe ressaltar que a mediação do marido, Mestre Ciro, não deu para Marlene um aparato para garantir sua gerência da olaria durante os dias de ausência do “chefe”. Ainda assim, ela assumiu uma gerência própria, tomou iniciativas para não parar a produção, e enfrentou os desafios impostos pelo patriarcado entranhado nas dimensões sociais. Infelizmente, a sociedade brasileira continua contaminada por este modelo perverso de relação social que naturaliza a subjugação da mulher, que justifica a violência e que torna distante a equidade de gênero.

## 5.6 Algumas considerações ...

A Olaria do Seu Espanhol me faz pensar sobre as armadilhas que a noção de identidade impõe às ciências sociais, pois, se as perguntas “Quem é?” e “Quem sou?” conduzem à noção de identidade, acabam já fixando seu significado, já que o singular se sobrepõe em cada pergunta e reprime o plural expresso nas identidades das pessoas e dos grupos. A pergunta no singular parece inibir a fluidez da noção de identidade que é múltipla em cada ser humano.

Nesta olaria, a identidade está expressa na ancestralidade do Mestre Ciro e nas peças, as quais, mesmo sendo lisas e sem pintura, apresentam diferenciações, as quais, segundo ele, fazem com que algumas mães de santo até privilegiem a encomenda de louça desse estabelecimento. Mas, não se pode fixar a identidade em elementos naturais, em objetos, já que é uma noção complexa e não conclusiva (HALL, 2001).

Identidade como algo relacional: parece ser um lugar comum esta afirmação, mas também é pulverizada, diluída nos contextos em que se buscam apreender as relações que constituem esse relacional. No entanto, a armadilha está em considerar que é possível fixar relações, que seus significados podem estar aprisionados e não estão, como no caleidoscópio, na mesma dinâmica, e que, assim, se estabelecem formando diferentes formas. Os mesmos elementos podem constituir imagens diferentes aparentemente em um mesmo contexto.

Diante das reflexões, considero significativo reconhecer as experiências, as narrativas, os saberes e os fazeres como elementos capazes de compreender os processos de construção de significados da arte cerâmica de Icoaraci. Reconstruir narrativas, para Benjamin (1987), é descobrir saberes omitidos e/ou invisibilizados pela ordem dominante. Isto se dá pela possibilidade das narrativas e das memórias reconstruírem as experiências como um processo de significações da arte, da cultura, das múltiplas interpretações que ultrapassam a história oficial e marcam a fluidez das identidades, a construção de uma história sobre outra perspectiva. Daí o autor reforçar a necessidade de escrever e reescrever a história com auxílio dos estudos sobre memória e tradição, para valorizar manifestações da cultura material e imaterial de grupos sociais que resistem e vivenciam seus saberes e fazeres.

Nesta olaria, a exclusão do ofício da mulher entre os funcionários pode indicar aparentemente que não há divisão sexual do trabalho, considerando que os artesãos-funcionários fazem todas as etapas de produção, inclusive aquelas consideradas femininas na maior parte das olarias do Paracuri. Como aponta Silva (1998), o trabalho reflete a diferenciação e desigualdade entranhadas em todas as dimensões sociais, inclusive nas subjetividades.

---

## 6 Considerações Finais

---

A formação deste caleidoscópio, constituído de imagens e narrativas advindas da imersão na realidade da arte cerâmica de Icoaraci, mostra que o barro espirra, inspira e respira cultura, história, arte, tradição. Esta pesquisa reflete sobre o trabalho feminino a partir das noções de gênero, memória e identidade, compreendendo as múltiplas dimensões desta arte, cujas peças (re)elaboradas por artesãs.ãos expressam arte e/ou artefato, incorporam o ser e o viver, transbordam criatividade de mestras.es, que cotidianamente fortalecem identidades, legitimam universos simbólicos e valorizam culturas afro-indígenas.

