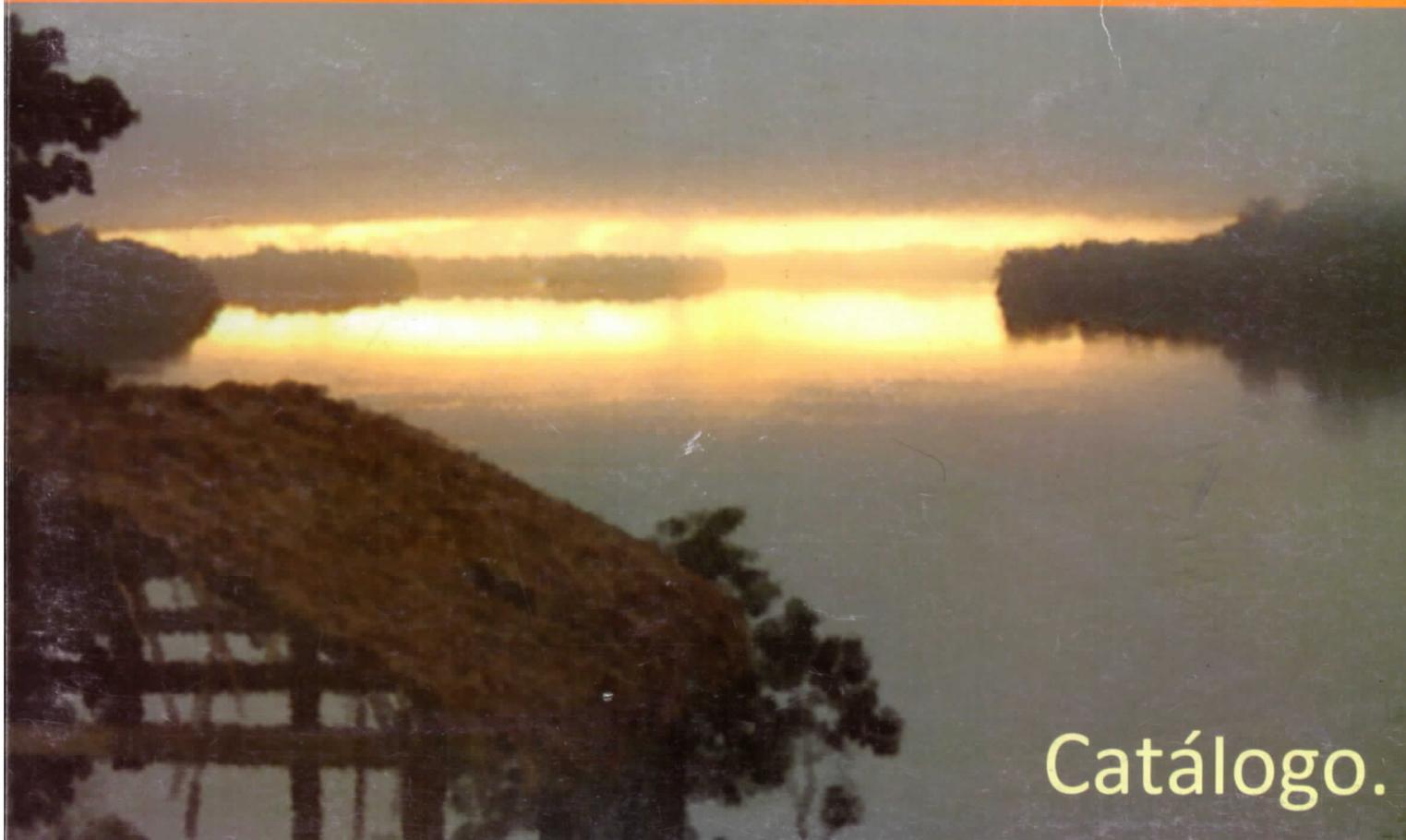




Inventário do Artesanato
Tradicional de Oriximiná /PA



Catálogo.

INVENTÁRIO DO ARTESANATO TRADICIONAL DE ORIXIMINÁ – CATÁLOGO



NITERÓI
2012

ORGANIZADORES

Adriana Russi, Gilmar Rocha

AUTORES

Adriana Russi, Gilmar Rocha, Adolfo de Oliveira

PROJETO GRÁFICO

Daniel Manhaes, Adriana Russi

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Daniel Manhaes

SELEÇÃO DE IMAGENS

Débora Parente, Sonia Maciel, Aline Moschen, Natalia Furtado

REVISÃO

Rejane Moreira, Johnny Alvarez, Sonia Maciel

FOTO DA CAPA

Comunidade de Mãe Cué /Autor: Marcus Bonato

IMPRESSÃO

HRosa Gráfica e Editora

Catálogo na fonte. UFF / NDC / Biblioteca de Rio das Ostras - PURO

745.5 Inventário do artesanato tradicional de Oriximiná : catálogo /
I621 Adriana Russi, Gilmar Rocha (orgs.) . – Niterói, RJ : s. N.,
2012.

110 p.

ISBN: 978-85-9853-18-5

1. Artesanato. 2. Oriximiná (PA). 3. Patrimônio cultural.
4. Povos da floresta. I. Russi, Adriana (org.). II. Rocha,
Gilmar (org.)

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente: Dilma Rouseff

Ministro da Educação: Fernando Haddad

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Roberto de Souza Salles

Vice-Reitor: **Sidney Luiz de Matos Mello**

Chefe de Gabinete: Martha de Luca

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO

Pró-Reitor: Fabio Barboza Passos

Substituta: Maria Lucia Melo Teixeira de Souza

COORDENAÇÃO DE INTEGRAÇÃO ACADÊMICA

Coordenadora: Liliane Belz dos Reis

UNIDADE AVANÇADA JOSÉ VERÍSSIMO

Diretora: Elmira Guerreiro

Diretor Administrativo: Carlos Augusto Bêta

POLO UNIVERSITÁRIO DE RIO DAS OSTRAS

Diretor: Carlos Bazilio Martins

INSTITUTO DE HUMANIDADES E SAÚDE

Diretor: Ramiro Marcos Dulcich Piccolo

DEPARTAMENTO DE ARTES E ESTUDOS CULTURAIS

Chefe do Departamento: André Henrique Guerra Cotta

Sub-Chefe: Denise Mancebo Zenicola

CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

Coordenadora: Ana Beatriz Cerbino

Vice- Coordenadora: Rôssi Alves

PROGRAMA DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL EM ORIXIMINÁ

Coordenação: Adriana Russi

Vice-Coordenação: Gilmar Rocha

PROGRAMA IMPLICAÇÕES SOCIOEDUCACIONAIS DO ARTESANATO EM ORIXIMINÁ/PA

Coordenação: Gilmar Rocha

Vice- Coordenação: Adriana Russi

REALIZAÇÃO:



FINANCIAMENTO:

MEC

Programa realizado com o apoio do PROEXT 2010 – MEC/SESu

PARCERIAS:



MEMBROS DAS EQUIPES DO PROGRAMA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL EM ORIXIMINÁ

1/2008

Adriana Russi
Bárbara Hilda
Dimas Queiroz
Sonia Maciel

2/2008

Adriana Russi
Guilherme Werlang

1/2009

Adriana Russi

2/2009

Adriana Russi
Eduarda Bainha
Heitor Netto
Inês Chada
Jokasta Peixoto
Sonia Maciel

1/2010

Adolfo de Oliveira
Adriana Russi
Débora Parente (Mel)
Heloísa Prando
Igor Nunes
Marcelo Mincarelli
Marci Lucena
Marcus Bonato

2/2010

Adriana Russi
Ariadne Trindade
Bárbara Hilda
Celso Pitta
Débora Parente
Fernando Capute
Jokasta Peixoto
Lívia Campos
Marcus Bonato
Sônia Maciel

1/2011

Adolfo de Oliveira
Adriana Russi
Aline Moschen
Daniel Avelino Manhães
Daniela Biason
Débora Parente
Fernando Guerra
Gabriel Cosendey
Gilmar Rocha
Johnny Alvarez
Marcus Bonato
Maria Luiza de C.P Civiletti
Natalia Furtado
Maria Vittoria de C. Pardal
Rejane Moreira
Richard Lorenz
Sônia Maciel
Tharcia Mesquita



Sumário

Introdução.....	3
A FORMAÇÃO SOCIOCULTURAL DE ORIXIMINÁ.....	9
A AMAZÔNIA E SUA GENTE.....	9
A floresta e os rios.....	11
Terra encantada - O imaginário amazônico.....	12
Os povos indígenas - uma constelação cambiante.....	15
Os filhos do rio - as comunidades quilombolas do Trombetas.....	17
A população ribeirinha e suas fronteiras.....	19
MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL DE ORIXIMINÁ.....	23
A princesa do Trombetas.....	23
Memórias do futuro.....	24
Culturas para educar.....	27
ARTESANATO TRADICIONAL EM ORIXIMINÁ.....	32
Sobre o artesanato tradicional.....	32
Sobre a metodologia do inventário.....	34
DA ANÁLISE GERAL DA TABULAÇÃO DAS FICHAS DO ARTESANATO.....	38
Localidade e categorias de artefatos.....	38
Gênero e faixa etária dos artesãos.....	40
DA RENDA E PARTICIPAÇÃO EM ASSOCIAÇÕES.....	41
DAS MATÉRIAS-PRIMAS.....	43
DAS TECNOLOGIAS ARTESANAIS.....	46
TRANÇADOS.....	54
Grupos genéricos do trançado.....	54
Processos de manufatura do trançado.....	57

Matérias primas: processo de preparação e implementos.....	58
Arremate.....	59
UTENSÍLIOS E IMPLEMENTOS DE MADEIRA E OUTROS MATERIAIS.....	60
Grupos genéricos dos utensílios e implementos de madeira.....	60
Processos de manufatura dos utensílios de madeira.....	63
Ralador retangular plano.....	63
Colher de pau côncava.....	64
CERÂMICA.....	65
Grupos genéricos da cerâmica.....	65
Processos de manufatura da cerâmica.....	67
Matérias-primas: processo de preparação e implementos.....	71
ADORNOS DE MATERIAIS ECLÉTICOS E INDUMENTÁRIA.....	74
Grupos genéricos dos adornos de materiais ecléticos e indumentária.....	74
CORDÕES E TECIDOS.....	76
Grupos genéricos.....	77
COMUNIDADES E ARTESÃOS.....	79
PLANALTO (Estrada do BEC, km12).....	80
LAGO SAPUCUÁ.....	81
BAIXO TROMBETAS.....	85
MÉDIO TROMBETAS.....	86
ALTO TROMBETAS.....	88
RIO EREPECURU.....	96
RIO CUMINÃ.....	100
RIO MAPUERA.....	101
RIO CACHORRO.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106
REFERÊNCIAS DOS MAPAS.....	107





Introdução

Desde 2008 lidero um programa de extensão da Universidade Federal Fluminense - UFF, Polo de Rio das Ostras, Curso de Produção Cultural, denominado Educação Patrimonial em Oriximiná¹, que se desdobrou entre 2010/2011 no Programa Implicações Socioeducacionais do Artesanato em Oriximiná/PA², atualmente vinculados ao Departamento de Artes e Estudos Culturais. Um trabalho que só vem sendo possível pelo empenho e dedicação de dezenas de graduandos que já passaram pela nossa equipe e pela realização conjunta de docentes da própria UFF e de outras universidades parceiras, tais como a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ e a Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA. O protagonismo destas pessoas tem sido fundamental para o desenvolvimento deste programa.

De forma bastante resumida, este programa tem um grande objetivo: o da formação continuada de educadores da rede pública municipal de Oriximiná para atuarem, no âmbito educacional, como professores/pesquisadores na área da preservação do patrimônio cultural local. Esses educadores que ocupam funções como dirigentes do poder público, professores, coordenadores pedagógicos e diretores de escola têm sido nossos interlocutores, num processo em que o diálogo é imprescindível.

¹ Site oficial do programa: www.patrimoniocultural.uff.br

² Coordenação do Prof. Gilmar Rocha, vice-coordenação Adriana Russi.

Mas, como iniciar um trabalho de formação continuada com professores sobre patrimônio cultural local se nem ao menos conhecíamos as características, potencialidades, limitações, dificuldades e oportunidades que Oriximiná e “sua gente” nos mostram?

Quais as festas, as músicas, as comidas, a forma de criar animais e plantar, os remédios e tantos outros aspectos culturais dos grupos humanos que vivem em Oriximiná?

Foi por isso que, em 2009, decidimos por nos aproximar da realidade cultural local através do artesanato. É claro que em grande medida a escolha pela temática *artesanato* está correlacionada à minha formação e experiência acadêmica.

Desde então, nossa equipe já esteve inúmeras vezes no município paraense de Oriximiná. Acolhidos pela Unidade Avançada José Veríssimo, seus diretores e equipe, realizamos, até o momento, seis etapas de trabalho *in locu*. Nossos deslocamentos partiram do Estado do Rio de Janeiro - Rio das Ostras, Niterói, Rio de Janeiro até Oriximiná. Os percursos e formas de deslocamentos também variaram muito: às vezes com os imprevisíveis vôos da Força Aérea Brasileira – FAB, às vezes por cerca de 30 horas navegando pelo rio Amazonas desde Manaus até a Princesinha do Trombetas³, outras vezes através de vôos comerciais – Rio de Janeiro/Santarém/Oriximiná.

O que apresentamos neste catálogo é o resultado desta pesquisa sobre o artesanato tradicional. Tratamos, então, dos artesãos, características dos objetos, materiais usados e processo de manufatura dos artefatos.

Contudo, depois de inúmeros encontros, entrevistas, viagens, centenas de fotos, horas de vídeo, como organizar tudo isso, de forma inteligível? Por meses pus-me a pensar sobre a forma de traduzir através de um texto toda essa nossa experiência.

Foi em agosto de 2011, regressando da Aldeia Mapuera, numa canoa descendo o encachoeirado rio Mapuera, numa bela manhã de sol, ainda tomada pela umidade da madrugada, ladeada pelos colegas desta etapa de campo, que visualizei este catálogo. Parece que conforme corria o rio, os capítulos iam se desenhando, tomando forma...

Mas, um texto qualquer que seja, com exceção dos poéticos, pouco traduzem o que vivemos no trabalho de campo. Assim, nossas ansiedades, angústias, preocupações, alegrias, surpresas, dúvidas, nosso cansaço, sono, desconforto e muito mais não vêm à tona aqui. Nem tampouco a generosidade e hospitalidade com que fomos recebidos em cada uma das

³ Expressão pela qual é conhecida a cidade de Oriximiná, melhor explicado no primeiro capítulo deste inventário.

comunidades visitadas e a paciência que tiveram conosco cada um dos artesãos entrevistados. Isso tudo marcou nossas lembranças e afetos.

Num catálogo, como este, cabem a classificação, o inventário, uma relação sumária e metódica. Se apresentamos gráficos e tabelas, queremos evidenciar e ilustrar com eles os dados que observamos e registramos ao longo das etapas de pesquisa de campo. Não fizemos uma pesquisa por amostragem, pois este não era nosso objetivo.

Este catálogo está assim organizado: o primeiro capítulo *A formação sociocultural de Oriximiná* elaborado por Gilmar Rocha e com colaboração na temática indígena de Adolfo de Oliveira, aborda de forma panorâmica e sucinta a Amazônia, os grupos humanos, alguns aspectos socioculturais e a formação do município de Oriximiná. Trata, pois, de maneira ampla dos sujeitos que foram pesquisados – alguns indígenas, quilombolas, ribeirinhos e moradores da área de planalto. Foram eles os artesãos entrevistados.

Memória e identidade cultural de Oriximiná, segundo capítulo deste catálogo, também de autoria de Gilmar Rocha apresenta a formação do município de Oriximiná, algumas manifestações religiosas e a correlação entre nosso programa extensionista e a formação dos educadores de Oriximiná.

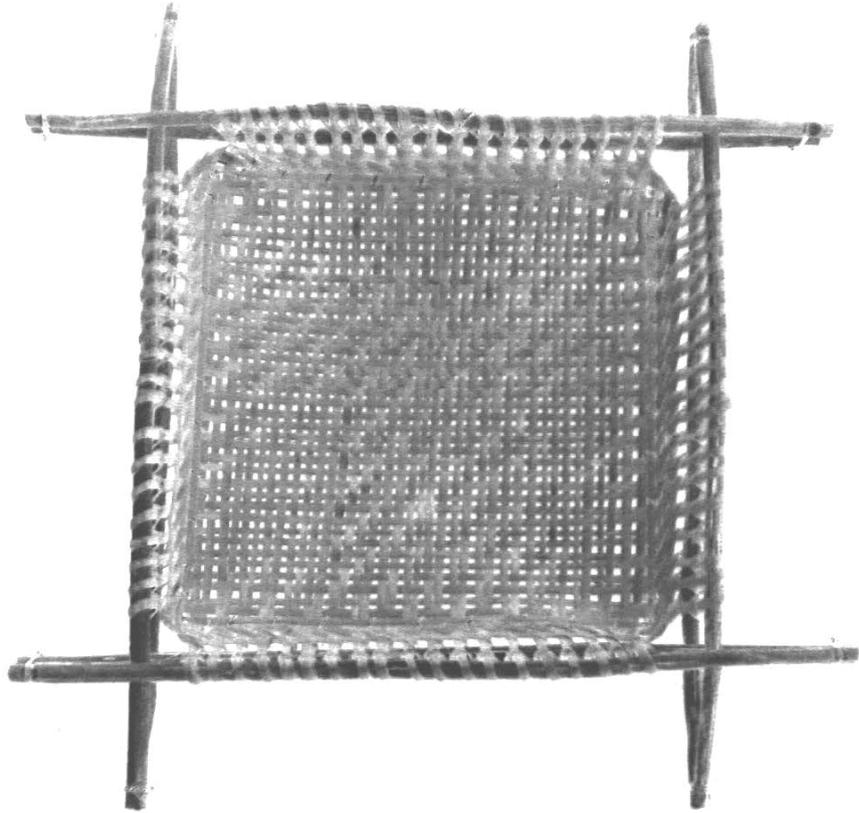
No terceiro capítulo *Artesanato tradicional em Oriximiná*, de minha autoria, tratamos do inventário, da metodologia da pesquisa e da análise dos dados da pesquisa sobre este tipo de artesanato.

Por último, mas nem por isso menos importante, está o capítulo *Comunidades e artesãos*. Através de mapas adaptados por Celso Pitta e fotos selecionadas por Débora Parente, Sonia Maciel, Aline Moschen e Natália Furtado apresentamos os artesãos e os locais onde vivem. Estes artesãos foram nossos professores e só pudemos escrever este catálogo porque eles, para isso, muito contribuíram. A eles somos muito gratos.

E é assim, com este e muitos outros agradecimentos a todos os nossos colaboradores e parceiros que encerro este breve texto de introdução.

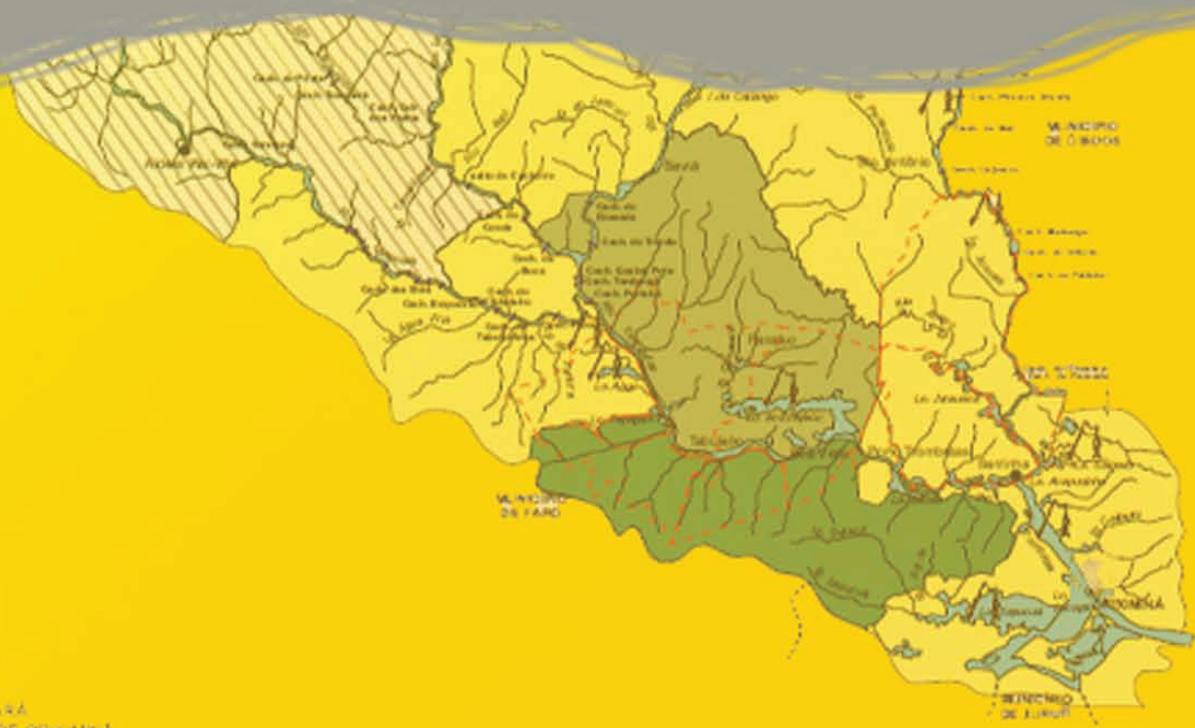
Boa leitura!

Adriana Russi





Regiões.



ESTADO DO PARÁ
PREFEITURA MUNICIPAL DE ORIXIMINÁ
PLANO DIRETOR MUNICIPAL

Mapa: Plano diretor do Município de Oriximiná.

Foto Marcus Bonato



A FORMAÇÃO SOCIOCULTURAL DE ORIXIMINÁ/PA*



Foto Fernando Guerra

*“Um dia
ainda eu hei de morar nas terras do Sem-Fim”
(Raul Bopp)*

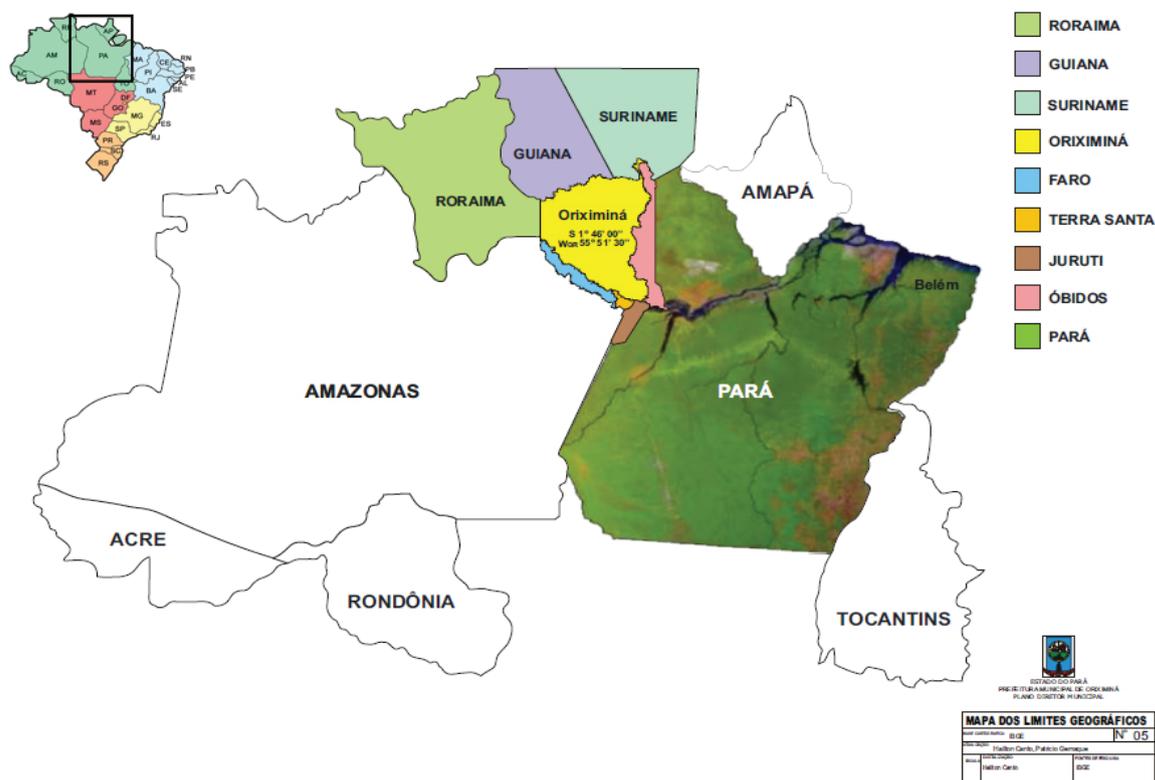
A AMAZÔNIA E SUA GENTE

A cidade de Oriximiná está distante da capital do Pará, Belém, aproximadamente, 800 quilômetros. Situada em meio à floresta amazônica, à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do grande Amazonas, o meio de acesso principal é o barco. Trata-se de uma região privilegiada dada a quantidade e a diversidade dos recursos naturais à disposição. Pode-se começar lembrando da rica bacia hidrográfica composta pelos rios Trombetas (e seus afluentes Erepecuru, Turuna, Ianambu, Cachorro, Mapuera, Cuminá), Nhamundá (ou Jamundá) e Cachoeri; dos lagos (Sapucúá, Caipiru, Abuí, Iripixi, Paru, Maria-Pixi, Salgado, Ururiá, Moura e Batata) e das cachoeiras (Porteira, Ventilado, Chuvisco, Pancada, Vira-Mundo e São Pedro). Embora diversa, a vegetação predominante é a floresta de ombrófila densa na qual se encontram matas de terra firme, várzea e igapó. Aí, também estão localizadas as áreas de reserva (patrimônios naturais) indígenas Nhamundá-Mapuera⁴,

* Autor: Gilmar Rocha/ UFF. O bolsista Richard Lorenz colaborou no levantamento de dados preliminares.

⁴ T.I. Nhamundá-Mapuera foi homologada em 18/08/1989 e tem 1.049.520 ha.

Trombetas-Mapuera⁵, Parque do Tumucumaque⁶; e, a reserva biológica (REBIO) do Rio Trombetas⁷.



Mapa: Plano diretor do Município de Oriximiná.

A região é conhecida, principalmente, pela extração da bauxita da Serra do Saracá, pela Mineração Rio do Norte (MRN⁸) sediada na vila de Porto de Trombetas distante 70 km da cidade de Oriximiná. Mas, outras riquezas fazem ainda de Oriximiná uma “mina”, para além do sentido econômico, pois a região é também portadora de rica história (que começa a ser contada em maior profundidade, inclusive, por alguns de seus habitantes) e de uma cultura (material e imaterial) que tem despertado a atenção das indústrias, mas também dos antropólogos, dos arte-educadores, dos agentes de saúde entre outros, há algum tempo.

Nada se compara à rica experiência de conhecer a região e suas gentes quando se tem a oportunidade de visitá-la e conhecê-la um pouco. Inicialmente, somos surpreendidos pela imensidão da natureza; e, em pouco tempo descobrimos tratar-se de uma paisagem e cultura que extrapola em significados a imagem comumente veiculada pelos noticiários.

⁵ T.I. Trombetas-Mapuera foi homologada em 21/12/2009 e tem 3,97 milhões ha.

⁶ T.I. Parque do Tumucumaque foi homologada em 04/11/97 e tem 3.071.067 ha.

⁷ A REBIO do Rio Trombetas foi criada através do decreto 84.018 de 21/09/1979.

⁸ A MRN iniciou suas atividades em meados dos anos de 1960 com a descoberta das primeiras ocorrências de bauxita na região. Em 1974 foi assinado um acordo de acionista da Mineração Rio do Norte S.A., atualmente composta pelas seguintes empresas: Vale do Rio Doce (40%), BHP Billiton Metais (14,8%), Rio Tinto Alcan (12%), Companhia Brasileira de Alumínio (10%), Alcoa Brasil (8,58%), Norsk Hydro (5%), Alcoa World Alumina (5%), Abalco (4,62%). Fonte: www.mrn.com.br/indez_1024.html, acessado em 07/11/2011.

Assim, mais do que cenários de um cartão postal chamado Amazônia, o rio e a floresta são, ao lado das populações locais, protagonistas importantes dessa história.

A floresta e os rios

A região da Amazônia é uma imensa área coberta de floresta e de rios, localizada ao norte do Brasil e que envolve 9 estados da nação (Acre, Amazonas, Amapá, Mato Grosso, Maranhão, Pará, Roraima, Rondônia, Tocantins). Sua importância ambiental, política e cultural no Brasil e para o mundo tem sido, recorrentemente, lembrada e discutida nos jornais em escala nacional e global.

Conta a história que foi graças ao relato de Frei Gaspar de Carvajal, cronista da expedição de Francisco Orellana pelo rio Amazonas em 1541/1542, ao narrar o encontro com as míticas guerreiras gregas “sem seios”, então, confundidas com as índias Icamiabas, que o nome se fixou. João Tavares apresenta a seguinte versão dessa história:

“Contam os historiadores que em 1541, saiu de Quito, no Equador a expedição comandada por Gonçalo Pizarro, composta por 200 espanhóis e 4000 índios, em busca da verdade sobre a existência do El-Dorado. Durante a viagem, depois de alguns dias descendo o Coca e o Napo, Gonçalo Pizarro foi surpreendido pela falta de alimentos. Vencido pela fome, decide encarregar Francisco Orellana, um dos seus capitães, de descer o rio, a bordo de um bergantim, para tentar encontrar o que comer. Deveria regressar em 12 dias, qualquer que fosse o resultado da sua missão. Em vez disso, admirado com as coisas que via, continuou ao sabor da corrente, saindo do caudal principal e, por obra do acaso, enveredou por um braço de rio seguindo o caminho sinuoso que se estendia a sua frente por uma distância que parecia não ter fim. Sem poder resistir a tentação de ser o primeiro a descobrir o sonhado El-Dorado rompeu o compromisso com o tempo e se deixou arrastar rio abaixo fascinado por essa excitante idéia. Seguiu então o curso do Rio Jamundá, até que, já na sua foz, travou um encontro cruento com índios que lhe pareceram fêmeas, completamente nuas, armadas de arco e flechas, cavalgando fogosos corcéis. Criou-se o mito das Amazonas. A partir daí, o grande rio, que Vicente Yanês Pinzon havia chamado de ‘Santa Maria de la Mar Duce’, foi rebatizado com o nome delas, e a descrição do Frei Gaspar de Carvajal ajudou a consagrar a lenda, emprestando-lhe foros de verdade. Na Espanha, a despeito de não haver Orellana encontrado o País dos templos de ouro maciço, a notícia causou incomum efeito e excitação. Orellana foi perdoado por haver abandonado Gonçalo Pizarro à própria sorte. Deu-lhe o rei o título de ‘Adelantado’ e Capitão Governador de todas as terras da ‘Nueva Andaluzia’, nome que os espanhóis deram a Amazônia.” (Tavares, 2006,p 45)

Com sete mil quilômetros de extensão e um fluxo de 209 000 m³/s de água, o rio Amazonas é o maior do mundo. Alguns de seus principais afluentes são: os rios Negro, Solimões, Xingu, Madeira, Tocantins, Juruá, Purus, Tapajós, Branco, Jari e Trombetas. Principal via de acesso e comunicação, os rios são as estradas naturais da Amazônia. A floresta amazônica não foge à escala dos mega biomas com seus cinco milhões de quilômetros quadrados e uma rica e diversificada flora e fauna. Juntos, somam cerca de 50% do território brasileiro e formam a principal reserva natural do mundo.

A região é o lar de cerca de 2,5 milhão de espécies de insetos, dezenas de milhares de plantas e cerca de 2.000 aves e mamíferos. Até o momento, pelo menos 40.000 espécies de plantas, 3.000 de peixes, 1.294 aves, 427 mamíferos, 428 anfíbios e 378 de répteis foram classificadas cientificamente na região. Um em cada cinco de todos os pássaros no mundo vivem nas florestas tropicais da Amazônia. Os cientistas descreveram entre 96.660 e 128.843 espécies de invertebrados só no Brasil (dados extraídos do Wikipedia <http://pt.wikipedia.org/wiki/Amaz%C3%B4nia>, acessado em 27/10/2010)

A variedade de espécies animais e vegetais que povoam a floresta e a grande quantidade de rios que formam o bioma amazônico, possibilitaram ao homem da Amazônia o desenvolvimento de uma cultura rica e diversificada em múltiplos planos como atestam a sua mitologia, a sua culinária, o seu artesanato, as suas festas. Na história do povoamento da região registram-se inúmeros conflitos e situações de violência, principalmente, relacionadas à posse de terras e ao domínio das culturas nativas (indígenas). Embora tenha diminuído nos últimos anos o desmatamento provocado pela derrubada de árvores e pela prática das queimadas, esse problema ainda representa um risco para o equilíbrio de todo o bioma amazônico e, ao mesmo tempo, uma ameaça ao patrimônio cultural da região. Afinal, um conjunto de mitos, lendas, saberes, práticas, objetos, festas etc, diretamente relacionados ao meio ambiente formam o imaginário cultural da Amazônia. Portanto, penetrar na cultura amazônica, declaram seus habitantes e seus pesquisadores, é impossível fora da rede simbólica da floresta e do rio. A Amazônia não é apenas patrimônio natural da humanidade ou um território de conflitos entre nativos e posseiros pela disputa da terra como denunciam os jornais. Trata-se antes de uma realidade que, sem exagero, pode-se dizer é encantada.

Terra encantada - O imaginário amazônico

Muitos são os mitos, as lendas, as histórias, os bichos que povoam o imaginário da gente da região amazônica. A história do nome Amazônia começa com o mito do Eldorado. Os tesouros levados da América pelos primeiros conquistadores aguçou a cobiça e a imaginação de outros exploradores que saíram em busca do desconhecido país dourado, local de riquezas incalculáveis; motivo de muitas tragédias. O mito das Amazonas, as guerreiras “sem seios” que serviram de inspiração para o nome da região, está vivo ainda hoje no imaginário da população. O historiador local Raimundo Cândia, nos apresenta a conversa do poeta Thiago de Mello com um caboclo da região:

“- Desde quando tu ouviste falar nas Amazonas?

- Desde que sou gente. Eu digo que a gente já nasce sabendo delas, das Icamíabas, que é o nome delas mesmo.

- O que é que o povo daqui fala?

- Fala tudo o que elas foram, toda verdade. Só eram índias fêmeas. Só no dia 25 de dezembro é que elas iam lá no outro lado, onde já é o Pará, e de lá traziam os índios, só os que elas queriam, para fazer o desejo delas, que era só uma vez por ano.
- Os índios vinham forçados?
- Eu digo que só podiam vir achando bom. E quando voltavam ainda traziam uns presentes, chamados muiraquitãs, feitos de pedra verde, que elas mesmas faziam lá com as mãos delas. Até hoje de repente a gente ainda encontra muiraquitãs aí pelo chão que era o delas.
- E os filhos, quando nasciam?
- Se fosse filho macho, elas entregavam pros pais: só criavam as indiazinhas fêmeas.
- E para onde é que essas índias foram?
- Para que direção eu digo que não sei não, para onde é que elas um dia foram. Mas que elas foram, eu digo foram. Os brancos não mataram as guerreiras não, os homens tinham era muito pavor delas. Os índios, já eles eu sei que foram lá pra cima, num lugar onde fica a primeira cachoeira grande do Nhamundá." (Thiago de Mello *apud* Cancio, 2011, p. 43)

Essa conversa do poeta com o caboclo apresenta ainda o simbolismo das muiraquitãs - pedra mágica que figura na rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma herói sem nenhum caráter*. A propósito é sabido o quanto essa estória foi escrita tendo por base o folclore afro-brasileiro e a mitologia amazônica.

Nos últimos anos, a Amazônia tem recebido atenção especial dos etnólogos que descobriam um rico e complexo sistema de cosmologias que tem alterado radicalmente as interpretações dos antropólogos sobre as culturas locais (Viveiros de Castro, 2004). É sabido que muitas são as diferenças entre e dentro das comunidades indígenas, quilombolas e ribeirinhas, espalhadas pelo vasto território da Amazônia, contudo, parecem carregar certas afinidades cosmológicas no que se refere às suas relações com a natureza, os animais, os espíritos. Assim, guardadas as devidas proporções, a perspectiva de que as pessoas, os animais, as plantas, os espíritos partilham um mesmo cosmos dividido em patamares parece atravessar os imaginários culturais dessas comunidades amazônicas. Neste mundo:

"...homens, animais e espíritos desenvolvem um verdadeiro teatro de sociabilidade podendo estabelecer relações de parentesco e amizade, sem excluir a predação e os conflitos de guerra. A verdade é que, da mesma forma que os humanos dividem, classificam, organizam o mundo entre "pessoas", "mortos", "fantasmas" etc, também os animais e os espíritos distinguem em seu mundo "tipos" diferentes de pessoas: uns mais, outros menos conscientes da sua condição humana, como alguns mitos nos deixam ver." (Rocha, 2009, p. 70)

As estórias sobre os *encantados* são ilustrativas. O *encantado* pode ser um lugar, um animal, uma pessoa, e se encontra no fundo dos rios, no interior das matas, em meio aos lagos; ou mesmo pode não ser definido. Como a categoria *mana*, imortalizada na literatura antropológica, o *encantado* expressa um conjunto de práticas e representações que estruturam e movimentam o cosmos. Assim, as cachoeiras, os rios, os igarapés, as matas, os corpos, os bichos, são habitados e conduzidos por "donos" e "mães" que têm o poder de encantamento. A quebra de alguma regra de convivência acarreta em castigo e, por conseguinte, na alteração do estado físico e psíquico da vítima levando-a normalmente à

doença. Por exemplo, é sabido que não se pode estar a brincar nos rios ao meio dia e às seis da tarde, horários considerados de descanso que, caso sejam desrespeitados, corre-se o risco de ser “encantado”; ou então, matar algum animal sem necessidade, pois a mãe da floresta pode “judiar” ou “mundiar” levando o assassino a se perder na mata. De um modo geral, as experiências de encantamento que tomam conta do cotidiano parecem visar uma relação de convivência mais ou menos harmoniosa entre os homens e, principalmente, com o meio circundante. Portanto, tais estórias de encantamento são também juízos morais e cognitivos de comportamento ecocosmológico. Certamente, no mundo encantado da Amazônia a estória mais conhecida dentre muitas (boiúna, curupira) é a do Boto.

De um modo geral, as versões⁹ sobre a lenda do Boto convergem para a seguinte estória:

“O boto cor-de-rosa se transforma em um belo rapaz, sempre elegantemente vestido de branco com chapéu-de-panamá à cabeça, para encobrir os sinais de sua identidade. É, principalmente, durante as noites de festa junina que ele ataca. Aproxima-se das mulheres desacompanhadas e usando de estratégias de sedução as convence para um passeio, no fundo do rio, local onde costuma engravidá-las. Antes que a noite termine, volta à sua forma original de boto”.

A importância dessas lendas, mitos, estórias de encantamento, para além da beleza e da magia que carregam, consiste na possibilidade de ampliar o significado do patrimônio cultural na medida em que dirigem nossa atenção para o registro imaterial dos saberes, das celebrações, das formas de expressão e dos lugares, tal como definido pelo Decreto Lei n. 3.551, de 4 de agosto de 2000.

“I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.” (Diário Oficial da União, Seção 1, n. 151, Segunda-feira 07 de agosto de 2000, p, 2)

No inventário das comunidades pesquisadas para a produção deste catálogo optou-se por analisar aquelas denominadas tradicionais, ou seja, aquelas que segundo o Instituto do Patrimônio Cultural do Pará (IPC/PA) são referidas pelo Decreto nº 6040, de 7 de fevereiro de 2007, que institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, como sendo:

“Grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua

⁹ Resumo elaborado pelo autor a partir de inúmeras versões da lenda do Boto.

reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição.” (s/d, p. 2-3)

Nesse sentido, são considerados tipos de comunidades tradicionais as indígenas, quilombolas, marisqueiros, seringueiros, castanheiros, catadores de carangueijo, pescadores, dentre outros. Em particular, este projeto se volta especialmente para as comunidades indígenas, quilombolas e ribeirinhas e de terra firme da região de Oriximiná.

Os povos indígenas - uma constelação cambiante*

Quando tratamos com povos indígenas, usualmente nos resignamos à ausência de dados históricos significativos. Com efeito, a falta de registro escrito indígena, em conjunto com a escassa documentação de registros históricos orais (por cronistas antigos tanto quanto por antropólogos contemporâneos) impõe um tipo de descrição que privilegia dados relativos à organização do povo indígena, assim como de sua (assim chamada) cosmologia, como caminhos para a compreensão dos mesmos. A descrição apresentada aqui dos povos indígenas da região seguirá este modelo, apresentando sucintamente os aspectos de sua organização social que são relevantes para a compreensão da dinâmica de formação de aldeias e da criação de casas cerimoniais (a exemplo da *tamiriki* dos Kaxuyana), que tem a ver diretamente com este trabalho.

A região oeste do Pará, onde está compreendido o município de Oriximiná, é uma região de povos indígenas muito diferentes, provenientes tanto do Caribe, de onde se supõe originários, povos Indígenas da família linguística Caribe que formam a maioria da população indígena local; quanto de áreas tão distantes quanto o baixo Xingu, de onde provêm os Wajãpi, um dos dois povos da família linguística Tupi (além dos Emerions e os Zo'é) a habitar o extremo oriental da região.

Os povos indígenas do oeste do Pará não apenas possuem identidades que combinam com grande frequência: eles ainda planejam estrategicamente a mudança ou a permanência destas identidades. Povos se fundem uns com os outros ou, a meio caminho da fusão, decidem pela retomada da antiga existência. Gallois (1986) traz exemplos deste processo entre os Wajãpi. Esta fusão não ocorre apenas por iniciativa, ou pelo cálculo, dos povos indígenas envolvidos em si mesmos. Muito deste processo se dá pela pressão da sociedade envolvente, em especial na forma de concentração de vários povos em uma única aldeia/aldeamento, como medida administrativa para facilitar a evangelização, ou o acesso a serviços de saúde e a escolas. Em outros casos, no entanto, estas fusões são planejadas e executadas até a dissolução de povos originalmente distintos uns nos outros. Os Wayana-Oparai, segundo van Velthem (1976), nos anos de 1970 passaram por um tal processo.