A memória compartilhada e narrada por artesãs.ãos expressa sentimentos e vivências em que a.o narradora.dor *retira da experiência o que lhe conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes* (BENJAMIM, 1987, p. 201). E as conversas fluem. Esta memória articulada com as noções de gênero e identidade traz a fluidez das identidades constituídas a partir dos saberes e fazeres da arte cerâmica, faz emergir as relações patriarcais, contextualiza a dinâmica de hierarquização entre homens e mulheres na olaria, evidencia a violência expressa na desigualdade de gênero.

As olarias do Paracuri estão classificadas em três tipos: Olaria Familiar, Olaria Familiar-Empreendedora e Olaria Microempresa. Elas apresentam semelhanças e especificidades. Em todos os tipos há uma divisão de trabalho de acordo com as etapas de produção, com o reconhecimento de saberes e fazeres; e com a hierarquização entre homens e mulheres. Saffioti (2015) contribui para reflexão desta realidade a partir da análise da teoria do nó em que articula as noções de gênero, raça e classe, e do patriarcado tão arraigado na sociedade brasileira.

A atividade artesanal de peças utilitárias, lisas e sem pintura, até início do século XX, era predominantemente feita pelas mulheres. A inclusão do torno-de-pé, feita pela Olaria do Espanhol, fez com que homens e mulheres trabalhassem em todas as etapas de produção. No entanto, quando os homens passam a dominar tal equipamento, as mulheres foram paulatinamente excluídas das atividades principais realizadas pelo oleiro e pelo forneiro.

Nas primeiras décadas do século XXI, a invenção e a inclusão do torno elétrico improvisado nas olarias têm colaborado para o aumento da produção, para amenizar o esforço físico e para aperfeiçoar o trabalho de “levantamento” e pintura da peça. Esta pesquisa mostra que esta tecnologia poderá contribuir para que a mulher regaste o domínio do saber-fazer de todas as etapas de produção, que ela alcance o reconhecimento e o fortalecimento da identidade como mestra, e tenha remuneração igual aos homens na arte cerâmica de Icoaraci.

A divisão do trabalho tem por base as etapas do saber-fazer da arte cerâmica. Cada etapa tem uma dinâmica que define a apropriação do espaço, a disposição dos equipamentos e ferramentas e o deslocamento de homens e mulheres na Olaria. Mesmo a mulher trabalhando, em sua maioria, apenas no acabamento das peças, ela é fundamental para a existência e manutenção da arte cerâmica em Icoaraci, pois é o “ pilar de sustentação do negócio”, é quem insiste no funcionamento da olaria, até nos momentos mais difíceis. A mulher-artesã considera que conquista sua independência financeira a partir do trabalho na olaria. A Cerâmica é o “porto seguro” para manter sua família.

Outra contribuição relevante é a crítica pertinente de Oyèwùmí (2021) sobre a naturalização da divisão sexual no trabalho no ocidente, a qual induz as pesquisas a analisarem e legitimarem o sexo como definidor do trabalho, como forma de poder e hierarquização entre homens e mulheres. As reflexões desta autora contribuem para desnaturalização da divisão sexual do trabalho e permite analisar o contexto da arte cerâmica de Icoaraci, pois, antes da inclusão do torno-de-pé na produção, homens e mulheres trabalhavam sem evidenciar a hierarquização entre o trabalho feito por mulheres e o trabalho feito por homens.

As condições de trabalho e de vida das/os artesãs/ões da arte cerâmica de Icoaraci são diferenciadas de acordo com cada tipo de Olaria – Familiar, Familiar- Empreendedora e Microempresa. No entanto, em todos os tipos de olaria há uma baixa remuneração, especialmente para quem não é oleiro; há hierarquia entre trabalho feminino e trabalho masculino, com as mulheres atuando em outras atividades para complementar a renda.

A precariedade das olarias e das condições de trabalho na produção da arte cerâmica de Icoaraci é também consequência da falta de políticas públicas para este segmento que enfrenta a vulnerabilidade da estrutura física da casa, da olaria e da

loja; a baixa renumeração e a dificuldade para acessar os serviços públicos. Porém, esta pesquisa mostra que as/os artesãs.ões das olarias familiar-empresendedora e microempresa têm tido participação nos cursos, feiras, seminários das instituições como MPEG e Sebrae.