No trabalho de campo desta equipe, constatamos que os Kaxuyana passam no momento pelo processo inverso. No século XX epidemias quase os extinguiram; em 1968 um

* O texto sobre os povos indígenas foi elaborado por Adolfo de Oliveira/UESC-BA

pequeno grupo sobrevivente concordou em abandonar sua terra para ser transferido para o Parque do Tumucumaque, onde viveu por mais de trinta anos entre os Tiriýós. Contudo, eles nunca abandonaram o sonho de regressar ao seu território, no Rio Cachorro (alto Rio Trombetas). Decidiram assim pela retomada de seu antigo território no rio Cachorro, voltando a se instalar no mesmo e a procurar as condições necessárias para a reprodução física e social: um contingente de jovens casáveis entre os povos indígenas da vizinhança, todos (com exceção dos Waiwai) povos que guardam a memória de relações (matrimoniais) frequentes com os Kaxuyana num passado recente. Assim, a busca pelo re-assenhamento do seu território passa pela disponibilidade de afins potenciais como 'matéria-prima' para a recriação da comunidade kaxuyana. O processo de retorno dos Kaxuyana iniciou-se em 2000, com a volta de uma família para a aldeia que denominaram *Warahtxa Yowkuru* ou Santidade, reconstruída próximo ao lugar de uma antiga aldeia de mesmo nome, onde construíram *tamiriki*, a casa comunal, como espaço de sociabilidade no qual, espera-se, ocorrerão as festas nas quais jovens de diferentes aldeias dos povos da região encontrarão espaço para o flerte que conduzirá ao casamento e à consolidação da aldeia.

“O projeto “Tamiriki, construindo uma casa e reconstruindo uma cultura” foi apresentado pela APITIKATXI para a edição do Prêmio Culturas Indígenas de 2007. A APITIKATXI é uma organização não governamental criada para representar os povos Tiriýó, Kaxuyana e Txikuyana que vivem na Terra Indígena Parque do Tumucumaque onde habitam cerca de 1.200 pessoas.” (APITIKATXI, 2008)

Entre os povos indígenas da região, as aldeias idealmente se tornam com o tempo unidades familiares 'consanguíneas'. Isso é marcado pela terminologia de relacionamento, que separa, na geração dos adultos jovens, casáveis ('primos cruzados') e não-casáveis ('primos paralelos', mas que assimila, nas gerações +1 (dos avós) e -1 (dos netos), todos ao campo dos 'consanguíneos', tratando a todos indistintamente pelos termos 'avô/avã' e 'neto/a'. Cria-se assim uma impressão de consanguinidade entre os moradores da aldeia, num

sistema onde a afinidade é dada pelo nascimento, mas a 'consanguinidade' é criada ao longo do tempo, com a vida em comum.

Ao visitarmos algumas aldeias da região incluídas no inventário do artesanato tradicional pudemos constatar essas misturas entre muitos povos. As aldeias ao longo do rio Mapuera (afluente do rio Trombetas), sobretudo a aldeia Mapuera e a aldeia Tawanã são ocupadas por Waiwai, Katuena, Tunayana e outros povos. No rio Cachorro, na aldeia Santidade eles são Kaxuyana, Tiriýó e Txikuyana.

Para manter as relações entre aldeias assim criadas, relações entre diferentes aldeias se desenvolvem sob o auspício de canais institucionalizados de contato, tal como o papel social de *banaré* (Gallois, 1986) ou *pawana* (Howard, 2002) ou ainda *pawánare* (Frikel, 1958), parceiro de trocas comerciais que em um passado recente foi o veículo de um circuito de trocas que atingia do litoral do caribe até a região do maciço da Guiana ocidental. Gallois (2005) afirma que tal rede entrou em declínio a partir da presença de missionários e de agentes governamentais, cuja presença elimina o intermediário no acesso a bens da sociedade não-indígena, tornando o *banaré* redundante.

No entanto, em nosso trabalho de campo foi possível observar o uso do termo *pawánare* para qualificar um parceiro de trocas distante social e fisicamente: a pesquisadora principal do projeto, cujo comportamento se assemelhava, em algumas características àquele descrito pelo termo *pawánare* - coletando exemplares de artesanato, tomava o cuidado de não deixar nada ser recebido sem uma retribuição. Vê-se assim que a relação, longe de ter desaparecido, parece encontrar-se latente, à espera de uma situação na qual faça novamente sentido.

Os filhos do rio - as comunidades quilombolas do Trombetas

Muitos cronistas viajantes narram a presença de tribos indígenas próximas às margens do Trombetas ao longo dos primeiros séculos de colonização da região amazônica. Mas, com o tempo, esse território seria ocupado pelos negros descendentes de escravos que imprimiram sua identidade ao lugar ficando conhecidos como os “filhos do rio”.

O processo de formação dos quilombos da bacia hidrográfica do Trombetas e seus afluentes pode ser observado em profundidade no importante estudo de Acevedo & Castro (1998). Em linhas gerais, a história de ocupação dessa região se inicia a partir da segunda metade do século XVIII, quando o cacau entrou na pauta de exportação da Província do Grão-Pará, estimulando assim a introdução da mão-de-obra escrava para o cultivo do fruto. Contudo, não se pode dizer que se tenha obtido grande prosperidade para toda região, ao contrário, a fuga dos escravos parece ter sido um dos principais sinais dos limites dessa economia colonial. Saídos, principalmente, de Alenquer, Óbidos e Santarem, os fugitivos seguem em direção às cachoeiras dos rios Curuá, Trombetas e Erepecuru, ou se embrenham nos pequenos cursos d'água adquirindo invisibilidade e encontrando aí barreira natural de proteção e refúgio na floresta para o desenvolvimento de uma forma de organização livre e auto-sustentável. Desenvolveram, então, um modo de vida baseado no sistema de roça, pesca, caça, coleta e produção de artesanatos, de transporte fluvial e de domínio da flora medicinal adaptada e integrada à natureza. Esse conjunto de práticas e ações provocou uma alteração na geografia política da região na medida em que dividia o Trombetas em dois: abaixo das cachoeiras encontra-se o mundo dos brancos senhores de escravos; acima, observam Acevedo & Castro:

“A organização social alternativa do quilombo, reunindo índios, escravos, foros, nasce com uma visibilidade negativa por representar limites e afrontas à sociedade escravista. O quilombo foi positivamente o limite do regime de propriedade e de produção escravista, como também, do domínio social e político articulado a essa formação social. Nesse sentido, atinge profundamente a ordem escravista, tendo como resposta a repressão e a estigmatização por parte dos senhores e das autoridades. Foi tido como o foco de desqualificados na sociedade do Baixo Amazonas, segundo eles o lugar onde acobertavam-se toda sorte de *facciosos* dedicados ao roubo, violência, crime, sedição, e ainda refugio de rebeldes, desertores e foragidos, dispostos à margem e à revelia do direito escravista. Não cabia a essa sociedade aspirações de liberdade, muito menos valorizar outro sistema de vida e de trabalho gerado na contradição de sua existência.” (1998, p. 67)

Não é difícil entender a participação de negros e índios no movimento conhecido como Cabanagem (1835-1840). Posteriormente, outros produtos entrariam na pauta da exploração extrativista da região como a borracha, a castanha-do-pará e a bauxita, estimulando a prática das relações de patronagem, rompidas só recentemente. Por sua vez, não à toa o quilombo adquire no imaginário negro qualidades simbólicas na medida em que aciona um conjunto de representações que apresentam afinidades com o mito da “terra sem males”, sugere Eurípede Funes (2009).

Portanto, não será sem lutas, conflitos, perseguições e mortes, que os antigos *mocambos* chegam ao século XX, resgatando e reinventando positivamente suas identidades étnicas enquanto quilombos e, mais recentemente, como comunidades remanescentes de quilombos. Segundo dados da Comissão Pró-Índio, o estado do Pará é o que concentra maior número de comunidades quilombolas tituladas, 52, perfazendo um total de 47,68 do território brasileiro. Deste, o maior número está concentrado na região do Trombetas. Esse quadro mostra a importância dos processos de titulação a partir dos anos 1980, quando então o artigo 68, da Constituição de 1988, reconhece o direito à propriedade definitiva aos remanescentes das comunidades quilombolas. Mas, o reconhecimento pelo direito da propriedade definitiva é somente uma parte do processo de luta, resistência negra e construção da identidade cultural quilombola. Soma-se àquele o direito à saúde e à educação.

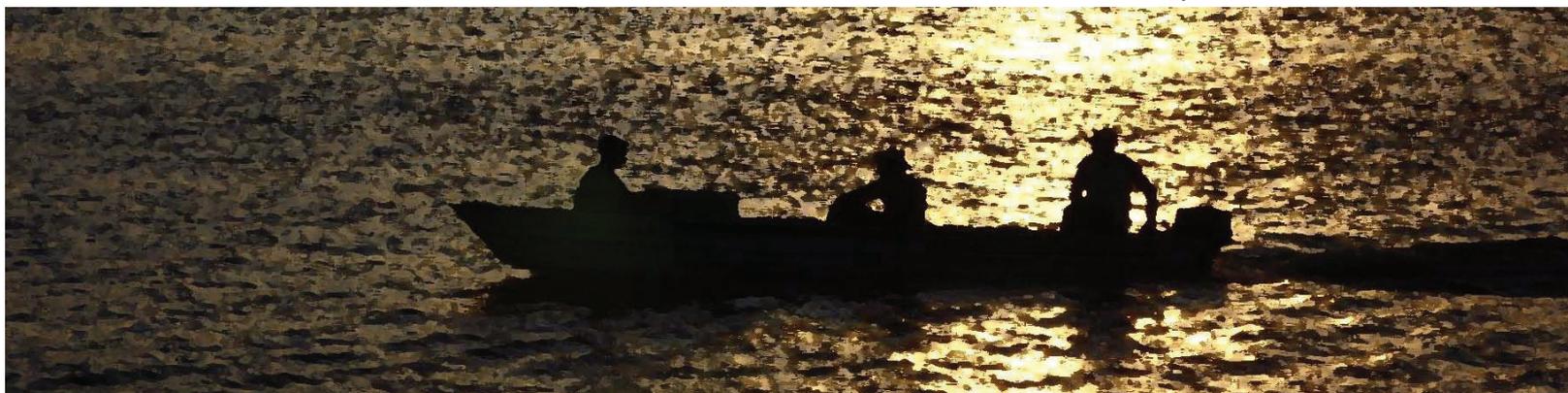
Muito desse processo de luta deve-se às mudanças relativamente recentes na história da região, quando o governo militar instaurado nos anos de 1960, movido pela ideologia de “integrar para não entregar” o território amazônico, concedeu a empresas, inclusive, de capital estrangeiro, o direito de explorar minério (estanho, bauxita, ouro, cassiterita, manganês e ferro) na região. Na região do Trombetas foi instalada a Mineração Rio do Norte, com sede localizada em Porto de Trombetas. Desde então, os conflitos se acentuaram com a criação da REBIO do Rio Trombetas. De um lado, em razão do impacto ambiental, econômico, político, social e cultural provocado pela presença das mineradoras no entorno das comunidades tradicionais, do outro lado, por causa da sobreposição de território tradicional com área de preservação ambiental constituída pela REBIO. É frente a esse quadro de lutas que as comunidades negras remanescentes de quilombolas passaram a se organizar em Associação de Moradores das Comunidades Remanescentes de Quilombo (AMOCREQ) e Associação dos Remanescentes Quilombolas do Município de Oriximiná (ARQMO), obrigando as mineradoras da região a reconhecerem os direitos das comunidades tradicionais¹⁰. Mas, essa não é uma história concluída, ainda há muito o que ser feito pois, observam Acevedo & Castro:

¹⁰ A comunidade de Boa Vista, foi a primeira a obter a titularidade de Remanescentes de Quilombos em 1995; desde então outras quase 30 comunidades já obtiveram o reconhecimento. ver <http://www.cpis.org.br/> (acessado em 05/11/2011).

“Sobre a realidade do Trombetas (como, por sinal, em quase toda a Amazônia!) elaboram-se discursos sobre a preservação ambiental. Parece inquestionável a necessidade de decifrar esses discursos, e em especial, as práticas segundo seus atores e interlocutores. Se os denominados Filhos do Trombetas construíram na cumplicidade com a natureza, tecendo fortes laços de sua organização social, a noção de totalidade que subjaz nas suas práticas, não se pode ser descolado do sentido social de preservação. Daí porque mobilizam esforços para decifrar o campo em que se formula e transita um outro discurso ecológico, o das empresas e do Estado. Esses discursos estão articulados ao interior de um sistema arbitrário e dominante, responsável pela deterioração e desnaturalização do mundo, razão pela qual a questão ambiental tem se revelado na Amazônia, com acirramento de novos confrontos. Qual o substrato dessas relações conflituosas? A resposta exige a compreensão de como esses discursos construídos sobre e na Amazônia traduzem estratégias de avanço sobre territórios e seus recursos, negando as identidades e os modos de vida agro-extrativos.” (1998, p. 247-248)

A população ribeirinha e suas fronteiras

Foto Rejane Moreira



Não é muito diferente o cenário de conflitos, descasos, abusos de poder, violência, enfim, negação dos direitos de cidadania, a que estão submetidas as populações ribeirinhas e as rurais da área de planalto da Amazônia. De um modo geral, a história das populações ribeirinhas se confunde com a história da colonização e exploração da região e envolve, muitas vezes em sentido amplo e indistinto, tanto os remanescentes de tribos indígenas quanto os remanescentes dos quilombos. Em outras palavras, a categoria ribeirinho expressa às vezes menos a idéia de “grupo étnico” do que uma relação topográfica daquele que habita as margens do rio. Contudo, Karl Arenz nos fornece uma definição precisa do que vem a ser o ribeirinho, logo no início de seu trabalho:

“Os moradores do ‘beiradão’ do Amazonas e seus afluentes, chamados caboclos, constituem uma população-chave da Região Norte. De origem ameríndia, eles foram ‘modelados’ nos aldeamentos dos missionários e nas vilas dos colonos nos séculos XVII à XIX. Eles foram tratados, por um lado, como seres humanos ‘in-cultos’ e ‘não-redimidos’, precisando da integração ao projeto civilizatório-cristão. Por outro lado, eles foram cobiçados como mão-de-obra barata imprescindível para a exploração econômica da região. A sua resistência às condições servis, através de fugas, boicotes e revoltas, resultou na sua completa marginalização social e na total negação de sua alteridade étnica e cultural por parte das elites regionais. Mesmo socialmente marginalizados, os ribeirinhos amazônicos fortaleceram, através destas múltiplas formas de resistência, a sua identidade própria.” (2000, p. 11)

Ao que tudo indica, ribeirinhos e caboclos são termos sinônimos e designam aquela parcela da população de características mestiça que vive, literalmente, às margens do Amazonas e de seus afluentes, e simbolicamente, na fronteira da cultura entre o índio e o branco.¹¹

No processo de formação social e histórica dos ribeirinhos da Amazônia destaca-se, de um lado, o papel dos missionários como mediadores na catequização e aldeamento dos índios durante o processo de “descimento” (“escravização”) dos índios, ou seja, os missionários (jesuítas, franciscanos, carmelitas) procuravam proteger os índios promovendo um sistema produtivo em que atuavam como canoeiros, remeiros, guias, intérpretes, artesãos e coletores de ervas; do outro lado, a transformação social e simbólica do índio em caboclo ou “população genérica de caráter rural”. Processo esse que será descrito por Darcy Ribeiro como “tupinização”, quando se refere à organização do trabalho nas missões religiosas:

“A disciplina imposta por esses trabalhos e as condições de convívio entre os índios de diferentes matrizes impuseram a homogeneização lingüística e o enquadramento cultural compulsório do indígena no corpo de crenças e nos modos de vida dos seus cativadores. Sob essas compulsões é que se tupinizaram as populações aborígenes da Amazônia, em sua maioria pertencentes a outros troncos lingüísticos, mas que passaram a falar a língua geral, aprendida não como um idioma indígena, mas como a fala da civilização, como ocorria com quase toda a população brasileira.” (1995, p. 311)

Assim, os tapuios, termo que designa o índio aldeado, sofreriam um novo golpe durante o ciclo da borracha na medida em que passaram a dividir os seringais com os nordestinos migrados para a região. Os grandes projetos desenvolvidos a partir dos anos de 1960, contribuiriam ainda mais para a marginalização e exclusão das populações ribeirinhas na nova ordem do capitalismo globalizado. Haja vista a exclusão de população ribeirinha na ocupação de cargos funcionais nos megaprojetos das mineradoras da região. Mas, como observam Arenz (2000), Darcy Ribeiro (1995), Acevedo & Castro (1998), apesar de todo processo de marginalização econômica e exclusão social a que foi submetido o caboclo, sua cultura representa um notável esforço de adaptação e lição, de como se pode viver de maneira mais integrada e harmoniosa com o meio, respeitando a natureza e as outras culturas da região. Conclui-se, então, que:

“- o extrativismo vegetal não é uma mera atividade econômica atrasada, mas um meio economicamente viável e ecologicamente responsável de desenvolvimento,
- a solidariedade familiar não é uma mera característica tradicional de convivência típica da zona rural, mas uma forma de resgatar a identidade e a dignidade das pessoas ante uma dinâmica global que fragmenta a vida,
- a pajelança xamânica não é uma mera ‘superstição’, mas sim uma maneira prática e integral de conceber e interpretar o mundo e a vida do dia-a-dia.” (Arenz, 2000, p. 78)

¹¹ O termo caboclo adquire conotação negativa sobre o mestiço sendo encontrado, inclusive, em outras áreas do Brasil, além da região norte.



Memória e identidade cultural de Oriximiná



Tucumã foto Adriana Russi



MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL DE ORIXIMINÁ*



Foto Marcus Bonato

*“Guardam do passado,
a aprendizagem de que as águas são o caminho
para decifrar a natureza do Trombetas,
e também, para produzir a vida material.”
(Acevedo & Castro)*

A princesa do Trombetas

No coração da Amazônia, entre os paralelos 01^o46'60", latitude, e 55^o51'30", longitude, à margem esquerda do rio Trombetas, vive e cresce a cidade de Oriximiná, também conhecida como a “princesa do Trombetas”, sua toponímia é decantada em hino:

“Uruá- Tapera, teu nome primeiro
Veio outro para ser verdadeiro
Hoje és o orgulho do Pará
Nossa dileta Oriximiná.
Trombetas com suavidade
Te banha com todo ardor
Suas águas com sua claridade
Refletem teu grande esplendor.”

O nome, de origem Tupi, deriva de *Uraxamina*, que apesar das controvérsias, significa “minas de praias”. Considerado um dos maiores municípios brasileiros em extensão com área aproximada de 107.603 km², e população estimada em 62.794 habitantes, segundo dados do IBGE de 2010, está localizado no Estado do Pará. Ao norte faz fronteira com a Guiana e o Suriname; ao leste com o município de Óbidos; ao oeste com o município de Faro e o Estado

* Autor: Gilmar Rocha/ UFF. O bolsista Richard Lorenz colaborou no levantamento de dados preliminares.

Nhamundá, margem esquerda do Trombetas, no dia 12 de junho de 1877. Contudo, se pode observar em seus diários de viagens, é com certo misto de entusiasmo e desalento que o Pe. Nicolino nos fornece suas primeiras impressões sobre o lugar que, futuramente, viria se chamar Oriximiná:

“Dia 12, 3ª feira, saímos às 6h da manhã e chegamos na tapera Santo Antônio às 3 da tarde. Extenuados como estávamos pela fome paramos e buscamos nas capoeiras bananas e canas, que encontramos em quantidade. Ah! Minha cara pátria és um paraíso e por isso desgraçadamente vegetam os teus filhos e não vivem!” (Souza, 1946, p. 12)¹²

No dia seguinte, realiza missa campal. Nove anos após a fundação do povoado em 13 de junho de 1877, tendo alcançado relativo desenvolvimento foi elevado à condição de Freguesia; não muito depois, em 1894, torna-se município já com o nome de Oriximiná. Observam os historiadores locais que Pe. Nicolino, deixou marcas profundas na memória das gentes do lugar, por suas ações de catequizaçãõ realizando missas e casamentos, batizando as crianças, pregando palavras de esperança e fé.

Soma-se ao mito de fundação da cidade de Oriximiná pelo Pe. Nicolino, a lenda da capela de ouro que o mesmo teria encontrado durante suas andanças pela selva. Segundo Raimundo Cândia, ainda hoje:

“Em Oriximiná, alguns ribeirinhos que moram nas comunidades onde estão localizados os castanhais relatam que no mês de maio, durante a extração da castanha-do-pará, mês de devoção e de celebrações à Virgem Maria, ouve-se nas entranhas das matas estouros de fogos de artifícios, na direção onde se acredita estar localizada a igreja de ouro, descrita junto à história do padre José Nicolino.” (p. 96-97)

Ao que tudo indica essa lenda integra o imaginário amazônico do Eldorado, e como tal, é parte da história de colonização da Amazônia. Antes do Pe. Nicolino, outros viajantes já haviam passado por aquela região sendo suas memórias e diários de viagens uma importante fonte de informação sobre as origens histórico culturais de Oriximiná. Assim, as primeiras notícias sobre a região do Trombetas encontram-se nos relatos dos viajantes já no século XVI.

O Frei espanhol Gaspar de Carvajal, membro da expedição de Francisco Orellana foi o primeiro explorador a atingir a foz do rio *Nhamundá* em junho de 1542, identificando não só a presença de povoados indígenas na região, mas o combate com as *amazonas*. Mais tarde, em 1863, o naturalista Domingos Soares Ferreira Penna esteve na região do rio Trombetas e Nhamundá, e registrou a presença de índios na bacia superior do Trombetas sugerindo serem descendentes da nação *Caribe*, base do termo canibal. Outros ainda, como Tavares Bastos (1866) e Barbosa Rodrigues (1875), chamaram a atenção, inclusive, para as relações que se estabeleciam entre tribos indígenas e comunidades negras.

¹² Nos diários do Pe. Nicolino, o ano de referencia inicial é 1876. O que parece legitimar o mito da fundação da cidade de Oriximiná pelo Pe. Nicolino, são as inúmeras referências de batismos de lugares realizados pelo mesmo ao longo de suas viagens, como se observa em seus diários.

Posteriormente, muitos outros exploradores e viajantes percorreram o Trombetas e afluentes visitando comunidades da região. Nomes como Henri e O. Coudreau (1899), Picanço Diniz e Avelino Oliveira (1925), o escritor Gastão Gruls (1928), Marechal Rondon (1928), os etnólogos Curt Nimuendaju (1923 e 1926) e João Barbosa de Faria (1928-1929), o antropólogo Frikel e o arqueólogo Peter Hilbert (entre os anos 1930 e 1950) formam a lista dos viajantes que visitaram a região fornecendo importantíssimas informações ora sobre os grupos indígenas (Uabói, Conori, Quarena, Paracoimã, Paracuatá, Kaxuyana, Tiriyo e outros), ora sobre os quilombolas do Trombetas ou do Erepecuru.

Atualmente, parte dessa memória começa a ser aproveitada em estudos de grande importância como os de Acevedo & Castro (1998); Arenz (2000) e Câncio (2011). Destaque especial deve ser dado ao trabalho de O'Dwyer (2002) quando apresenta a "história dos princípios" formulada pelos remanescentes dos quilombos. Tal história não obedece a um princípio temporal lógico, mas a um tempo cósmico partilhado por todos e transmitido pelos velhos. Trata-se de um saber fundamental - a constituição do senso de identidade étnica dos remanescentes de quilombos.

Nesse sentido, a produção cultural (material e/ou imaterial) dos remanescentes dos quilombos, das tribos indígenas e das populações ribeirinhas, representa um modo de manter viva a memória social e histórica desses grupos no processo de constituição de suas identidades étnico culturais. Assim, o artesanato apresentado neste catálogo é apenas um exemplo disso. As práticas cotidianas tais como a agricultura, o fazer farinha, a coleta da castanha do pará e outras tantas estão diretamente vinculadas à produção artesanal. Não à toa, O'Dwyer lembra que o "gosto pelas origens" expresso pelos remanescentes de quilombos, mas extensivo ao movimento dos indígenas (destacamos o caso dos Kaxuyana, descrito atrás), e das populações ribeirinhas, sugerido por Arenz, designe um movimento em direção ao futuro, no sentido de salvaguardar um complexo sistema de práticas, representações e saberes produzidos coletivamente e partilhados socialmente às gerações mais novas.

Aqui, as memórias adquirem uma significação especial. Observam Acevedo & Castro, referindo-se aos filhos do Trombetas, "nos últimos quinze anos, a memória os ativa nos confrontos e situações conflitivas com as empresas e com órgãos do Estado. Construtivamente reforçam sua identidade como remanescentes de quilombos" (1998, p. 211). É sabido que a memória social é significada a partir do tempo presente, garantindo assim o sentido da identidade étnica e cultural dos grupos sociais. A valorização da cultura patrimonial através dos lugares de memória, das manifestações míticas e rituais folclóricas e religiosos, dos saberes e fazeres cotidianos, das formas de sociabilidade festiva, adquire importância educativa nos processos de construção da identidade cultural e da manutenção da memória social e histórica dos grupos étnicos. Com as cidades não é diferente.

Culturas para educar

Após um longo período de intervenção do Governo do Estado desde 1900, em 24 de dezembro de 1934 (data comemorativa de aniversário do município), a cidade reconquista sua emancipação política dando início assim, se pode dizer, à sua era moderna.¹³ A memória histórica e política de Oriximiná pode ser acompanhada com riqueza de detalhes nos escritos de Tavares (2006) e Cândia (2011), entre outros.

Do ponto de vista social, as áreas da saúde e educação merecem atenção especial das autoridades locais e instituições externas que se dedicam a realização de trabalhos de extensão e pesquisa na região. Passado alguns anos após a emancipação da cidade em 1934, foi criada a primeira escola pública do município batizada com o nome do fundador da cidade *Grupo Escolar Padre José Nicolino de Souza*, em 1943. Desde, então, um amplo sistema de ensino foi desenvolvido na região. Segundo dados do IBGE em 2010, o município tem 142 estabelecimentos de ensino assim divididos por série/matrículas/docentes:

SÉRIE	ESCOLAS	MATRÍCULAS	DOCENTES
FUNDAMENTAL	90	14.691	1653
PRE-ESCOLAR	49	3.100	153
MÉDIO	03	2.962	109

Recentemente, a Prefeitura do município em convenio com a Universidade Federal do Pará/UFPA e, em parceria com a Mineração Rio do Norte, criou um núcleo universitário com o funcionamento de três cursos de graduação em Letras, Ciências e Biologia. Na área da saúde, tem-se 20 estabelecimentos de saúde municipais, 5 privados e 1 federal.

Mas, certamente, nem sempre foi assim. De um modo geral, a história da cidade se confunde com a história da colonização e exploração da região amazônica em território paraense. Tradicionalmente, a região se caracterizou pela exploração extativista do cacau, da castanha-do-pará, da borracha e, mais recentemente, a bauxita. Processo vivido de maneira dramática pela gente da Amazônia e que, lamentavelmente, nos lembra a novela *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, uma metáfora dos horrores do colonialismo na África. O impacto dessa extração sobre as populações da região, combinadas com a violência das perseguições, da propagação das doenças, da catequização religiosa, acabou provocando um relativo isolamento cultural que, para além do bem e do mal, permitiu a manutenção e o desenvolvimento de expressões culturais tradicionais como definido anteriormente; contudo, não significa isso ausência de hibridismo. Isso fica claro, principalmente, nas expressões culturais da região.

¹³ Do ponto de vista econômico, o município de Oriximiná arrecada mais do que gasta, sendo as receitas da ordem de 53,6% e as despesas 46,4%; o setor terciário é seguido do industrial que, por sua vez, é seguido do agropecuário.

O município está situado sobre um rico sítio arqueológico de origem indígena, característica essa comum a toda região amazônica. Portanto, são muitos os sítios arqueológicos nos quais se encontram expressões de arte rupestre com grafismos de figuras humanas, animais e peças de cerâmicas que evidenciam a ocupação humana na região em tempos ainda pré-históricos. Muitas etnias que hoje ocupam a região em que estão situados esses sítios não tem relação com o seu passado histórico, não sendo este o caso, por exemplo, dos Kaxuyana.

Não é demais lembrar a importância das pinturas corporais, inclusive, já tendo sido objeto de registro patrimonial o caso da arte *kusiwa*, dos índios Wajãpi, do Amapá. Ainda hoje, a produção de objetos em madeira, cestarias, cerâmica, adornos corporais, atestam a importância dos mesmos no mundo da vida cotidiana. Igual importância tem a culinária da região com a farinha de mandioca, o açaí, a castanha-do-pará, a tapioca, o pirarucu, o pato ao tucupi, ingredientes fundamentais ao processo de identificação cultural da região.

O universo amazônico é rico em manifestações e práticas religiosas que se tornam cada vez mais conhecidas nos grandes centros urbanos como é o caso do Boi Bumbá de Parintins. Assim, ao lado da pajelança, do xamanismo, das encantarias, do catimbó, comuns na região amazônica, encontramos uma significativa expressão religiosa institucionalizada nas religiões evangélicas e católicas. Mas, o calendário do município de Oriximiná, por força da tradição, ainda apresenta um elevado número de festas típicas do catolicismo popular. Inúmeras são as festas dedicadas aos santos católicos por toda extensa região de Oriximiná, por exemplo, Festa de Nossa Senhora Aparecida, comemorada no dia 01 a 05 de maio, na comunidade do lago Jacupá; a Festa de Nossa Senhora de Nazaré, realizada entre os dias 21 e 26 de maio, no lago Sapucuá; a Festa de Sant'Ana, celebrada entre os dias 2 a 8 de julho, na comunidade do Acapuzinho, no Médio Rio Trombetas. Somadas às festas profanas (Orixifolia, Festival da Castanha, Festival do Pacu, Festival Konduri, Torneio de Pesca Esportiva e outras), quase 50 festividades são promovidas ao longo do ano. Contudo, duas tem um lugar especial no imaginário religioso da região: a Festa do Círio de Santo Antônio e o ritual de Encomendação das Almas.

O Círio de Santo Antônio, de Oriximiná, guarda uma diferença substancial ao famoso Círio de Nazaré, de Belém, já registrado como patrimônio imaterial. Ele é um círio fluvial e acontece à noite. O Círio de Oriximiná pode ser visto como um movimento a mais no “ciclo dos Círios” que tem lugar no Pará. O Círio é uma expressão do catolicismo de base popular. Essa hipótese ratifica uma espécie de “sobreposição de territorialidades” captadas por Loureiro e parafraseadas por Cândia, quando aponta suas relações com imaginário mágico da amazônia: “o rio estabelece uma conciliadora relação de signos opostos: as encantarias, onde moram os encantados -entidades pagãs dos cultos populares caboclos e indígenas- estão no fundo dos rios; os santos e anjos da igreja, deslizam à superfície” (2011, p. 138). E mais à frente conclui:

“O Círio de Oriximiná é um dos mais belos momentos de uma religiosidade puramente amazônica. Nele, a correnteza das águas do rio se integra com a correnteza dos passos humanos caminhantes pelas ruas, a devoção dialoga com a contemplação, a luz do olhar confunde-se com a luz da fé, a crença se mescla com a imaginação, a espontaneidade conjuga-se com o ritual místico religioso, a luz

dos barcos boiúnamente iluminados funde-se com a luz da fé nas almas, a margem do rio se torna a margem da própria alma.” (p. 139)



Círio Fluvial 2011 – Foto Sonia Maciel

Tomamos aqui, emprestado, a descrição de Silva & Custódio sobre o ritual:

“Encomendação das almas – rezar para as almas é um ritual de compromisso e promessa. Cada promessa dura no mínimo sete anos, referentes aos sete mandamentos da igreja. O grupo de aproximadamente seis pessoas reúne-se à meia noite da quarta-feira de trevas da Semana Santa, no cruzeiro do cemitério, para ‘buscar as almas’. É neste momento, com orações que ocorre o ‘levantamento’ das almas. Então, a equipe de rezadores sai pelas ruas, com um pano branco amarrado na cabeça, de forma que estes não possam olhar para trás, para não verem as almas. Após a saída do cemitério, tocando e cantando ladainhas, a comitiva dirige-se as casas, que se encontra com velas acesas na frente, como pedido de oração para um ente querido falecido. Pouco antes da meia noite da sexta feira Santa, eles rezam em frente à Igreja Matriz de Santo Antônio e dirigem-se em seguida ao cemitério, para ‘devolver as almas.’ (2007, p, 37)

As origens desse ritual se confundem com a história da colonização da região e parece ter se desenvolvido em meio às comunidades ribeirinhas do Lago Sapucúá. A sua continuidade tem sido garantida por meio da transmissão oral dos rezadores, com a escrita dos cânticos e a sucessão dos membros da família. Contudo, as modas e os estilos de vida introduzidas com as mudanças do mundo urbano parecem empurrar, cada vez mais, o ritual de encomendação das almas para os confins da selva. Processo este, traduzido por O’Dwyer como de “isolamento consciente”.

É a luz desse quadro de referências histórico-culturais que se pode entender, de maneira ampla e profunda, a importância da cultura patrimonial (material e imaterial) da Amazônia em geral, e de Oriximiná, em particular, como fonte de promoção da cidadania e de identidade cultural dos grupos étnicos da região, sobretudo, porque se constitui instrumento de educação fundamental ao processo de memorização, de transmissão e de manutenção das culturas tradicionais. O artesanato, para nós, se apresenta como um caminho possível e eficaz, embora não seja o único, ao nos colocar de frente ao universo

simbólico, social e histórico, das gentes que povoam às margens do Trombetas. Como dissemos em nossos *Cadernos de Cultura e Educação para o Patrimônio*¹⁴:

“...objetos e práticas que chamamos de artesanato e/ou patrimônio, podem ser visto como uma espécie de “fato social total” (seguindo o conceito de Marcel Mauss), ou seja, é o resultado de uma história, de uma tradição ao mesmo tempo em que é parte de uma cultura e está relacionado à memória social de um grupo, à sua economia, à sua religião, à sua moral etc. Tudo isso contribui para formar o que nós definimos como processo de construção de identidade social ou cultural de um grupo humano. É quando todo um grupo ou comunidade passa a ser identificado em relação a um objeto ou prática cultural, que pode ser a produção do balaio, de um tipiti, ou de uma festa, ou um tipo de panela, ou um tipo de comida. Nesse sentido, nos aproximamos também da noção de patrimônio cultural.” (p. 10)

Culturas para educação é como pensamos o inventário do artesanato tradicional de Orximiná/PA. Portanto, é também como acreditamos poder ampliar o sentido das culturas tradicionais e seus agentes, destacando sua importância para a educação para além das fronteiras (simbólicas) de Orximiná.

¹⁴ Material didático-pedagógico produzido exclusivamente para as oficinas de educação continuada junto aos professores da rede de ensino público do município de Orximiná como parte de ações previstas neste Programa (Rocha & Russi, 2011).



Artesanato.



ARTESANATO TRADICIONAL EM ORIXIMINÁ*

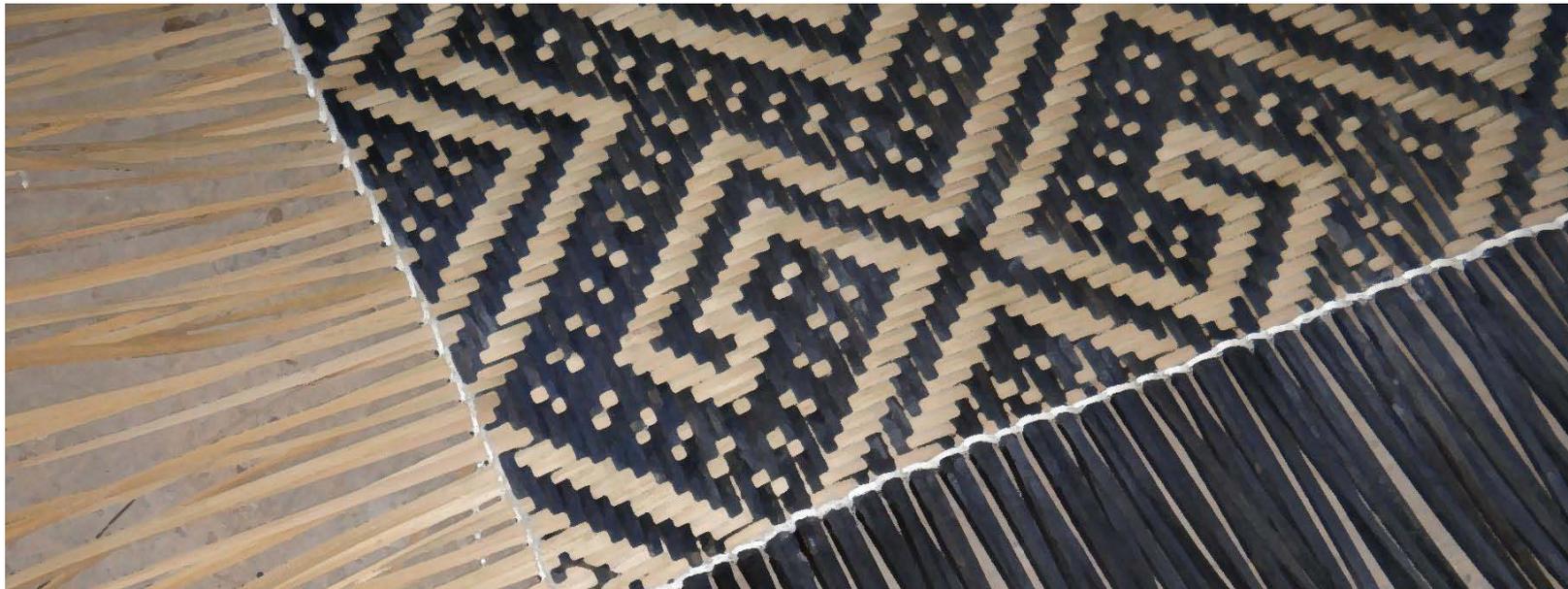


Foto Sonia Maciel

Sobre o artesanato tradicional

Tratamos neste inventário de uma pesquisa sobre artesanato, sobre objetos confeccionados artesanalmente. Artesanal é tudo aquilo que depende de um fazer manual, visto que são as mãos dos criadores que executam o trabalho. Ao tratar do artesanato, Ricardo Lima (2010) destaca a primazia das mãos, pois:

São elas o principal, senão o único instrumento de produção que o homem utiliza na confecção de um objeto. O uso de ferramentas, inclusive máquinas, quando e se ocorre, se dá de forma apenas auxiliar, como um apêndice ou extensão das mãos, sem ameaçar nunca sua proeminência. (LIMA, 2010, p.17)

Por isso, é o gesto humano que determina o ritmo da produção artesanal. O artesão é aquele indivíduo que exerce por conta própria um ofício manual.

Há milhares de anos a humanidade produz objetos artesanalmente. Com a Revolução Industrial, a produção de objetos passou a ser mecanizada e aos poucos foi sendo industrializada. O que observamos em muitos lugares em geral, e em Oriximiná, em particular, é que vários objetos artesanais cederam espaço a outras formas de produção.

Apenas para exemplificar: o paneiro, espécie de cesto cargueiro confeccionado de matéria-prima vegetal - uma parte extraída de diferentes palmeiras e denominada tala, foi substituído, em algumas localidades oriximinaenses, por um saco industrializado. Ambos servem para acondicionar e transportar produtos da roça ou que foram coletados na mata - mandioca ou castanha-do-pará entre outros. Servem ainda para transportar a farinha de mandioca, principal componente da alimentação dos moradores de Oriximiná.

* Texto elaborado por Adriana Russi.

Apesar da substituição de objetos artesanais por objetos industrializados, os grupos humanos continuam a confeccionar de forma artesanal muitos objetos. Tomemos outro exemplo, a manutenção da prática artesanal da cerâmica ou sua substituição por uma panela de alumínio. Esse fato não resulta apenas de uma dificuldade de ordem natural - os barreiros, local de extração do barro, estão muito distantes. Ao contrário, a decisão em usar panela de barro ou de alumínio resulta de inúmeros e complexos fatores. Decorre da maneira como nós (indivíduos) e nossos grupos (sociedades) nos organizamos. Significa como pensamos, quais nossas prioridades, o que consideramos mais ou menos importante, melhor, bonito e perfeito para atender nossas necessidades. Enfim, refletem valores sociais.

Embora tratemos neste inventário de objetos artesanais e de artesãos, não tratamos de *todo o universo de artesãos e objetos* confeccionados artesanalmente em Oriximiná. Por isso, as práticas que resultam em construções (habitações, abrigos etc), as práticas de preparação de alimentos, as práticas de preparação de medicamentos, muitas delas também artesanais, não foram incluídas nesse inventário. Incluímos, por outro lado, a confecção de embarcações. Tratamos aqui do artesanato tradicional.

Mas afinal, o que é artesanato? Certamente não vamos enveredar por tal discussão. Basta sublinhar que os objetos aqui considerados são executados com as mãos, são confeccionados predominantemente com matéria-prima extraída da natureza e resultam de um aprendizado específico.

Encontramos em Oriximiná uma prática artesanal bastante variada, muitas delas não incluídas neste inventário. Nosso recorte temático, *artesanato tradicional*, dedicou-se a identificar e descrever a produção artesanal cujo conhecimento (saber) é transmitido de geração em geração; seu aprendizado é informal. Assim, a produção de artesanato baseada ou aprendida a partir de publicações impressas ou televisivas (livros, revistas, programas de televisão, etc) ou ainda aquelas aprendidas em cursos (que sistematizam e formalizam o aprendizado) não foram contempladas em nossa pesquisa.