Contudo, não se pode deixar de enfatizar que, independentemente do tipo de olaria, é urgente a implementação de diversas políticas públicas para salvaguardar a arte cerâmica de Icoaraci, visando a valorização dos saberes e dos fazeres das/os artesãs.ões, para o fortalecimento de suas identidades, para garantir o uso sustentável da matéria-prima, para preservação do patrimônio material e imaterial das peças dos povos originários da Amazônia e da cerâmica icoaraciense. Também é urgente tomar medidas como: a desburocratização do acesso ao crédito, a implementação de serviços básicos para a região (saneamento, conclusão de obras públicas etc.), qualificação na área de informática e gestão.

A pesquisa indica que as ações das instituições públicas precisam estabelecer diálogos com os grupos de artesãs.ões do Paracuri, para que as decisões acordadas equitativamente sejam implementadas. Os agentes públicos precisam compreender as múltiplas dimensões desta realidade, para que juntos possam construir e efetivar políticas públicas que visem a preservação destes saberes e fazeres da arte cerâmica de Icoaraci.

Cada peça – artefato, artesanato e/ou arte – é confeccionada por várias mãos que agregam marcas identitárias capazes de identificá-la onde quer que esteja. Isto é, cada peça tem especificidades que a diferenciam de outras, pois a dimensão simbólica deste saber-fazer expressa arte, memória, luta, resistência e inovação. Os saberes e os fazeres de mestras.es da arte cerâmica de Icoaraci e as marcas da cultura paraense estão propagadas pelo mundo.

A olaria familiar-empresendedora não se tornará uma olaria microempresa, porque a família é a base dos saberes e dos fazeres da arte cerâmica, e as pessoas na família não são substituíveis por outras. Os conflitos existem e são resolvidos no âmbito desta, mesmo porque o preço atribuído a uma peça não agrega somente os custos de material e mão de obra, mas também os sentimentos que o grupo expressa, incluindo os valores culturais, históricos, políticos e artísticos.

As oscilações na comercialização das peças ocorrem em situações de crise econômica no país, por exemplo, no período do inverno amazônico e no contexto das consequências da pandemia da Covid-19. A maior parte das olarias familiares ainda não retornam à quantidade de peças produzidas antes desta pandemia. No entanto, as olarias tipo familiar-empresadora e microempresa conseguiram implantar a comercialização via redes sociais e aumentaram a produção de peças e serviços.

Benjamim (1987) percebe que toda a evolução das forças produtivas acaba por expulsar gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo. Nas olarias do Paracuri, sobretudo na olaria tipo microempresa, os equipamentos e os ritmos de trabalho estabelecidos para produção em série das peças fazem com que cada trabalhador, focado em cumprir sua jornada de trabalho, não tenha tempo para conversar, trocar ideias e compartilhar experiências. Todavia, quando é possível realizar momentos de partilha de saberes e experiências, os acontecimentos do passado e do presente se misturam, e as narrativas fluem a partir de risadas e “encarnações”.

O trabalho feminino está presente em todos os tipos de olaria. No entanto, a maior parte das mulheres, mestras, artesãs e artistas trabalha nas olarias tipo familiar e familiar-empresadora, já que, na olaria microempresa, o trabalho feminino está presente, mas a mulher está ausente ou desenvolve uma única atividade de acabamento.

O trabalho feito pelas mulheres nas olarias garante as condições necessárias para a reprodução social de sua família e de sua vizinhança, visto que a maior parte das artesãs se constitui como mãe solo, cuja principal fonte de trabalho e renda é a olaria. Neste trabalho, principalmente, na olaria tipo familiar, a mulher concilia a “criação” das/os filhas/os e a formação de novas/os artesãs/ãos. Este trabalho valoriza a identidade e fortalece a autoestima destas mulheres-mestras-artesãs que nos seus fazeres cotidianos na casa, na olaria e na loja expressam sentimentos, lutas e resistências. Neste trabalho, elas se reconhecem como guerreiras, como vencedoras e como artistas.