Ao empregarmos o termo *tradicional* fazemos referência direta à forma como o fazer artesanal foi aprendido, através das gerações, observando, ajudando e fazendo junto, de mãe para filha, por exemplo. Ainda que alguns artesãos afirmem serem autodidatas, sua aprendizagem decorre, em parte, do convívio em determinado grupo social e os artefatos que produzem são similares àqueles disseminados onde vivem.

Certamente, os objetos que integram este inventário revestem-se de um valor específico, para as comunidades visitadas e seus artesãos, enquanto “materiais de memória” e “referência cultural”, o que poderá ser desvelado em pesquisas ou desdobramentos futuros.

Nesse sentido, consideramos que as práticas artesanais pesquisadas e aqui retratadas, aproximam-se das descrições de patrimônio cultural. Apesar de não ouvirmos tal expressão dos artesãos entrevistados ou dos moradores das comunidades, inferimos que esse artesanato representa uma expressão de patrimônio cultural tomado em suas dimensões material e imaterial.

Desde meados dos anos de 1970, as políticas nacionais e internacionais vêm direcionando ações e programas voltados à pesquisa, valorização, difusão e salvaguarda do patrimônio cultural, notadamente o patrimônio imaterial.

A Constituição de 1988, em seus artigos 215 e 216 (Brasil, 1992, p.120) formaliza o conceito de patrimônio cultural brasileiro, constituído pelos “(...) bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (...)”

O Decreto 3.551, de 4 agosto de 2000 instituiu o registro de bens culturais imateriais e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O registro de bens culturais é o eixo em torno do qual se estrutura um novo conceito de salvaguarda e materializa a concepção ampliada de patrimônio cultural expressa na Constituição de 1988.

A *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial* da UNESCO (UNESCO, 2003, p.4), outro documento importante voltado ao patrimônio, em seu artigo 2º., descreve como patrimônio cultural imaterial:

(...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que

Foto: Johnny Alvarez



lhes são associados – que as comunidades, grupos, e em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Ainda conforme a supracitada Convenção, o patrimônio cultural imaterial se manifesta, entre outros, nas técnicas tradicionais artesanais.

O inventário cultural, nesse sentido, é um ponto de partida necessário e um instrumento que produz informações e que possibilita, entre outros, novas pesquisas e ações constitutivas das políticas de patrimônio cultural.

Sobre a metodologia do inventário

Na análise de Cecilia Londres (2004) sobre o uso de inventários em políticas de patrimônio cultural, o Brasil é um dos poucos países que

adotaram uma legislação abrangente para área de patrimônio e que desenvolveram uma metodologia de inventário adequada ao tema.

Neste inventário, apresentado no formato de um catálogo, registramos a objetividade do observável do artesanato tradicional. Dessa forma, não era nosso propósito um aprofundamento da análise simbólica do objeto (artefato) para além de suas formas e materiais.

Sabemos a potencialidade que os objetos guardam sobre a diversidade dos contextos culturais onde estão e a importância da concepção estética que cada artesão tem sobre sua prática artesanal. Certamente, este fazer artesanal, nas comunidades visitadas, reveste-se de elementos simbólicos que transbordam a função e a forma dos próprios objetos.

Uma análise que segue o caminho da matéria para o significado e busca os sentidos que lhes são atribuídos poderá ser levada adiante em pesquisas futuras. Dessa forma, este inventário é uma fonte de informações, um ponto de partida.

Para alcançarmos o resultado que apresentamos de forma condensada neste catálogo empregamos a *Metodologia do Inventário do Patrimônio Cultural do Estado do Pará (IPC/PA)*, na categoria *Saberes e Fazeres*. O emprego desta metodologia resultou de uma parceria entre a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT/PA) através de seu Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural (DPHAC). Importante salientar que tal metodologia elaborada pela SECULT/PA foi concebida a partir da metodologia utilizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), tendo como base o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e o Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão (SICG).

O documento de Orientações Gerais do Inventário do Patrimônio Cultural do Estado do Pará (IPC/PA) afirma que:

(...) a partir de maio de 2007, em uma ampla articulação com as demais instituições de cultura (Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, Fundação Curro Velho, Instituto de Artes do Pará e Fundação Carlos Gomes) e Secretarias e Fundações do Estado e do Município de Belém (PARATUR, IDESP, Arquivo Público, SEMMA, SEMA, Câmara Setorial de Desenvolvimento Sócio-Cultural e FUMBEL), além de cooperação técnica com o Instituto de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural – IPHAN, a Diretoria de Patrimônio, por meio do Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural – DPHAC, da Secretaria de Estado de Cultura - SECULT coordenou as ações do projeto **Tecendo Saberes: Inventário do Patrimônio Cultural do Estado do Pará**, instituindo uma metodologia para a pesquisa das diversas formas em que se apresenta o patrimônio cultural do Estado. (PARA, s/d, p.4)

A SECULT/PA define que a categoria *Saberes e Fazeres* destina-se ao registro de conhecimentos e produtos fabricados pelos diversos indivíduos e grupos humanos. Nesta categoria estão compreendidas, entre outras, ações que resultem em produtos – alimentos, cerâmica e bebidas, por exemplo - para os quais são necessários um conjunto de saberes; ou seja, uma série de concepções e conhecimentos atrelados aos processos ou fazeres. Na

região amazônica, esses saberes e fazeres podem ser exemplificados na maneira de fabricar o artesanato.

Cumprir destacar que a descrição do artesanato aqui registrado resultou do trabalho de pesquisa realizado por um grupo de pesquisadores e assistentes de pesquisa, financiado com recursos advindos do Edital no. 5 MEC/SESu/PROEXT/2010. Aspectos como o tempo de realização da pesquisa e a grande extensão territorial do município de Oriximiná foram relevantes na consecução deste trabalho.

Sem perder de vista a literatura científica sobre a cultural local, a estratégia metodológica principal é de caráter etnográfico. Para tanto a coleta de dados sobre o artesanato tradicional se deu através de pesquisa de campo. Como dito acima, em decorrência da dimensão territorial de Oriximiná e da diversidade étnica que compõe as muitas comunidades – ribeirinhas, moradores rurais de terra firme, muitos migrantes do Nordeste brasileiro, quilombolas e indígenas – foi necessário inicialmente um mapeamento preliminar *in locu* com acompanhamento de representantes locais.

Assim, em julho de 2009, fizemos um mapeamento preliminar do artesanato - breves visitas a várias comunidades para identificar potencialidades com vistas a um aprofundamento da pesquisa na temática do artesanato. A identificação e escolha das comunidades incluídas no presente inventário considerou, em geral, a indicação dos representantes locais¹⁵ que nos acompanharam naquela ocasião. A escolha dos artesãos, nossos informantes, acatou as indicações fornecidas pelos próprios moradores das comunidades. Foi respeitada ainda a disposição dos artesãos em participar da pesquisa¹⁶.

Para a consecução do inventário foram realizadas três etapas de pesquisa de campo: janeiro e julho de 2010 e julho/agosto de 2011. Cada etapa teve duração aproximada de cerca de um mês. A equipe de pesquisa¹⁷ foi composta por docentes e discentes universitários. Realizamos observação direta, entrevistas e sistematização dos dados em

¹⁵ Os representantes locais que nos acompanharam durante o levantamento preliminar do artesanato foram: Profa. Ormezinda dos Santos Souza (representante quilombola, membro da Secretaria de Educação do Município de Oriximiná), Profa. Benedita Lobato (integrante do Departamento de Turismo do Município de Oriximiná, grande conhecedora das comunidades ribeirinhas e rurais do planalto) e João Kaiuri Waiwai (Joãozinho, representante indígena).

¹⁶ A participação do artesão foi livre e consentida. Desta forma, cada um dos artesãos aqui retratado assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, conforme modelo da SECULT/PA.

¹⁷ A equipe da etapa de mapeamento preliminar, coordenada por Adriana Russi (docente da UFF), foi composta pelos discentes da UFF - Eduarda Bainha, Heitor Netto, Inês Chada, Jokasta Peixoto, Sonia Maciel. A supervisão da equipe de pesquisa, sob responsabilidade de Adriana Russi, contou com a participação de outros pesquisadores: Gilmar Rocha e Johnny Alvarez (docentes da UFF), Adolfo de Oliveira (docente da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC/BA), Ariadne Trindade, Barbara Hilda, Débora Parente, Eduarda Bainha, Fernando Capute, Fernando Guerra, Igor Nunes, Jokasta Peixoto, Marci Lucena, Heloisa Prando, Livia Campos, Marcelo Mincarelli, Marcus Bonato, Sonia Maciel (discentes da UFF), Celso Pitta (docente do Colégio Missão São Pedro) e Maria Luiza Civilletti (discente Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/RJ).

fichas catalográficas¹⁸, nas quais foram descritas informações objetivas, de caráter quantitativo e qualitativo, acompanhada de registro audiovisual.

A análise e interpretação dos dados sobre o artesanato, coletados em campo se deu a partir de pesquisa bibliográfica sobre a temática. O *Dicionário do artesanato indígena* (RIBEIRO, B. 1988) e a *Suma etnológica brasileira* (RIBEIRO, D. e outros, 1987) nortearam a compilação das informações. Assim, empregamos destas obras a forma de categorização do artesanato, descrição dos processos de manufatura do artefato e da matéria-prima, além de suas nomenclaturas. Além destas obras, no caso da tecnologia dos trançados empregamos ainda *A cestaria como trançado de memórias: a estética da produção cesteira na região do Rio Juquiá-Guaçu* (RUSSI, A., 2001).

Para fins de elaboração deste catálogo selecionamos alguns dados coletados conforme a ficha catalográfica anteriormente mencionada, que a seguir relacionamos:

1. Identificação do artesão: nome e apelido, sexo, idade, localidade, participação do artesão em associações;
2. Objetos (artefatos) realizados: descrição em linhas gerais do(s) tipo(s) de artefato(s);
3. Descrição das atividades: nas fichas procuramos fazer uma descrição o mais detalhada possível do processo de manufatura do artefato, mas no catálogo preferimos resumir esta parte ;
4. Forma de aprendizado e transmissão do saber/fazer: no caso do artesanato tradicional procuramos registrar as formas de aprendizado e eventualmente de transmissão do saber/fazer do artesanato narradas pelo artesão;
5. Material e matéria-prima utilizado: descrição do tipo de material ou matéria-prima que o artesão usa para confeccionar o(s) artefato(s).
6. Regularidade/produção: neste item para o catálogo consideramos se o artesão tem na produção artesanal sua principal fonte de renda ou se a mesma é complementação de renda, uso próprio, troca etc.

Consideramos para fins deste inventário, como dito anteriormente, as práticas artesanais denominadas tradicionais; ou seja, aquelas práticas transmitidas pela tradição, de geração em geração. Não tratamos da economia a ele vinculada, como por exemplo, dos pontos de comercialização deste tipo de artesanato, nem tampouco dos intermediadores responsáveis pelo escoamento dos artefatos.

¹⁸ Ficha catalográfica: formulário 15 referente à categoria Saberes e Fazeres do IPC/PA.

DA ANÁLISE GERAL DA TABULAÇÃO DAS FICHAS DO ARTESANATO

Foto Adriana Russi



Localidade e categorias de artefatos

Em nosso inventário procuramos identificar os artesãos nas diferentes regiões que compõe o vasto município de Oriximiná. Posto que não visitamos *todas* as comunidades de Oriximiná, esse inventário é apenas um panorama, uma perspectiva sobre a produção do artesanato tradicional daquela localidade.

As idiosincrasias e disponibilidades dos artesãos informantes foram respeitadas durante a pesquisa de campo. Assim, nem sempre foi possível, por exemplo, acompanhar a confecção de um artefato. Muitas vezes houve impossibilidade de observar a coleta e preparo da matéria-prima usada. Em algumas ocasiões, ao contrário, acompanhamos ao longo de alguns dias a coleta, o preparo da matéria-prima e a confecção do artefato. Noutras ocasiões, porém, a entrevista com o artesão foi bastante breve, quase uma rápida conversa.

Ao longo da pesquisa; ou seja, ao longo das três etapas de campo conseguimos entrevistar um total de 125 artesãos, distribuídos nas seguintes regiões do interior: Planalto (Estrada do BEC), Baixo Trombetas, Lago Sapucúá, Rio Cuminã, Rio Erepecuru, Médio Trombetas, Alto Trombetas, Rio Mapuera e Rio Cachorro. Esses artesãos vivem em diferentes grupos étnicos: são quilombolas, ribeirinhos, indígenas ou moradores de área rural de terra firme (planalto).

Dada as características do artesanato pesquisado, sobretudo a preponderância do uso de matérias-primas de origem vegetal, não identificamos na zona urbana de Oriximiná um grupo ou comunidade em que predomina essa prática artesanal, região por isso não incluída neste inventário. Na cidade encontramos por outro lado, diferentes modalidades de artefatos artesanais que não consideramos como tradicionais.

Na tabela abaixo (tab.1) apresentamos as regiões pesquisadas, as comunidades visitadas e o total de informantes entrevistados. Os 125 artesãos entrevistados vivem em 31 comunidades diferentes, localizadas nas regiões indicadas. Ao todo visitamos 13 comunidades quilombolas, onde entrevistamos 62 artesãos, 14 comunidades ribeirinhas em que entrevistamos 38 artesãos, 01 comunidade rural de terra firme onde pesquisamos 4 artesãos e 03 comunidades indígenas em que entrevistamos 21 artesãos.

TABELA 1 – Região, comunidades, grupos étnicos e número de informantes visitados/entrevistados

REGIÃO	COMUNIDADE	GRUPO ÉTNICO	No. INFORMANTES
PLANALTO	Estrada do BEC, km 12	rural (terra firme)	4
LAGO SAPUCUÁ	Saracá	ribeirinhos	2
	Vila Castanheira	ribeirinhos	2
	Boa Nova	ribeirinhos	3
	Amapá	ribeirinhos	1
	Ajará	ribeirinhos	3
	Casinha	ribeirinhos	2
	Castanhal	ribeirinhos	1
	Conuri	ribeirinhos	2
BAIXO TROMBETAS	Itapecuru	ribeirinhos	2
MÉDIO TROMBETAS	Acapuzinho	ribeirinhos	10
	Nossa Senhora do Rosario (Caipuru)	ribeirinhos	2
ALTO TROMBETAS	Cachoeira Porteira	quilombolas	11
	Tapagem	quilombolas	4
	Sagrado Coração de Jesus	quilombolas	3
	Mãe Cué	quilombolas	7
	Abui	quilombolas	8
	Lago do Moura	quilombolas	9
	Boa Vista	quilombolas	1
	Lago do Batata	qibeirinhos	2
RIO EREPECURU	Cachoeira da Pancada	quilombolas	5
	Poço Fundo	qibeirinhos	4
	Jauari	quilombolas	1
	Jarauacá	quilombolas	7
	Terra Preta I	quilombolas	1
	Terra Preta II	ribeirinhos	1
	Serrinha	ruilombolas	1
RIO CUMINÃ	Boa Vista	quilombolas	4
RIO MAPUERA	Aldeia Tawanã	indígenas	3
	Aldeia Mapuera	indígenas	9
RIO CACHORRO	Aldeia Santidade	indígenas	8

GRUPOS ÉTNICOS	NO. COMUNIDADES/NO. INFORMANTES
Quilombolas	13/62
Ribeirinhos	14/38
Rurais de terra firme	1/04
Indígenas	3/21
TOTAL DE COMUNIDADES/NO. INFORMANTES:	31/125

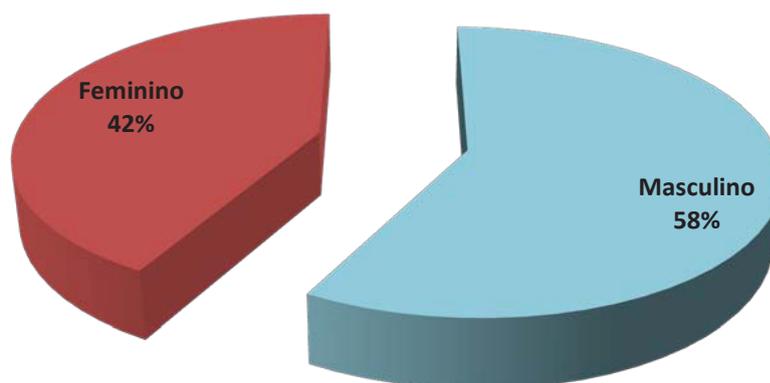
Gênero e faixa etária dos artesãos



Fotos Fernando Guerra

Como dissemos acima, ao longo das três etapas de campo entrevistamos um total de 125 artesãos. Desse total, 73 são homens (58% do total) e 52 são mulheres (42% do total), como indica o gráfico 1.

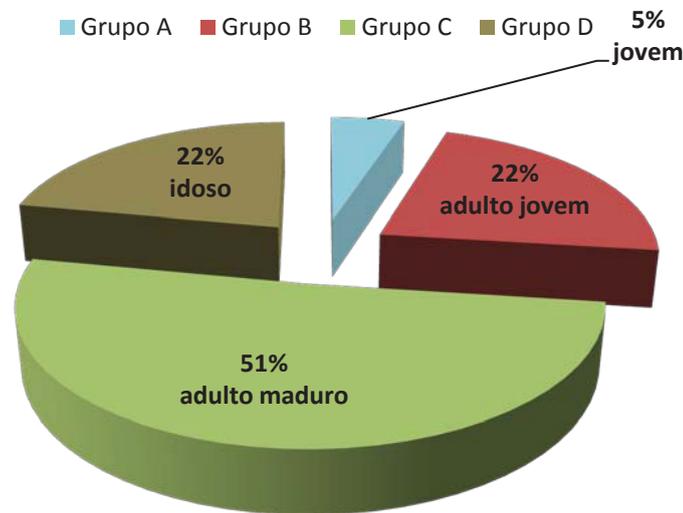
Gráfico 1: Gênero dos artesãos



Para identificar a faixa etária dos artesãos, distribuída no gráfico 2, consideramos quatro grupos etários: até 20 anos (grupo A, jovem), de 21 a 40 anos (grupo B, adulto

jovem), de 41 a 60 anos (grupo C, adulto maduro) e artesãos com mais de 60 anos (grupo D, idoso). A maioria; ou seja, 51% dos artesãos está no grupo C, são adultos maduros que tem entre 41 a 60 anos. O percentual de artesãos nos grupos B (adultos jovens) e D (idosos) coincide em 22%. Os jovens de até 20 anos (grupo A) representaram apenas 5% dos artesãos entrevistados.

Gráfico 2: Faixa etária dos artesãos



DA RENDA E PARTICIPAÇÃO EM ASSOCIAÇÕES

Das 31 comunidades visitadas, encontramos em 11 delas artesãos que vivem da produção artesanal e/ou fazem parte de associações, movimentos ou projetos coletivos ou cooperativas¹⁹. Entretanto, poucos são os artesãos que têm a produção artesanal como principal fonte de renda. Dos 125 artesãos entrevistados, apenas 13 deles, ou seja, 10% dos artesãos têm ou já tiveram o artesanato como a base de sua renda. A prática artesanal para a maioria é complementação de renda; em grande parte baseada na agricultura, venda da farinha de mandioca ou da castanha-do-pará, criação de pequenos animais, etc.

Do total de 125 artesãos, apenas 21 deles, ou seja, 17% são cooperados e fazem parte de algum tipo de associação ou cooperativa. Se considerarmos essas duas variáveis – fonte de renda advinda do artesanato e participação em associações, temos apenas 08 artesãos ou 6% do total de artesãos pesquisados.

Apenas no Lago Sapucúá (Vila Castanheira e Casinha) e Erepecuru (Serrinha) o artesanato é a principal fonte de renda para artesãos que não são cooperados.

Diferente disso, nas regiões do Planalto (Nova Betel) e do Alto Trombetas (Cachoeira Porteira, Boa Vista e Lago do Moura) vários artesãos extraem sua renda do artesanato e são cooperados. No caso de Nova Betel e Boa Vista 25% dos artesãos vivem do artesanato e são

¹⁹ Empregamos o termo *cooperados* apenas para facilitar a nomenclatura em nosso texto. Sabemos as distinções existentes entre associações, projetos ou movimentos coletivos e cooperativas. Para fins deste inventário tais distinções não foram consideradas determinantes.

cooperados. Em Cachoeira Porteira esses artesãos refletem 9% do total de entrevistados. A comunidade do Lago do Moura é um caso diferente, pois lá há uma predominância de artesãos cooperados. Nessa comunidade dos 09 artesãos entrevistados, 05 ou 55% deles vivem do artesanato e são cooperados.

Na tabela abaixo (tab.2) indicamos apenas as 11 comunidades em que encontramos artesãos cuja renda advém da produção artesanal e/ou fazem parte de associações, cooperativas etc.

TABELA 2 – Artesãos que têm fonte de renda baseada no artesanato e/ou que participam de associações, cooperativas, etc por comunidades e região.

Comunidade (no. total entrevistados)	No. de artesãos		No. Artesãos	
	Vive do artesanato	Não vive do artesanato	Cooperado	Não cooperado
Nova Betel (4)	01		01 (Cooperativa Produtores Rurais Oriximiná)	
Cachoeira Porteira (11)	01		07 (AMOCREQ)	
Abui (8)	02			02
		01	01 (Associação dos Castanheiros)	
Boa Vista (4)	01		01 (ARQMO)	
	01		01 (Proj. Amb. E Educ. Patrim. MRN)	
		01	01 (Proj. Amb. E Educ. Patrim. MRN)	
Lago do Moura (9)		01	01 (Sindicato Trabalhadores Oriximiná)	
	02		02 (COOPERMOURA)	
	02		02 (ARQMO)	
Lago do Batata (3)		02	02 (COOPAITOL)	
Serrinha (1)	01			01
Terra Preta I (1)		01	01 (CORCAT)	
Terra Preta II (1)		01	01 (CORCAT)	
Vila Castanheira (2)	01			01
Casinha (2)	01			01

LEGENDA: Região/cores

Planalto Alto Trombetas Erepecuru Lago Sapucaá

DAS MATÉRIAS-PRIMAS

As matérias-primas básicas usadas na maioria dos artefatos que pesquisamos são naturais em oposição às industrializadas, coletadas muitas vezes no entorno da comunidade onde vive o artesão. Há correlação direta entre matéria-prima empregada, técnica de confecção que dela deriva e a morfologia do artefato. Se por um lado predominam materiais vegetais (palhas e talas de palmeiras variadas e cipós ou, ainda, madeiras), por outro, para fins de acabamento é recorrente o uso de material industrializado, tais como diferentes tipos de fios para remates e amarrações. Com menor incidência de uso os materiais são de origem mineral e em poucos casos (adornos, por exemplo) de origem animal.

A substituição de uma matéria-prima considerada como a mais apropriada para certo artefato se dá por inúmeros motivos. A facilidade que o material industrializado oferece, a preferência estética, disponibilidade na mata da espécie na época da confecção dos artefatos, a dificuldade de manuseio de certas matérias-primas ou ainda a dificuldade em sua obtenção são apenas alguns deles.

TABELA 3 – Matérias-primas por tecnologia artesanal: trançado

	Familia (origem vegetal)	Matéria-prima	
Tala (macro estilo)	Aráceas (cipós)	Cipó ambé	
		Cipó titica, titiquinha (?) ²⁰	
		Cipó traíra	
	Marantáceas	Arumã	
	Palmáceas	Caraná (parecida com o buriti, mas de pequeno porte, também conhecida como buritzinho)	
		Arecoceae (Palmeiras)	Bacaba
			Buriti (miriti)
			Inajá (anajá ou inaiá)
			Jacitara
	Juari		
Tucumã			
Sapindáceas	Cipó timbó , timbó açú		
Palha (macro estilo)	Marantáceas	Arumã	
	Musáceas (bananeiras)	Sororoca	

²⁰ A indicação (?) na sequencia de alguma palavra indica categoria nativa.

	Arecoceae (Palmeiras)	Tucumã
Estrutura (suportes, arcos, pés de madeiras)	Apocináceas (arbusto)	Cururu (caruaru ?)
	Gutíferas	Mangui (?) manguerana (?)
	Lauráceas	Canela
	Mirtáceas (arbusto)	Murta
Arremate (acabamento)	Amarração/alças	
	Fio , linha, cordão vegetais (naturais não industrializados)	Envira (ou envireira, família anonáceas)
	Fios, linhas industrializados	Fio de algodão industrializado encerado com matéria vegetal natural (breu de anani, folha de batata doce, gordura similar à andiroba)
		Fio de plástico (fios variados, corda de varal)
		Nylon
		Barbante
		Ráfia
	Tingimento	
	Pigmentos e outros materiais vegetais	Fumaça de breu branco (família das burseráceas)
		Entrecasca ralada de ingá (família das leguminosas)
		Entrecasca de jenipapo
		Carajuru (crajiru?) (família das bigonáceas)
		Ingaxixi(ga) (família das leguminosas)
	Envernizamento	
	Matéria-prima industrializada	Verniz

Na indexação de matérias-primas por tecnologia artesanal, usamos os termos e expressões genéricas coletados localmente, ou seja, operamos aqui com termos

vernaculares²¹. No caso da tecnologia dos trançados e dos implementos de madeira, procuramos identificar as famílias a que pertencem as matérias-primas de origem vegetal.

TABELA 4 – Matérias-primas por tecnologia artesanal: utensílios e implementos de madeira, cerâmica, adornos e cordões e tecidos.

UTENSÍLIOS E OUTROS IMPLEMENTOS DE MADEIRA E OUTROS MATERIAIS	
Matéria-prima vegetal	Família
Aroeira	Anacardiáceas
Bacaba	Arecaceae
Buriti	Arecaceae
Cajurana	Simarubáceas
Caraná	Palmáceas
Carapanaúba	Apocináceas
Cedro	Meliáceas
Goiabeira	Mirtáceas
Itaúba	Lauráceas
Jenipapo (jenipapeiro)	Rubiáceas
Louro	Lauráceas
Marupá	Simarubáceas
Molongó	Apocináceas
Muiracatiara	Anacardiáceas
Pau d'arco (ipê) gênero tabebuia	Bigoneáceas
Pequiá	Cariocaráceas
Piriri	Euforbiáceas
Seringueira	Euforbiáceas
<i>Xmari yepu</i> (waiwai?) – provavelmente cedro ou carapanauba (pau para fazer ralador)	O primeiro da família das Meliáceas e a segunda da família das Apocináceas
Impermeabilizantes e pigmentos	Material resinoso de origem vegetal (<i>osoku</i> em waiwai)*
	Semente de Urucu
	Caroço de algodão calcinado
Embutimento	Minúsculas pedrinhas (<i>saman</i> em waiwai)
CERÂMICA	
Matéria-prima básica	Argila, barro

²¹ Na realização deste inventário, não tínhamos entre nossos objetivos coletar qualquer tipo de matéria-prima. Apesar de reconhecermos a importância da identificação científica para certos trabalhos, nesta pesquisa a ausência de uma análise botânica, zoológica ou geológica, conforme a origem da matéria-prima, não foi considerada necessária.

* As palavras em waiwai foram aqui aportuguesadas.

Tempero, antiplástico ou desengordurante	Caripé (família das rosáceas)
Tratamento da superfície	
Polidor de superfície	Côco (semente) de inajá
Pintura	<i>Yarka</i> palavra waiwai - espécie de leite esbranquiçado extraído de árvore que após a queima fica negro Jenipapo
Vitrificação ou envernizamento	Resina de jutaicica Álcool

TABELA 5 – Matérias-primas por tecnologia artesanal: adornos de materiais ecléticos, indumentária e cordões e tecidos.

ADORNOS DE MATERIAIS ECLÉTICOS, INDUMENTÁRIA	
ARTEFATO	MATÉRIA-PRIMA
Anel	Côco de tucumã
Cinto	Semente de morototó (família das araliáceas)
Cinto	Miçanga
Colar	Semente (morototó; <i>peunê</i> em kaxuyana)
Tanga	Semente de morotóto
Tanga	Miçanga
CORDÕES E TECIDOS	
Rede	Algodão
Tipóia	Algodão

DAS TECNOLOGIAS ARTESANAIS

Foto Sonia Maciel



Consideramos para efeito de análise classificatória dos diferentes artefatos que identificamos, ao longo da pesquisa deste inventário, a nomenclatura e sistema taxonômico

usados por Berta G. Ribeiro (1988) em seu *Dicionário do artesanato indígena*. Dessa forma, destacamos as categorias identificadas no levantamento das tecnologias do artesanato tradicional em Oriximiná nas diversas comunidades investigadas. Tal qual Berta Ribeiro na introdução desta obra, consideramos que o presente trabalho pode ser revisto, aperfeiçoado e completado.

A nomenclatura de classificação dos artefatos privilegia o processo de sua manufatura, considerando antes o tipo de matéria-prima empregada. Segue, pois, a uma divisão que obedece a critérios morfológicos e tecnológicos, de um lado e funcionais de outro. Segundo Berta Ribeiro (1988, p.15): “Essa classificação leva em conta, primordialmente, a matéria-prima empregada, a técnica de confecção que dela deriva e a morfologia do artefato.” Para tanto, procedemos a uma descrição física do artefato. A autora ainda escreve:

Comparada com outras classificações de dados culturais materializados em objetos vê-se que, a presente reúne, como as demais, dois critérios: forma e função e/ou expressão e conteúdo. Não há como fugir a essa alternativa, uma vez que o objeto em si contém essas características. (idem, p.16)

Assim, nesse inventário do artesanato em Oriximiná identificamos as seguintes tecnologias artesanais: **trançados, utensílios e implementos de madeira e outros materiais, cerâmica, adornos de materiais ecléticos e indumentária, cordões e tecidos**. Foram consideradas, ainda, as informações constantes na *Suma etnológica brasileira* (RIBEIRO, D. e outros, 1987 volume Tecnologia Indígena).

Como indica a tabela 6 procedemos a uma análise da ocorrência das tecnologias artesanais por comunidades. Se considerarmos o número de ocorrências dessas tecnologias por comunidade, aquela que encontramos em praticamente todas as comunidades visitadas é a do trançado; ou seja, o trançado está presente em 28 das 31 comunidades visitadas. Isso representa que o trançado está presente em 90% dessas comunidades. Apesar da matéria-prima (tala ou palha de origem vegetal), observamos a confecção de diferentes artefatos cesteiros. São inúmeros tipos de cestos, cestas, peneiras, abanos além dos corriqueiros tipiti e paneiro.

Foto Adriana Russi

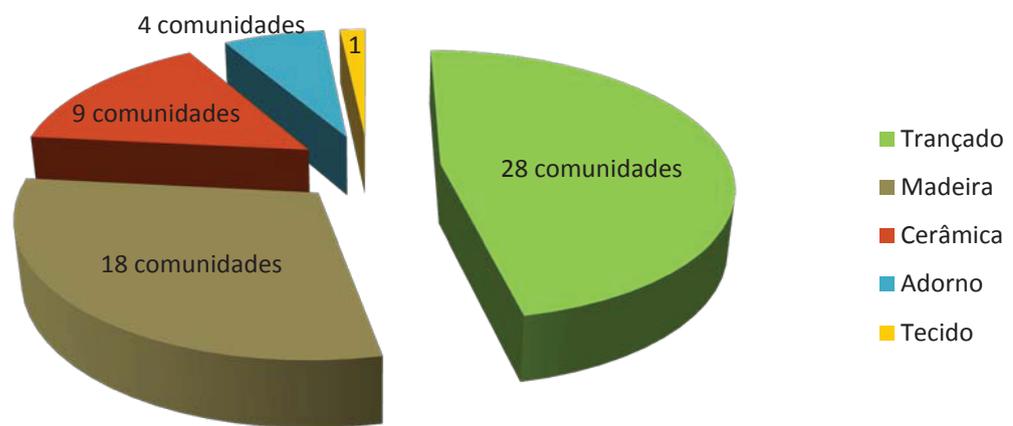


REGIÃO	COMUNIDADE	TRANÇADO	MADERA	CERÂMICA	ADORNO	TECIDO
PLANALTO Estrada do BEC, 12km	Nova Betel	■				
	Saracá	■				
	Vila Castanheira	■	■	■		
	Boa Nova	■				
	Amapá	■	■			
	Ajará	■	■			
	Casinha	■	■			
	Castanhal	■				
	Coruri	■		■		
BAIXO TROMBETAS	Itapecuru	■				
MÉDIO TROMBETAS	Acapuzinho	■	■			
Nossa Senhora do Rosário (Caipuru)	■					
ALTO TROMBETAS	Cachoeira Porteira	■	■			
Tapagem	■					
Sagrado Coração de Jesus	■					
Mãe Cúé	■					
Abui	■	■	■			
Lago do Moura	■			■		
Boa Vista	■			■		
Lago do Batata	■		■			
RIO EREPECURU	Cachoeira da Pancada	■	■	■		
Poço Fundo	■					
Jauari	■			■		
Jarauacá	■					
Terra Preta I	■					
Terra Preta II	■					
Serrinha	■					
RIO CUMINA	Boa Vista	■	■		■	
RIO MAPUERA	Aldeia Tawanã	■		■	■	
Aldeia Mapuera	■		■	■	■	
RIO CACHORRO	Aldeia Santidade	■			■	■

TABELA 6 – Ocorrência das tecnologias artesanais por regiões e comunidades

Como podemos demonstrar no gráfico 3, os utensílios e implementos de madeira e outros materiais foram encontrados em 18 comunidades. Assim, artefatos de madeira estão presentes em 58% das comunidades visitadas. A cerâmica é categoria de artefato encontrada em 29% das comunidades. Ela está presente em 09 comunidades visitadas. Adornos de materiais ecléticos e indumentárias encontramos em 13% das comunidades; ou seja, 04 comunidades. Em apenas 01 comunidade (que representa 3% das comunidades visitadas) observamos a confecção de cordões e tecidos. Trata-se neste caso de comunidade indígena em que a prática da tecelagem do algodão ainda é recorrente entre poucas mulheres maduras.

Gráfico 3 - Tecnologia artesanal por quantitativo de comunidades



Novamente salientamos que se aqui usamos a expressão *artesanato tradicional de Oriximiná* não queremos com tal expressão fazer alusão a *todo* artesanato tradicional de Oriximiná, nem tampouco a *todo tipo de artesanato* produzido em Oriximiná. Apresentamos, portanto, apenas um recorte, uma parcela do artesanato confeccionado neste município paraense, que consideramos *tradicional*.

Com a expressão tradicional não queremos dizer 'imutável com o passar do tempo'. Não procuramos com este inventário fazer um resgate da memória social dos artesãos. Aliás, não é possível resgatar a memória, no sentido de recuperar ou retomar. Podemos, sim, atualizá-la. Podemos registrar lembranças, sejam elas de prática recorrente ou de práticas abandonadas.

Antes apenas fazemos um registro da prática artefactual. O artefato, o objeto artesanal, produto tangível do trabalho humano, também denominado cultura material, é parte integrante da cultura tomada em seu sentido antropológico. Portanto, não é estático.

Por conseguinte, foram observadas inúmeras modificações, adaptações, supressões no que tange a determinados procedimentos no processo de manufatura, no emprego de diferentes matérias-primas e até mesmo na forma e função dos artefatos. Como dissemos

anteriormente, muitos artefatos foram substituídos por objetos industrializados, facilmente adquiridos no comércio local. Outros que serviam a certas práticas, abandonadas pelos grupos humanos das comunidades pesquisadas, também deixaram de ser confeccionados.

Mantivemos neste inventário a mesma distinção usada na obra de Berta Ribeiro (1988, p.15) entre as palavras *implemento* e *utensílio*. A primeira usada para significar ferramenta, petrecho empregado para produzir outros. A segunda indica objeto de uso doméstico - aqueles usados para cozinhar e servir ou ainda aqueles de uso para conforto doméstico. Entre os utensílios destacam-se aqueles para o processamento da mandioca.

Apesar de não aprofundarmos a análise no que se refere ao aspecto estético, observamos e descrevemos elementos da expressão estética do artesão, manifestada no artefato com mais ou menos ênfase e que não foram destacados em categoria a parte. Tais elementos estão contidos em produtos artesanais utilitários, lúdicos ou propriamente ornamentais. Neste último caso, interessante salientar que alguns artesãos empregam a expressão “artesanato” para referirem-se exclusivamente aos artefatos cuja função principal é decorativa ou ainda na referência a objetos de dimensões reduzidas, as miniaturas.

Como demonstramos na tabela 7, na análise que fizemos identificamos 64 tipos diferentes de artefatos, assim distribuídos segundo a tecnologia artesanal: 20 tipos de artefatos em trançado, 20 tipos de artefatos distintos de utensílios e implementos de madeira, 17 artefatos de cerâmica, 05 de adornos de materiais ecléticos e 02 de cordões e tecidos.

TABELA 7 – Tipos de artefato por tecnologia artesanal

TECNOLOGIA ARTESANAL	No. ITEM	TIPO DE ARTEFATO
TRANÇADO	01	<i>Ahata</i> (kaxuyana, ou <i>pakará</i> em tiriýó)
	02	Abano
	03	Balaio
	04	Bau
	05	Cesta
	06	Cesto
	07	Chapéu
	08	Coador
	09	Fruteira
	10	Gaçaba
	11	Jamaxim
	12	Japa
	13	Paneiro
	14	Peneira
	15	<i>Poxoro</i> (waiwai)
	16	<i>Puahuá</i> (kaxuyana)

	17	Segredo da castanha
	18	Tipiti (e também miniatura)
	19	Topé
	20	Vassoura
UTENSÍLIOS E IMPLEMENTOS DE MADEIRA E OUTROS MATERIAIS	01	Adornos de raízes
	02	Banco
	03	Barco
	04	Bote
	05	Brinquedos (esculturas zoomorfas miniatura)
	06	Cabo de ferramenta
	07	Canoa (e também miniatura)
	08	Casco
	09	Colher de pau
	10	Cabo de espingarda
	11	Móveis
	12	Mocho
	13	Pião
	14	Pilão
	15	Plaina
	16	Ralador
	17	Remo (e também miniatura)
	18	Rodo
	19	Tamborete
	20	Timão
Cerâmica	01	Alguidar
	02	Assadeira
	03	Bilha
	04	Bule
	05	Cinzeiro
	06	Escultura antropomórfica (miniatura)
	07	Esculturas zoomórficas (miniatura inclusive)
	08	Igaçaba
	09	Objetos do cotidiano (miniatura de panela, fogão, prato)
	10	Panela

	11	Prato
	12	Pote
	13	Réplica de peça arqueológica (vaso conuri, muiiraquitã)
	14	Tigela
	15	Torrador de café
	16	Vaso
	17	Xícara
ADORNOS DE MATERIAIS ECLÉTICOS	01	Anel
	02	Cinto
	03	Colar
	04	Pulseira
	05	Tanga
CORDÕES E TECIDOS	01	Rede
	02	Wenehu (tipóia em kaxuyana)

Foto Adriana Russi



Nas fotos a seguir é possível identificar os diferentes tipos de artefatos por tecnologia artesanal.



Gostaríamos de registrar que nas comunidades indígenas a produção artesanal (modo de aquisição, preparo da matéria-prima ou manufatura do artefato) é organizada por gênero. Assim, trançados, utensílios e implementos de madeira são artefatos confeccionados pelos homens enquanto cerâmica, cordões e tecidos são preparados exclusivamente pelas mulheres. Dependendo da matéria-prima com que são feitos os adornos e indumentárias

eles podem ser confeccionados por homens (artefatos que incluem penas, por exemplo) ou por mulheres (colares, pulseiras, etc de sementes e miçangas). Essa divisão de trabalho por gênero não foi observada entre os artesãos das demais comunidades pesquisadas.

TRANÇADOS

Segundo Berta Ribeiro (1988, p.62) trançado é a técnica de interpor de forma alternada elementos vegetais flexíveis ou semi-rígidos (fios, lâminas ou tiras). Tais elementos, previamente preparados, são classificados em dois macro estilos: tala e palha. No Brasil, o termo trançado é empregado na referência às tranças de fibras vegetais. Trata-se de um termo mais amplo que o termo cestaria, usado para designar certa ordem de tranças. Cestaria equivale ao termo vasilhame em cerâmica. O termo cesto é genérico e define qualquer receptáculo feito segundo essa técnica e equivale ao termo vasilha ou vaso na cerâmica.



Cesta feita por Francisco Carro Velho. Foto Débora Parente.

A forma como o elemento vegetal é composto, a maneira como intercepta o outro e o espaçamento são a base das técnicas do trançado. Os trançados são divididos em duas grandes classes: entretrançados e costurados. Na pesquisa de campo que fizemos, observamos a predominância dos trançados entretrançados, sendo que na comunidade do Poço Fundo identificamos o trançado costurado.

Grupos genéricos do trançado

Dos grupos genéricos do trançado descritos por Berta Ribeiro (1988, p.41-42) encontramos: trançados para uso e conforto doméstico, trançados para o processamento da mandioca, trançados como meio de transporte de carga, trançados para uso e adorno pessoal, trançados para a venda.

Como dissemos anteriormente, o trançado é a tecnologia artesanal mais encontrada nas comunidades pesquisadas, presente em 28 das 31 comunidades pesquisadas, o que representa que essa tecnologia se faz presente em 90% das comunidades.



Abano. Comunidade Saracá. Foto Fernando Guerra.

1. **Trançados para uso e conforto doméstico** (esteiras para proteger embarcação ou para sentar e pisar, artefatos para abanar e atiçar o fogo, conjunto de cestaria utilizada como recipiente para acondicionar provisões, utensílios e implementos de uso doméstico).



Tipiti da comunidade de Cachoeira Porteira. Foto Marci Lucena.

2. **Trançados para o processamento da mandioca** (cestos de formas e tamanhos diversos usados no preparo da mandioca – transformando veneno (mandioca brava) em alimento. Nesse item estão as diferentes peneiras e o tipiti.



<< Teena coando a mandioca na aldeia Mapuera. Foto Adriana Russi.



Paneiro feito por Augusto na comunidade do Abuí. Foto Débora Parente.

- Trançados como meio de transporte de carga** (são cestos de formatos e tamanhos variados, mas em geral, de grandes dimensões, adaptados para carregar nas costas, são acrescentadas alças – ou cingida a testa ou para os braços, tal qual uma mochila. Tais cestos servem para transportar a carga e também como gaiola para aprisionar e transportar pequenos animais).



<< Paneiro e tipiti feitos por Francisco. Foto Adriana Russi.