As relações familiares, de parentesco e de vizinhança são fundamentais para a continuidade da arte cerâmica de Icoaraci. O trabalho feito pelas mãos de mestras/es coexiste com o acelerado processo de desenvolvimento tecnológico. Mas o barro inspira, espirra, respira e resiste porque torna possível a troca de ideias e

experiências em conversas em que se contam histórias, lembranças, e as quais geram criatividade para o presente que legitima a valorização da cultura e fortalece as identidades.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede e como está guardado o dom narrativo (BENJAMIM, 1987, p.205).

E, assim, moldei narrativas e imagens para mostrar parte deste caleidoscópio que constitui a arte cerâmica de Icoaraci. Estas considerações finais são inícios, *fiós invisíveis* e *rastros* que estão à mostra para novas pesquisas.

---

## Referências

---

- ALENCAR, Edna F. Gênero e Trabalho nas sociedades pesqueiras. In: FURTADO, Lourdes; LEITÃO, Wilma; MELLO, Alex Fiúza de. **Povos das águas: realidade e perspectivas na Amazônia**. Belém: MPEG, 1993.
- AMADO, Janaína. O grande mentiroso: Tradição, veracidade e imaginação em História Oral. **História**, São Paulo, v. 14. p. 125-136. 1995.
- AMORIM, Lilian Bayma de. **Cerâmica marajoara: a comunicação do silêncio**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010. Disponível em: < <https://www.museu-goeldi.br/assuntos/imprensa/downloads/catalogo-ceramica-marajoara.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2021.
- ARTESANATO de Icoaraci entra em crise com a falta de argila. *A Província do Pará*, Belém, 08 fev. 1987. Caderno 1, p. 16.
- BARBOSA, Vera Lúcia; D'ÁVILA, Maria Inácia. Mulheres e Artesanato: um 'ofício feminino' no povoado do Bichinho/Prados-MG. **Revista Artemis**, v. XVII, n. 1; jan.-jun.2014. p. 141-152. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/28197/1/Artigo%20VLEB.pdf>>. Acesso em: 20.jun.2022.
- BARTH, Frederic. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAR, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne (org.). **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2000. v. 2.
- \_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Sobre o conceito de História. In: **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BECKER, Howard Saul. **Uma Teoria da Ação Social Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. 3. ed. 1. Reimpr. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O sentimento do Mundo: memória, destino e cenários da vida entre errantes mineiros. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). **As faces da memória**. Campinas: CMU, Coleção Seminários, 1995.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves. **Balata: Amazônia em miniatura**. Rio de Janeiro: IPHAN; CNFCP, 2006. (Sala Do Artista Popular; n. 131).
- CARVALHO, Luciana Gonçalves; LIMA, Ricardo Gomes. **O brinquedo que vem do Norte**. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2002. (Sala do Artista Popular, n. 102).
- COLBARI, Antônia de Lourdes. A retórica do empreendedorismo e a formação para o trabalho na sociedade brasileira. **SINAIS – Revista Eletrônica – Ciências Sociais**. Vitória: CCHN, UFES, Edição Especial de Lançamento, n. 01, v. 1, abr. 2007. p. 75-

111. Disponível em <<https://periodicos.ufes.br/sinais/article/view/2681>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

COSTA, Jaime Henrique Barbosa da; RODRIGUES, Marcelly Christian Galvão; SILVA, Samara Santos da. Diagnóstico técnico-ambiental do processo produtivo de cerâmica artesanal do distrito de Icoaraci em Belém do Pará. **57º Congresso Brasileiro de Cerâmica 5º Congresso Iberoamericano de Cerâmica**, 19 a 22 de maio de 2013, Natal, RN, Brasil. Disponível em <[https://abceram.org.br/wp-content/uploads/area\\_associado/57/PDF/13-065.pdf](https://abceram.org.br/wp-content/uploads/area_associado/57/PDF/13-065.pdf)>. Acesso em: 26 ago. 2021.

COSTA, Léa Maria Gomes da. **Icoaraci**: formação socioespacial, tentativas de afirmação e de emancipação territorial. 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2007. Disponível em <<https://docplayer.com.br/72530862-Icoaraci-formacao-socioespacial-tentativas-de-afirmacao-e-de-emancipacao-territorial.html>>. Acesso em: 02 jul. 2021.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à Antropologia Social. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUBAR, Claude. **A crise das Identidades**: a interpretação de uma mutação. São Paulo: EDUSP, 2009.

\_\_\_\_\_. Classe e Identidade: substituição ou mistura? In: SALLUM JÚNIOR, B. *et al.* (Orgs.). **Identidades**. 1. ed. 1. Reimpr. São Paulo: EDUSP, 2018.

\_\_\_\_\_. Para uma teoria sociológica da identidade. In: **A socialização**. Porto: Porto Editora, 1997.

DUMONT, Louis. **Individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Da Divisão do Trabalho Social**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação: contribuição para o estudo das representações coletivas (1903). In: MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia**. 2. ed. 1. Reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos, n. 47).

DUTRA, Manuel. Artesanato de Icoaraci em perigo. *O Liberal*, Belém, 23 mar. 1994. Caderno 3, p. 03.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Os Nuer**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FAPESPA – FUNDAÇÃO AMAZÔNIA DE AMPARO A ESTUDOS E PESQUISAS. Nota técnica: descritivo econômico do Distrito de Icoaraci – Belém / PA. Belém: FAPESPA, 2019. Disponível em <<http://www.fapespa.pa.gov.br/upload/Arquivo/anexo/2096.pdf?id=1577279365>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

FUNARTE; CFCP. **DAR de comer**: painéis de barro de Goiabeiras. Rio de Janeiro, 1996. (Sala do Artista Popular: 62).

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens**: Um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas. São Paulo: Companhia editorial Nacional, 1976.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8 (8): 174-191, 2001.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP**. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial SP, 2002. (Acervo, 3).

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: *Educação & Realidade*. jul/dez. 1997. p. 15-46. Disponível em: <<https://typeset.io/papers/a-centralidade-da-cultura-notas-sobre-as-revolucoes-4m0ryenllz>>. Acesso em: 08 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultura na pós-modernidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Representações**. Rio de Janeiro, Editora PUC RIO/APICURI, 2016.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte/ Brasília: Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2018.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**. v. 37, n. 132, p. 595-609, set./dez. 2007. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/cp/a/cCztcWVvvtWGDvFqRmdsBWQ/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 10. jul. 2022.

IBGE. Aglomerados subnormais. Disponível em <<https://www.ibge.gov.br/geociencias/organizacao-do-territorio/tipologias-do-territorio/15788-aglomerados-subnormais.html?=&t=o-que-e>>. Acesso: 22 out. 2021.

KOFES, Suely; PISCITELLI, Adriana. Memórias de “Histórias femininas, memórias e experiências”. **Cadernos Pagu**. São Paulo, ano 1997, n. 8/9, p. 343-354. Disponível em

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1887/2008>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **A política da capoeiragem: a história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano (1888-1906)**. Salvador: EDUFBA, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural Dois**. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

\_\_\_\_\_. **A oleira ciumenta**. Lisboa, PT: Edições 70, 1987.

LIMA, Jacob Carlos. Participação, empreendedorismo e autogestão: uma nova cultura do trabalho?. **Sociologias**, 12 Sociologias, 2010, 12 (25), p. 158-198. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222010000300007>. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/soc/a/8hRj9BY85Fqc9fpYvbjx9c/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 06 fev. 2023.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. v. 1, 10 ed. São Paulo: Difel, 1985.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Uma outra “invenção” da Amazônia**. Belém: Cejup, 1999.

MEGGERS, Betty; EVANS, Clifford. **Uma interpretação das culturas de Marajó**. Belém, Pará: Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1954.

MORAIS, Raimundo. **O meu dicionário de cousas da Amazônia**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013. (Edições do Senado Federal; v. 175).

MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. *Quando chega essa "visita"*. In: D'INCAO, Maria Ângela; SILVEIRA, Isolda Maciel (orgs.). **A Amazônia e a crise da modernização**. Belém: MPEG, 1994.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PACHECO, Agenor Sarraf. Encantarias Afro-indígenas na Amazônia Marajoara: narrativas, práticas de cura e (in)tolerâncias religiosas. **Horizonte: Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 8, n. 17, p. 88-108, 30 jun. 2010. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/1576>>. Acesso em: 03 dez. 2021.

PAIVA, Jéssica Michelle Rosário de. A Cultura Arqueológica Maracá na Perspectiva da Documentação Museológica. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: <[https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/bitstream/prefix/2226/1/TCC\\_CulturaArqueologicaMaraca.pdf](https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/bitstream/prefix/2226/1/TCC_CulturaArqueologicaMaraca.pdf)>. Acesso em: 29 out. 2021.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 9, n. 18, p. 09-18, ago./set. 1989. Disponível: <<https://anpuh.org.br/index.php/revistas-anpuh/rbh>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

PINTO, Benedita Celeste de Moraes. **Filhas das matas**: práticas e saberes de mulheres quilombolas na Amazônia Tocantina. Belém: Açaí, 2010.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val diChiana Toscana, 29 de junho de 1944: mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

REIS, Luisa Magaly Santana Oliveira. Artes visuais e rituais umbandistas: uma experiência poética com os objetos cerâmicos utilizados no pejú de Mãe Isabel. **Numem: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião**. Juiz de Fora, v. 22, n. 1, jan./jun.2019, p. 163-186. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/29613>>. Acesso em: 03 dez. 2021.

ROVER, Ardinete; MELLO, Regina Oneda. **Normas da ABNT**: orientações para a produção científica. Joaçaba: Unoesc, 2020. ISBN e-book: 978-85-8422-231-5.

SAFFIOTI, Heleieth Lara Bongiovani. **Gênero, Patriarcado, Violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

\_\_\_\_\_. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976. (Coleção Sociologia Brasileira, v. 4). Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3825626/mod\\_resource/content/1/Saffioti%20%281978%29%20A\\_Mulher\\_na\\_Soc\\_Classes.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3825626/mod_resource/content/1/Saffioti%20%281978%29%20A_Mulher_na_Soc_Classes.pdf)>. Acesso em: 09 out. 2022.

SANTOS, Telma Saraiva dos. Memória e imagem na construção da história dos artesãos ceramistas de Icoaraci/Belém/Pará. In: **Anais [...]**. Rio de Janeiro, RJ, 10-13 jul.2012. Disponível em

<[https://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340414303\\_ARQUIVO\\_ENCONTRONACIONALHISTORIAORAL2012.pdf](https://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340414303_ARQUIVO_ENCONTRONACIONALHISTORIAORAL2012.pdf)>. Acesso em: 17 ago. 2021.

SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Porto Alegre: Edipucrs, 1997. Disponível em: <<https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-3467/a-linguagem-iconografica-da-ceramica-marajoara>>. Acesso em: 22 set. 2021.

\_\_\_\_\_. Evidências para a permanência da cultura marajoara à época do contato europeu. **Revista de Arqueologia**, n. 12/13, p. 23-42, 1999-2000. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/150/466>. Acesso em: 13 set. 2021.

SCHRAMM, Franciele Petry. Quilombolas do Pará denunciam falta de políticas públicas e temem risco de contágio dentro de quilombos. **Especial Covid-19**. 11 maio 2020. Disponível em <<https://terradedireitos.org.br/noticias/noticias/quilombolas-do-para-denunciam-falta-de-politicas-publicas-e-temem-risco-de-contagio-dentro-de-quilombos/23299>>. Acesso em: 13 ago. 2020.