Edna carregando Wasaha, em Kaxuyana que é o mesmo que "Jamaxim". Foto Adriana Russi.



<<Jamaxim feito por Isabel. Foto Jokasta Peixoto.



Jamaxim feito por Pedro Carlos. Foto Igor Nunes.



<< Xisto com paneiro.
Foto Ariadne Trindade.



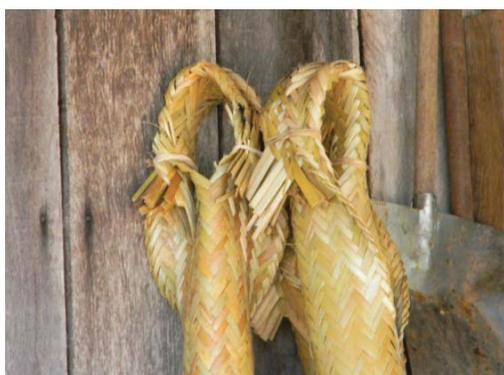
<< Pequeno cesto feito por seu Manoelito em Nossa Senhora das Graças, Itapecuru – Foto Maria Luiza Civiletti.

3. Trançados para uso e adorno pessoal
(trançados para ornamentar o corpo ou ainda cestos tipo bolsos para a guarda e transporte de pequenos haveres).

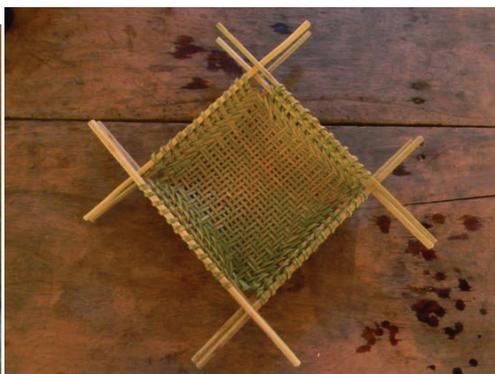


Puahua do Manoel Gerturdes, aldeia Santidade. Foto Adriana Russi.

4. Trançado para a venda (objetos trançados com a finalidade de venda, entre eles as miniaturas, por exemplo, de tipiti e peneiras).



Miniatura de tipiti feito por Francisco Xavier na comunidade Saracá. Foto Débora Parente.



Miniatura de peneira. Foto Adriana Russi.

Processos de manufatura do trançado

Na obra de Berta Ribeiro (1988, p.61) são distinguidos dois procedimentos básicos de confecção do corpo do artefato: entretrançar ou costurar tala ou palha.

A **tala** é matéria-prima córnea, não lenhosa, de certa rigidez. É a porção descortificada, em que são empregadas matérias vegetais tais como gramíneas, marantáceas e aráceas. Após a coleta do material na mata, o artesão, com auxílio de uma pequena faca ou outro instrumento cortante, “destala” longitudinalmente a matéria-prima. Só depois de descorticar (destalar) em talas ou lâminas a matéria-prima é que o artesão inicia o procedimento de **entretrançar**. Tal procedimento resulta de um a elemento ativo - trama (uma tala, por exemplo) que intercepta outro elemento urdidura (outra tala) “(...) transpondo sob e sobre, alternadamente, um ou mais desses elementos (...)” (RIBEIRO, B.,p.61).



Senhor José trançando paneiro. Comunidade de Nossa Senhora das Graças Itapecuru.
Foto Maria Luiza Civiletti.



Foto Maria Luiza Civiletti.



Foto Sônia Maciel.

A **palha** é o “limbo” (porção laminar) das folhas de palmeiras, extraído antes da folha da palmeira abrir-se ou, antes da folha madura. (RIBEIRO, B., p.61). Tal qual a tala, a palha também é entretrançada.



<< Trançado feito por Dona Dezita para confecção de abano. Foto Fernando Guerra.



Trançado feito por Dona Dezita para confecção de abano. Foto Fernando Guerra.



<< Foto Fernando Guerra.



O **costurar** é uma técnica em que o elemento ativo (trama) envolve o elemento passivo (urdidura) de forma espiralada.

<< Senhor Augusto da comunidade da Pancada confeccionando chapéu. Foto Sônia Maciel.

Matérias primas: processo de preparação e implementos

Paneiro foto Fernando Guerra .



Em geral a matéria-prima é um elemento vegetal, nunca empregado como encontrado na natureza. O cuidado na preparação desse material depende do tipo de objeto a ser confeccionado. A confecção de um paneiro (para um breve uso – transporte de produtos da roça até a casa – às vezes requer pouco tempo gasto e preocupação do artesão no preparo da fibra vegetal. Já no caso de



Ahata confeccionada por Antonio na aldeia Dantidade, Foto Adriana



Talas tingidas.
Foto Adriana Russi.

um cesto como a *ahata* demanda um cuidado no momento de **descorticar** – processo localmente denominado “destalar”. Parte das **talas** ou lâminas de arumã obtidas por este processo são **tingidas**. A *ahata* é um artefato, confeccionado pelos homens indígenas, é usado pelas mulheres Kaxuyana e Tiriyo

para acondicionamento de apetrechos de tecelagem (fios, algodão, miçangas, etc). Apresenta **padrão decorativo**, oriundo do entretrançado de **talas raspadas** e outras raspadas e tingidas.



Processo de descorticação (destalar).
Foto Adriana Russi.



Isaias no processo de raspagem da tala, aldeia Santidade.
Foto Adriana Russi.



Urucu para tingir a tala.
Foto Adriana Russi.



Isaias usa o urucu para tingir a tala.
Foto Adriana Russi.



Arremate anelar. Cesto feito por Francisco Carro Velho. Foto Débora Parente.

Arremate

Acabamento anelar (cesta) – usado com bordas reforçadas preso a um amarrilho. Uma tala em espiral cobre toda a circunferência da borda.

Acabamento com aro duplo entretrançado (peneira) – arremate com bordas reforçadas que são aplicadas à extremidade do cesto, mantendo pontas sobressalentes.



Acabamento entretrançado. Foto Sônia Maciel.

Acabamento decorativo – figura de 8 e enlaçado duplo



Acabamento decorativo. Foto Marci Lucena.

UTENSÍLIOS E IMPLEMENTOS DE MADEIRA E OUTROS MATERIAIS

Nesta categoria foram incorporados os *utensílios* que guarnecem a casa, objetos utilitários usados no âmbito doméstico bem como os *implementos* - instrumentos ou ferramentas voltados à atividade agrícola, artesanal ou de navegação. Incluímos ainda os implementos de navegação.

Os utensílios e implementos de madeira foram observados em 18 das 31 comunidades visitadas o que representa 58% do total. Dos grupos genéricos encontramos: utensílios de madeira para o preparo de alimentos, utensílios de madeira para conforto doméstico, implementos de madeira para o trabalho agrícola, implementos de madeira para o trabalho artesanal, implementos de madeira para a navegação, utensílios lúdicos ou decorativos.

Nesta tecnologia artesanal incluímos as miniaturas - remos, canoas e brinquedos zoomorfos, além de arranjos de raízes. Criamos, dessa forma, um grupo genérico – utensílios lúdicos ou decorativos - que nas obras de referência já citadas formam outra tecnologia, a saber objetos rituais, mágicos e lúdicos.

Grupos genéricos dos utensílios e implementos de madeira

- 1. Utensílios de madeira para o preparo de alimentos** – apetrechos destinados à transformação de alimentos por processo mecânico (raspagem, trituração) tais como o ralador retangular plano ou o pilão, e aqueles usados no processo químico (cozimento) como a colher de pau côncava.



Pilões feito por Augustinho Babara. Foto por Bárbara Hilda.



<<Confecção de colher de pau – Papudinho. Foto Adriana Russi.



<< Confecção de ralador. Aldeia Mapuera. Foto Adriana Russi.

2. **Utensílios de madeira para conforto doméstico** – utensílios utilizados para o conforto pessoal e doméstico que servem, entre outros, para assento, suporte de alimentos, limpeza e outros. Foram incluídos diferentes tipos de banco (de madeira ou de parte esponjosa interna do buriti), mocho, tamborete, móveis e rodo. A vassoura, nas referências citadas é classificada neste grupo. Contudo, preferimos classificá-la na tecnologia do trançado já que seu processo de manufatura enquadra-se melhor ai.

Pinduca constrói mocho, comunidade Vila Castanheira. Fotos Adriana Russi e Fernando Guerra.



3. Implementos de madeira para o trabalho agrícola/caça – apetrechos para ferramentas agrícolas e armas. Neste caso, os cabos de ferramenta e espingardas.

Arcelino raspa a madeira do remo com a plaina. Foto Adriana Russi.



4. Implementos de madeira e outros materiais para o trabalho artesanal – instrumentos usados para produzir artefatos, nos casos observados, mediante raspagem. Exemplo plaina.

5. Implementos de madeira para a navegação – artefatos para o transporte por água de pessoas e carga como: barco, bote, canoa, casco, remo, timão.



<< Remos da comunidade Arajá feitos por Seu Domingos. Foto Fernando Guerra.



Construção de canoa. Foto Lívia Campos

6. Utensílios de madeira lúdicos ou decorativos – objetos cuja função é lúdica ou de ornamentação doméstica como os adornos de raízes, os brinquedos zoomorfos em pequena dimensão ou as miniaturas de remos e canoas.



Sr Paulo faz miniatura de canoas . Comunidade do Lago da Batata. Foto Maria Luiza Civiletti >>



Augusto fazendo miniatura de remo. Comunidade do Abuí. Foto Lívia Campos.

Processos de manufatura dos utensílios de madeira

Após a coleta da matéria-prima – troncos ou galhos de árvores extraídos da mata, cada utensílio ou implemento de madeira é confeccionado segundo procedimentos próprios. Apesar das diferenças, o artesão sempre faz uso de alguma ferramenta – ferramentas de corte, de perfuração, de raspagem, etc. Aqui descrevemos, resumidamente, o processo de confecção de dois destes objetos: o ralador e a colher de pau.

Ralador retangular plano

O exemplo aqui descrito se refere ao que observamos uma artesã da aldeia Mapuera confeccionar ao longo de vários dias. A artesã trazia consigo uma prancha de madeira (*txamari* ou pau de fazer ralador, possivelmente cedro ou carapanaúba) de 20cm x 50cm, com um retângulo desenhado a lápis com uma margem da borda de 02cm nas laterais e 10 cm nas margens superior e inferior. Para confeccionar o ralador utiliza ferramentas e utensílios de ferro – são pregos com pontas achatadas, lingote e uma espécie de batedor. A artesã lasca minúsculos pedaços de um minério, um a um embutido nos locais determinados pelo desenho. Ao término deste procedimento, inicia o processo de pintura do ralador, dividido em duas etapas. A primeira delas serve para impermeabilizar a superfície – mistura de um látex com semente de urucu cujo resultado é um vermelho. A segunda tem caráter estético – trata-se de uma tinta a base de galho de algodão carbonizado misturado ao mesmo látex, que produz uma coloração negra. A pintura foi executada a quatro mãos – artesã e esposo, cada qual de um lado do ralador, ornamentaram o objeto com diferentes figuras de animais (lagartixa, sapo, escorpião) e elementos geométricos. Para a utilização do artefato foi preciso aguardar mais um dia para secagem.



<< Angela preparando a tábua para confecção de ralador. Foto Sônia Maciel.



Ralador. Etapa: pintura. Foto Sônia Maciel.



<< Detalhes finais da confecção do ralador. Aldeia Mapuera. Foto Sônia Maciel.



Etapa 1. Papudinho fazendo colher de pau, Ajará. Foto Adriana Russi.



Etapa 2. Foto Adriana Russi.



Colher de pau côncava

Nossa descrição trata da confecção, de colher de pau côncava, por um jovem artesão da comunidade do Ajará. Uma colher para “mexer mingau”, no caso observado, exige pouca concavidade. Depois de extraída a matéria-prima com auxílio de um terçado o artesão deixa a madeira secar por cinco dias, resguardando-a de sereno e chuva. Com esta mesma ferramenta inicia o processo de esculpir na madeira as partes constitutivas do artefato: pá (pescoço) e cabo – etapas 1 e 2. Utiliza ainda um lápis e um esquadro para marcar o local a ser cavado com auxílio de uma goiva – etapas 3 e 4. Emprega ainda um pedaço de vidro na raspagem da matéria-prima excedente. Segue este procedimento até considerar que o artefato assumiu forma e tamanho apropriados. Finaliza lixando toda a colher.



Etapa 3. Foto Adriana Russi.

<< Etapa 4. Foto Adriana Russi.

CERÂMICA

Arte de confeccionar artefatos de argila, também denominada barro, submetidos à combustão. (RIBEIRO, 1988, p.30). Apesar de Berta Ribeiro definir cerâmica como aquela que tem o barro cozido, incluímos neste inventário também as peças que não são queimadas. Consideramos, pois, a matéria-prima argila ou barro o elemento para a classificação nesta categoria.

Das tecnologias artesanais inventariadas, a cerâmica é encontrada em 09 comunidades das 31 pesquisadas, o que representa que essa tecnologia está presente em 29% das comunidades pesquisadas. Predominantemente confeccionada pelas mulheres, encontramos alguns homens que dispõem tempo na confecção deste tipo de artefato.

Grupos genéricos da cerâmica

Dos grupos genéricos descritos por Ribeiro (idem, p.21) encontramos, segundo sua definição e função: cerâmica utilitária para cozinha, cerâmica utilitária para armazenagem, cerâmica para o lume, cerâmica estatutária temático figurativa.

- 1. Cerâmica utilitária para cozinha** (objetos de argila para uso doméstico, para cozinhar ou frigar alimentos sólidos e/ou líquidos). Exemplo: diferentes tipos de panelas.



Foto Maria Luiza Civiletti.



Potes de Cerâmica: um vitrificado e dois sem este acabamento. Foto Adriana Russi.

- 2. Cerâmica utilitária para armazenagem** (de forma e tamanhos variados, peças de argila usadas em casa, podendo ser decorada ou vitrificada). Exemplos: bilhas, moringa, potes, pratos, tigelas, travessas, xícaras.

3. **Cerâmica para o lume** (peça de argila cozida usada como fogareiro ou para sustentar panelas sobre o fogo). Exemplo: fogareiro.

Confecção de fogareiro. Foto Adriana Russi.

>>



Julinay faz cerâmica. Lago do Moura. Foto Marcus Bonato.

4. **Cerâmica estatutária temático figurativa** (modelagem de barro, em geral não cozido, de figuras antropomórficas ou zoomórficas, sendo muitas vezes de dimensões reduzidas, miniaturas ou réplicas de peças arqueológicas). Exemplo: bonecas, animais, miniaturas de animais.

<<

Cerâmica feita por Dona Zuleide – Comunidade Boa Vista Médio-Trombetas. Foto Maria Luiza Civiletti.



>>

Cerâmica feita por Dona Zuleide – Comunidade Boa Vista Médio-Trombetas. Foto Maria Luiza Civiletti.





Adélia fazendo o rolete, técnica de acordelamento. Comunidade Conuri. Foto Adriana Russi.



Rolete. Foto Adriana Russi.



Superposição dos roletes. Foto Adriana Russi.



Processos de manufatura da cerâmica

A extração da matéria-prima básica da cerâmica – a argila; o barro – é realizada em épocas de seca, quando a própria artesã (seu cônjuge ou alguém contratado para tal fim) desloca-se de sua comunidade para o barreiro, em geral distante.

Nas comunidades pesquisadas em que encontramos a confecção de cerâmica identificamos, quanto ao processo de manufatura, as técnicas do acordelado e do modelado. A técnica de **acordelado** consiste na superposição de roletes de barro (acrescido ou não de outra matéria-prima), em sentido circular ou espiralado até que a parede do artefato alcance o tamanho desejado. A compressão dos roletes e posteriormente o alisamento é feita com as pontas dos dedos. A base do artefato que lhe dá sustentação é modelada nas mãos do artesão e é, em geral, plana. A técnica do acordelado foi muito observada na confecção de potes, panelas, travessas etc.

No caso de bonecas e animais (miniatura ou não) com função decorativa ou lúdica a técnica empregada é o **modelado** em que o artesão modela diretamente a pasta de barro, comprimindo-a nas mãos. Essa técnica também é usada para confecção das bases dos artefatos confeccionados pela técnica do acordelamento.

<< Compressão antes do alisamento. Foto Adriana Russi.



<< Mulheres modelando o barro para fazerem brinquedos. Foto Livia Campos.

Ronilce confeccionando brinquedos pela técnica de modelagem. Foto Livia Campos. >>



Etapa 1. Processo de queima em área aberta. Foto Maria Luiza Civiletti.

Muitos artefatos observados passam pelo processo de **queima**, ocasião em que o artesão submete o objeto à combustão. Em geral, esse processo é realizado em área aberta (externa à casa do artesão). Trata-se de submeter o artefato a um processo físico químico para transformar a argila que é plástica em objeto sólido. Na maioria dos casos o artesão faz uma fogueira no chão com materiais orgânicos (madeiras, galhos, cascas, folhas) – etapas 1 a 3. Apenas na comunidade do Lago do Moura observamos a queima em fornos próprios para este fim. Neste caso, a queima em fornos foi prática recente que substituiu a queima em fogueiras. Essa prática, contudo, é pouco utilizada, sendo que os artesãos continuam a preferir a queima em fogueiras (dentro de buracos escavados no solo ou sob a superfície do solo). Vale destacar que essa comunidade é uma das atendidas em programas sociais da Mineração Rio do Norte²² e que inúmeros procedimentos relativos à prática cerâmica sofrem modificações.

²² A Mineração Rio do Norte mantém um Programa de educação Ambiental e Patrimonial, desenvolvido entre as comunidades em seu entorno, um dos 40 projetos sociais que desenvolve. Fonte: www.mrn.com.br/index_1024.html.



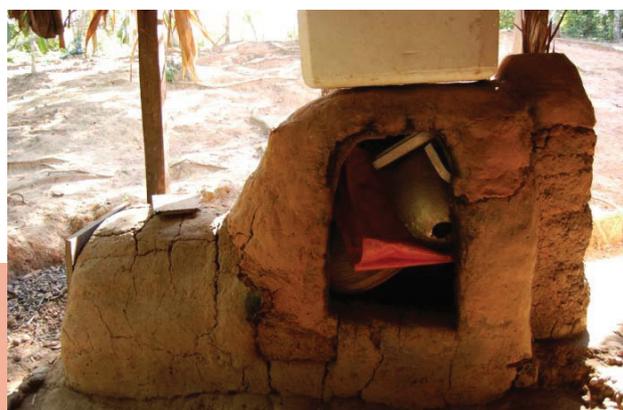
Etapa 3. Foto Marcus Bonato. >>

<< Etapa 2. Foto Marcus Bonato.



Para o acabamento da cerâmica queimada, observamos em alguns casos a decoração dos artefatos com **pintura** e/ou o **envernizamento** (vitrificação). Apenas depois de seca e queimada a cerâmica é que se aplica sobre a superfície o envernizamento e/ou a pintura. O envernizamento pode ser na parte externa e/ou interna. Já a pintura é aplicada somente na parte externa da peça.

Forno para queima de cerâmica no Lago do Moura. Foto Maria Luiza Civiletti



A **pintura** em geral é executada com tinta extraída do jenipapo ou de um látex de origem vegetal de coloração esbranquiçada. Ambas as tintas são aplicadas sobre a superfície da cerâmica já queimada e apresentam coloração negra ao final do processo. Um fino graveto com um algodão enrolado numa das pontas serve de pincel para esta etapa.



Resina de jutaica. Foto Adriana Russi



Aplicação da resina de jutaica na cerâmica quente. Foto Fernando Guerra

O **envernizamento** cujo principal objetivo é impermeabilizar a peça também tem função de embelezar a peça. Para isso, o artesão emprega uma resina transparente (breu de jutai) denominada na região como “jutaica” aquecida ou aplicada sobre a superfície ainda quente recém retirada de queima. Somente no Lago do Moura observamos a dissolução da jutaica em álcool.



<<Peça de cerâmica com a aplicação de resina pronta, artesã Roseane Matirikiwi Waiwai, aldeia Mapuera. Foto Sonia Maciel



Roseane Waiwai fazendo pintura em cerâmica. Foto Adriana Russi.



Pintura em cerâmica. Foto Adriana Russi.

>>
Aplicação da resina de jutaica em cerâmica pintada. Foto Adriana Russi.



Matérias-primas: processo de preparação e implementos

Os barreiros estão localizados nas várzeas dos rios. Durante nossa pesquisa, não pudemos observar o procedimento de **extração do barro**, mas registramos o relato deste procedimento. O primeiro passo é o de limpar o local. Alguns artesãos fazem preces em agradecimento à Mãe Natureza, ritual aprendido dos antigos ceramistas. Com auxílio de uma ferramenta – enxada – retiram a quantidade necessária de barro. No caso de alguns artesãos do Lago do Moura este barro é mantido sob o sol por uma semana, **triturado num pilão**, peneirado para depois ser misturado ao caripé quando está pronto para se tornar uma “bola de barro” – etapas 1 a 4.



Etapa 1. Bloco de argila. Foto Marcus Bonato



Etapa 3. Peneiramento da argila. Foto por Marcus Bonato.