SEBRAE. MEI – o que significa. Disponível em: <<https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-o-mei,caa7d72060589710VgnVCM100000d701210aRCRD>>. Acesso em: 15 ago. 2022.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. Se eu pudesse, eu quebraria todas as máquinas. In: ANTUNES, Ricardo; SILVA, Maria Aparecida de Moraes (Orgs.). **O avesso do trabalho**. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

\_\_\_\_\_. Das mãos à memória. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 28., 2004, Caxambu, MG. **Anais** [...]. Caxambu, MG, 26-30 out. 2004. Disponível em: <<https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/28-encontro-anual-da-anpocs/st-5/st04-4/3918-msilva-das-maos/file>>. Acesso em: 03 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. A cultura na esteira do tempo. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, ano 2001, v. 15, n.3. Versão on-line ISSN1806-9452. Disponível em <<https://scielo.br/j/spp/i/2001.v15n3>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

\_\_\_\_\_. Fiandeiras, tecelãs, oleiras... redesenhando as grotas e veredas. **Projeto História**, São Paulo, v. 16, jan./jun. 1998. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11188>>. Acesso em 09 dez. 2021.

SOARES, Soraia Melissa Failache. **Mulheres de Argila**: participação feminina na produção de cerâmica do Paracuri. 1999. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

SOUZA, Doracy Moraes de. **O trabalho dos artesãos ceramistas em Icoaraci, Belém/PA**: contribuições aos estudos sobre a dinâmica da Amazônia Brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

SOUZA, Marzane Pinto de; LIMA, Ricardo Gomes. **Icoaraci**: cerâmica do Pará. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2003. (Sala do Artista Popular, n. 115).

\_\_\_\_\_. **Mãos da arte e o saber-fazer dos artesãos de Icoaraci**: um estudo antropológico sobre socialidade, identidades e identificações locais. 2002.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

\_\_\_\_\_. **Olarias do Paracuri**: cotidiano e espaço simbólico. 1999. Monografia (Especialização em Teoria Antropológica) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

SUBERCASEAUX, Ximena Valdés. **Mujeres de Tierra y Fuego**: loceras de Pilén. Santiago: P Ediciones, 2020.

TAVARES, Auda Edileusa Piani. **Saberes Tradicionais como Patrimônio Imaterial na Amazônia Intercultural**: saberes, fazeres, táticas e resistência dos ceramistas de Icoaraci. 2012. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento), Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

VIANNA, Letícia; LODY, Raul. **Bordados em Tauá**: cerâmica de Rio Real. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2001. (Sala do Artista Popular, n. 94).

XAVIER, Leandro Pinto. **Aqui... a gente não vende cerâmica, a gente vende é cultura**: um estudo da tradição ceramista e as mudanças na produção em Icoaraci – Belém – Pará. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, área de concentração: Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

\_\_\_\_\_. **Fazendo arte**: a relação entre o valor simbólico e o valor utilitário da cerâmica no Distrito de Icoaraci / Pa. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação de Ciências Sociais) – Universidade da Amazônia, Belém, 2000.

ZANGARI JÚNIOR, Jurandir. Do conceito de micro e pequena empresa no direito do trabalho. In: **O direito do trabalho e as pequenas e microempresas**: uma proposta de tratamento jurídico diferenciado. 2007. Dissertação (Mestrado em Direito) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/teste/arqs/cp041158.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

---

## Apêndice 1: Glossário

---

**Agregadora.dor:** é a pessoa responsável por grudar/juntar as partes que estão faltando para completar a peça.

**Argila beneficiada:** é o barro beneficiado pelo boleiro, isto é, com a limpeza para retirada das impurezas.

**Argila tratada:** o barro é novamente limpo, esticado na parede e exposto ao sol para secar, depois é pilado e peneirado, em seguida, fica de molho numa caixa d'água, mistura-se até se tornar uma massa pastosa e homogênea e fica em repouso por uma semana. O barro estará bem molhado, pode-se esticá-lo na parede para sair o excesso de água, a partir daí, faz-se as "bolas" e logo são ensacas para não secar.

**Barreirenses:** são reconhecidos localmente como homens não artesãos, cuja atividade econômica principal é a extração, o beneficiamento e a distribuição e/ou comercialização do barro.

**Bolas de barro:** são blocos de argila, formatos retangulares, formados no beneficiamento (na maromba).

**Boleiro ou amassador:** é a pessoa que realiza uma nova limpeza na bola de barro trazida pelos barreirenses até a olaria; ele auxilia o oleiro e faz as bolas no tamanho referente ao tipo de peça e as deixa na bancada do oleiro.

**Brunição ou "burnição" ou "bornição":** é a atividade que visa tirar a aspereza da peça.

**Caliçar:** é uma das atividades de brunição, constitui-se de movimentos para alisar a peça com uma garrafa de vidro ou tubo de plástico.

**Corun-corun:** é qualquer resíduo de barro que gera aspereza a superfície externa e interna da peça.

**Chamada.o:** quando uma pessoa é chamada, significa que ela irá receber algum pagamento pelo trabalho prestado.

**Chamote:** é pó feito com peças danificadas.

**Desenhista:** faz os grafismos em estilo marajoara, desenha elementos da fauna e da flora amazônica, realiza qualquer tipo de desenho solicitado ou mesmo de criação própria.

**Engobadora.dor:** realiza a atividade de engobamento, isto é, atividade que consiste em passar argila diluída sobre a peça, é o acabamento que antecede o processo de queima.

**Engobe:** é um revestimento aplicado às paredes do vasilhame antes da queima. Consiste numa fina camada de argila (branca ou colorida) diluída na água, abrangendo toda ou parte da superfície da peça.

**Esquente:** é a técnica na qual as peças são colocadas em prateleiras próximas ao forno. Assim, a temperatura provocada durante a queima colabora para acelerar o processo de secagem das peças.

**Esteque:** é ferramenta feita pela.o artesã.ão com capa de caneta e um arame na ponta, serve para fazer desenhos e incisões na peça.

**Foguinho:** quando as peças são colocadas sobre o forno e recebem uma temperatura maior do que a do esquite. Ambas as técnicas visam acelerar o processo de secagem da peça.

**Fornear:** consiste na organização das peças no forno. Esta arrumação requer um conhecimento para que a peça queime sem rachaduras ou estouros, nem quebra das partes agregadas.

**Forneiro:** responsável pelo processo de queima, trabalha com a manipulação de altas temperaturas no interior da olaria, considerada uma das etapas fundamentais da produção.

**Freguês:** é um termo usado pelos artesãos tanto para identificar os consumidores das peças artesanais, quanto para nomear as pessoas que negociam matéria-prima, tais os barreirenses, os vendedores de lenha e jornal e outros.

**Gravadora.dor:** realiza desenhos através de incisões em alto ou baixo relevo nas peças de estilo marajoara e/ou icoaraciense.

**Nicadora.dor:** que é responsável por retirar o excesso de barro para dar destaque ao desenho.

**Oleira.o:** pessoa responsável pela modelagem do barro, isto é, pelo “levantamento” de peças no torno-de-pé ou torno elétrico improvisado.

**Queima:** é o processo que transforma barro em cerâmica. As peças moldadas são queimadas por cerca de 8 a 12 horas no forno construído pelo artesão.

**Queima colaborativa:** quando uma pessoa confecciona uma peça e não possui forno, ela paga para queimar na olaria que oferece tal serviço.

**Sova:** o boleiro divide o barro em pedaços menores que caibam nas mãos e bate repetidas vezes até retirar as bolhas de ar.

**Técnica do pavio:** consiste em enrolar o barro na mão e torcê-lo até formar os pavios, para, então, iniciar a moldagem. Esta técnica é usada na produção de réplicas e cópias.

**Torno elétrico ou torno elétrico improvisado:** não é o torno feito pela indústria. Os artesãos fizeram a adaptação do motor de máquina de lavar à roda de baixo do torno-de-pé e colocaram um pedal para controlar a rotação, e assim o trabalho é mais leve para “levantar” a peça.

**Torno-de-pé ou roda do oleiro ou torno-de-chute:** é um equipamento movido por tração humana, é constituído de dois discos de madeira, colocados paralelamente entre eixos, um na parte inferior, onde a.o artesã.ão coloca o pé para coordenar a velocidade; e o outro, na parte superior, onde aquela.e molda ou “levanta” a peça com as mãos.