Etapa 4. Julinay prepara a argila para fazer cerâmica misturando a terra peneirada ao caripé também peneirado. Foto por Marcus Bonato.

>>



Noutras localidades, como na comunidade do Conuri, após a coleta do barro são preparadas bolas com cerca de 20cm de diâmetro. Esta é a maneira de acondicionar a matéria-prima ao longo dos meses em que o barreiro fica submerso nas águas dos rios.

No momento de sua utilização, esta bola seca é molhada para tornar o barro novamente plástico, moldável.

O barro, contudo, não é empregado em sua forma pura, dada sua excessiva plasticidade, o que provoca deformações na peça durante a secagem e rachaduras no momento da queima. Por isso, os artesãos acrescentam uma substância bio-mineral: o **caripé**. Trata-se da casca de uma árvore, conhecida localmente pelo mesmo nome, que depois de calcinada, é triturada e peneirada antes de ser misturada na mesma proporção ao barro. O caripé funciona como um antiplástico ou desengordurante que reduz a plasticidade do barro.

Etapa 2. Julinay usa o pilão para moer o bloco de argila.
Foto Marcus Bonato. >>



Caripé peneirado. Foto Adriana Russi.

Mistura do caripé peneirado ao barro.
Foto Adriana Russi >>



Argila umedecida. Foto Adriana Russi.



Bolas de argila. Foto Adriana Russi.



Adélia peneirando o caripé. Foto Adriana Russi.





Etapa 1- Alisamento da cerâmica com as mãos. Foto Adriana Russi.



Etapa 2- Alisamento da cerâmica com espiga de milho. Foto Adriana Russi.



Entre os **implementos** e **utensílios** usados no momento do alisamento do barro quase seco destacam-se: sabugo de milho, faca, cuia e semente de inajá. O sabugo de milho é empregado no procedimento de alisamento, quando o barro ainda está bem molhado. Depois de um dia, com o artefato quase seco a semente de inajá é esfregada diversas vezes sobre a superfície do artefato, na parte interna e externa, até que a peça fique bem alisada e com aspecto de encerado. Nesse momento, a artesã utiliza uma pequena faca para suprimir as partes sobressalentes, sobretudo da base.

<< Etapa 3- Uso da faca como instrumento para o acabamento da superfície. Foto Adriana Russi.



Etapa 4- Acabamentos finais do alisamento da superfície utilizando a semente inajá. Foto Adriana Russi.

ADORNOS DE MATERIAIS ECLÉTICOS E INDUMENTÁRIA

Esta tecnologia artesanal inclui adornos feitos de elementos da flora, produtos industriais e em menor escala da fauna. Compreende ainda peças de indumentária. O vocábulo “eclético” traduz a combinação entre muitas matérias-primas. A confecção de tais artefatos foi observada em apenas 04 das 31 comunidades visitadas, o que representa 13% sobre o total.

Entre os grupos genéricos observamos: adornos de matérias ecléticos do tronco, adornos de materiais ecléticos dos membros, indumentária.

Grupos genéricos dos adornos de materiais ecléticos e indumentária

- 1. Adornos de matérias ecléticos do tronco** – são ornamentos confeccionados com materiais diversos como miçangas, sementes e outros e nos casos observados dividem-se em: adornos peitorais (colares) e adornos de cintura (cinto).

Adorno de sementes. Foto Sônia Maciel.



Pulseira de miçangas, Aldeia Santidade. Foto Adriana Russi.

- 2. Adornos de materiais ecléticos dos membros** – ornamentos dos membros de origem vegetal. Em nossa pesquisa observamos da subdivisão apresentada por Berta Ribeiro (1988, p. 148) apenas os usados nos dedos, os anéis, confeccionados com côco de tucumã. Sabemos, contudo, que existem adornos de pulso e aqueles usados na altura do bíceps confeccionados de ouriço da castanha-do-pará, cuja tecnologia artesanal, contudo, não foi considerada tradicional.



Anéis de tucumã. Foto Débora Parente.

- 3. Indumentária** – peças executadas com matéria-prima de origem vegetal (sementes) ou de produto industrializado (miçangas). As tangas são espécies de vestes que servem antes a adornar o corpo que propriamente vesti-lo.



Darcelene, aldeia Mapuera, enfiando a semente para fazer tanga. Foto Adriana Russi.



Tangas de sementes, aldeia Mapuera. Foto Johnny Alvarez.



Nazaré fazendo tanga de miganças, aldeia Santidade. Foto Adriana Russi.

CORDÕES E TECIDOS

Mantivemos a nomenclatura desta tecnologia artesanal como cordões e tecidos tal qual em Berta Ribeiro (1988, p.89), mas incluímos apenas o que observamos – os tecidos. Apenas em 01 comunidade indígena, na aldeia Santidade, encontramos artefatos confeccionados nesta categoria. Trata-se da fiação e tecelagem do algodão, empregado como matéria-prima para dois grupos genéricos: tecidos para conforto pessoal e tecidos para transporte.



Nazare aldeia Santidade, tecendo wenehu. Foto Adriana Russi.



Grupos genéricos

1. **Tecidos para conforto pessoal** – objetos usados para a comodidade pessoal como a rede.
2. **Tecidos para transporte** – artefatos tecidos para o transporte, no caso, tipóia usada para transportar crianças. Exemplo: *Wenehu* (tipóia em kaxuyana).

A **fiação** é o processo que transforma o algodão (matéria-prima têxtil) descaroçado (separação da felpa do caroço) em fio. O resultado é transformado em flocos que, depois de unidos, são espichados. Conforme explica Berta Ribeiro (1988, p.91), uma “(...) tira de algodão é retirada e distendida manualmente da orla da almofada e atada ao castão do fuso por laçada em volta seca. Procede-se em seguida à torção dessa tira.”



Isabel e o processo de fiação Aldeia Santidade.
Fotos Adriana Russi.



Isabel fazendo rede. Fotos Adriana Russi.

Tanto na confecção da rede quanto da tipóia a artesã usa uma estrutura de madeira (bastidor) onde lançam os fios da urdidura por entre os quais entretece a trama.



Isabel fiando na aldeia Santidade. Foto Adriana Russi.



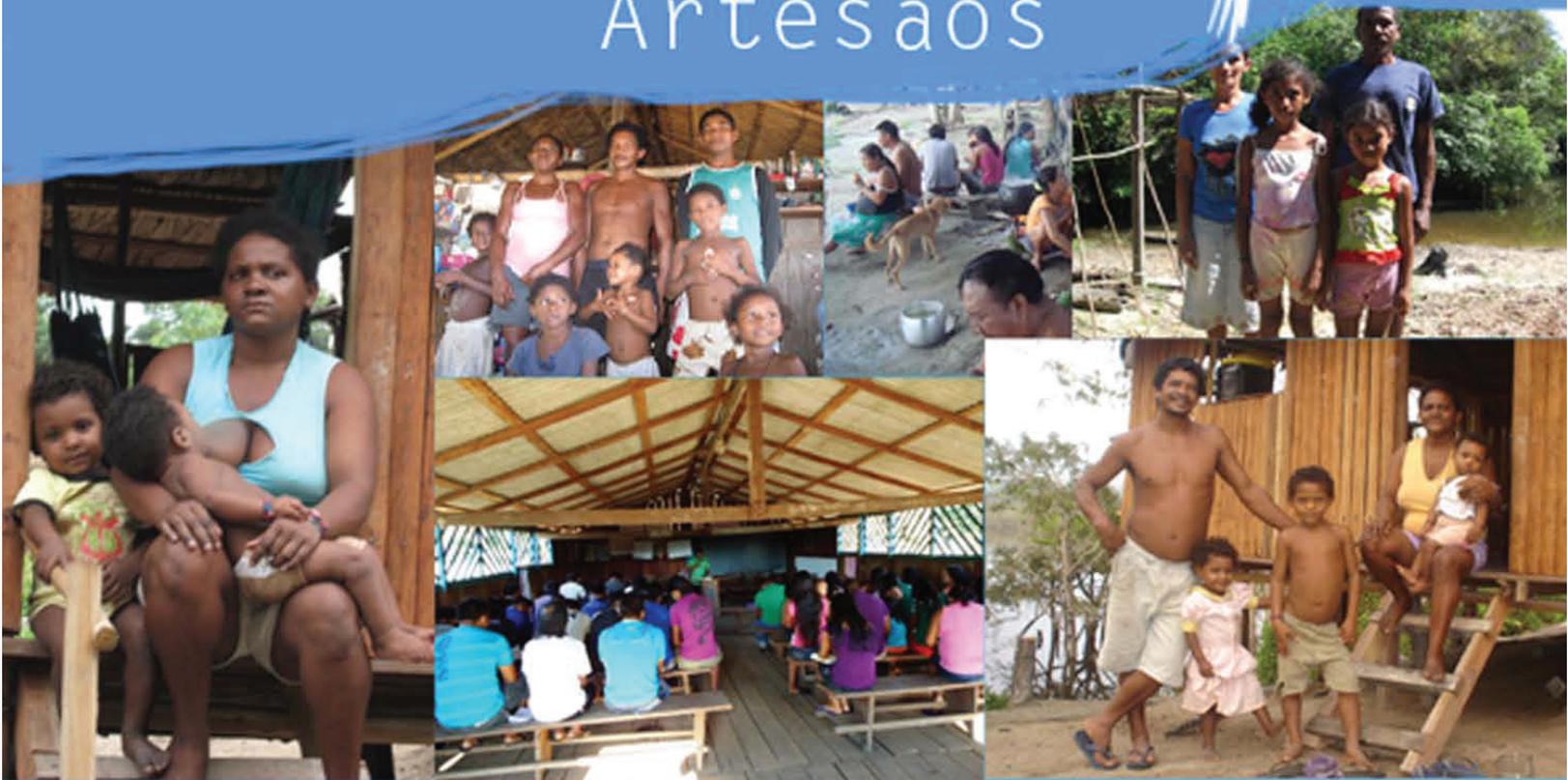
Algodão. Foto Adriana Russi



Detalhe da tecelagem. Foto Adriana Russi.



Comunidades & Artesãos



PLANALTO (Estrada do BEC, km 12)

COMUNIDADE NOVA BETEL



Foto: Sônia Maciel

D Maria



Foto: Sônia Maciel

Artesãos da comunidade Nova Betel

- Francisca Fernandes da Costa (Dna. Chica)
- Maria de Nazaré Melo de Lisboa
- Jackson Pulino Melo de Lisboa
- José Alves de Souza

Sr Jose



Foto: Sônia Maciel

Francisca



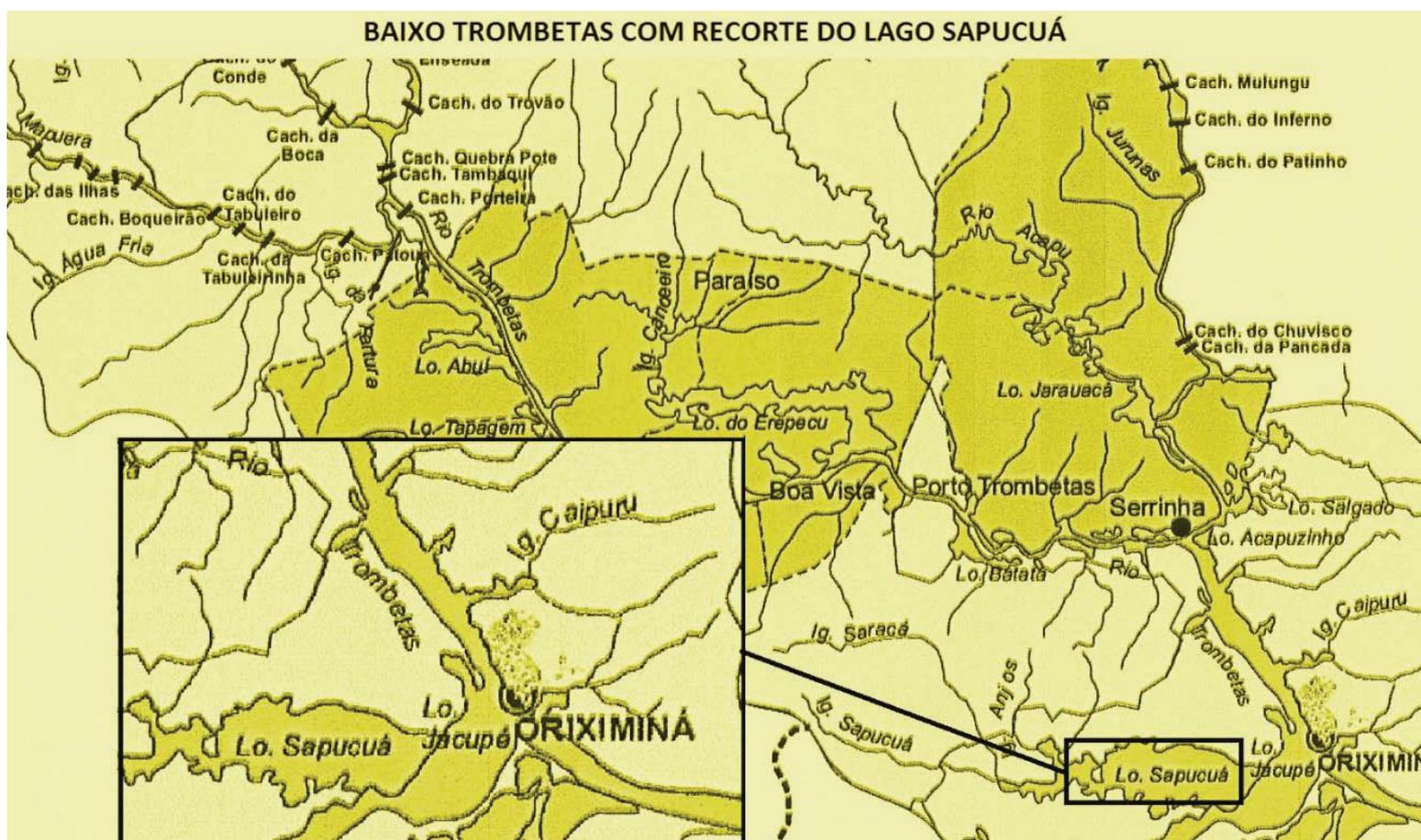
Foto: Maria Luiza C.

Jackson



Foto: Sônia Maciel

LAGO SAPUCUÁ



Mapa: Adaptado por Celso Pitta. Fonte: Referências Bibliográficas.

COMUNIDADES

Saracá
 Vila Castanheira
 Boa Nova
 Amapá
 Ajará
 Casinha
 Castanhal
 Conuri

Saracá



Foto: Adriana Russi

Artesãos da comunidade Saracá

- Raimundo da Silva
- Francisco Xavier dos Santos (Chaga)

Sr Francisco



Foto: Fernando Guerra

Sr Raimundo



Foto: Fernando Guerra

Vila Castanheira



Foto: Fernando Guerra

Artesãos da comunidade Castanheira

- Maria Raimunda Castro Cardoso (Dezita)
- Josinaldo Castro Cardoso (Pinduca)

Pinduca



Foto: Adriana Russi

Dezita



Foto: Adriana Russi

Conuri



Foto: Débora Parente

- Pedro da Silva Farias
- Adélia Picâncio Farias

D Adélia



Foto: Fernando Guerra

Seu Pedro

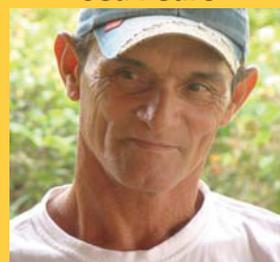


Foto: Fernando Guerra

Boa Nova



Foto: Adriana Russi

Ajará



Foto: Fernando Guerra

Artesãos da comunidade Boa Nova

- Constancia Ferreira dos Santos
- Cristina Lopes Miranda
- Raimundo Ramos dos Santos (Mandoca)

Constância



Foto: Adriana Russi

Cristina



Foto: Adriana Russi

Mandoca



Foto: Débora Parente

Artesãos da comunidade Ajará

- Sebastião Picâncio da Costa (Sabá)
- Domingos Batista Hernesto
- Jonivaldo Guimarães Andrade (Papudinho)

Sabá



Foto: Fernando Guerra

Domingos

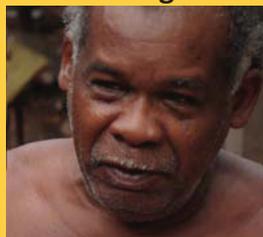


Foto: Adriana Russi

Papudinho



Foto: Fernando Guerra

Casinha



Foto: Adriana Russi

Amapá



Foto: Adriana Russi

Artesãos da comunidade Casinha

- Francisco Sávio Mileo Gomes
- Arselino Sarmento da Silva (Selé)

Francisco



Foto: Adriana Russi

Selé



Foto: Adriana Russi

Artesão da comunidade Amapá

- João Maria Serrão

Sr João



Foto: Fernando Guerra

Artesão da comunidade Castanhal

- Jonemilson Mendes da Silva

Jonemilson

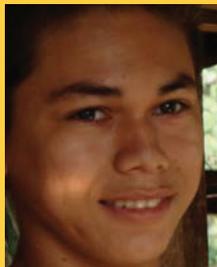


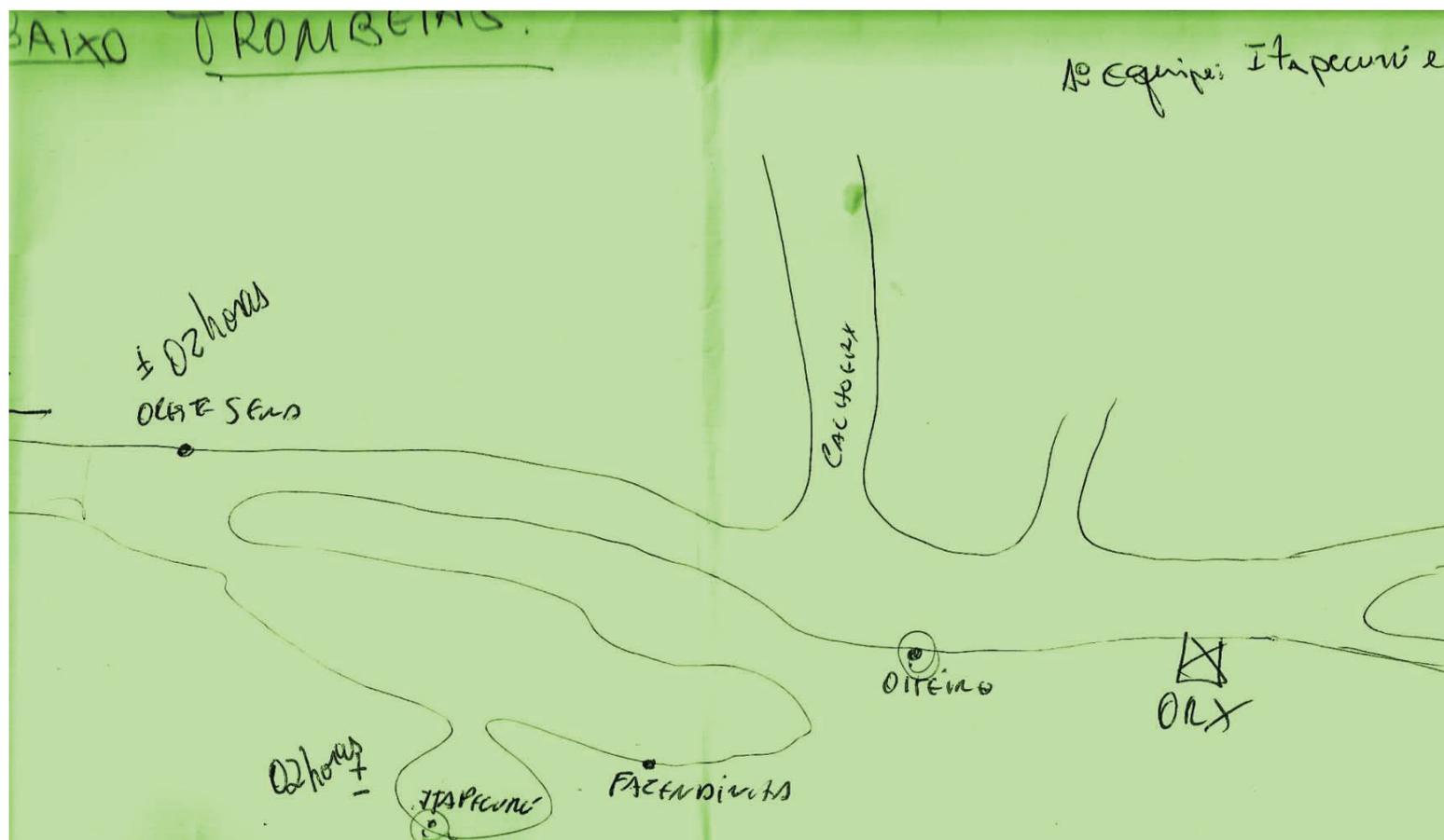
Foto: Adriana Russi

Castanhal



Foto: Adriana Russi

BAIXO TROMBETAS



Itapecuru



Foto: Maria Luiza Civiletti

Artesãos da comunidade Nossa Senhora das Graças

- Manoelito Barreto de Souza
- José Garcia dos Santos

Jose



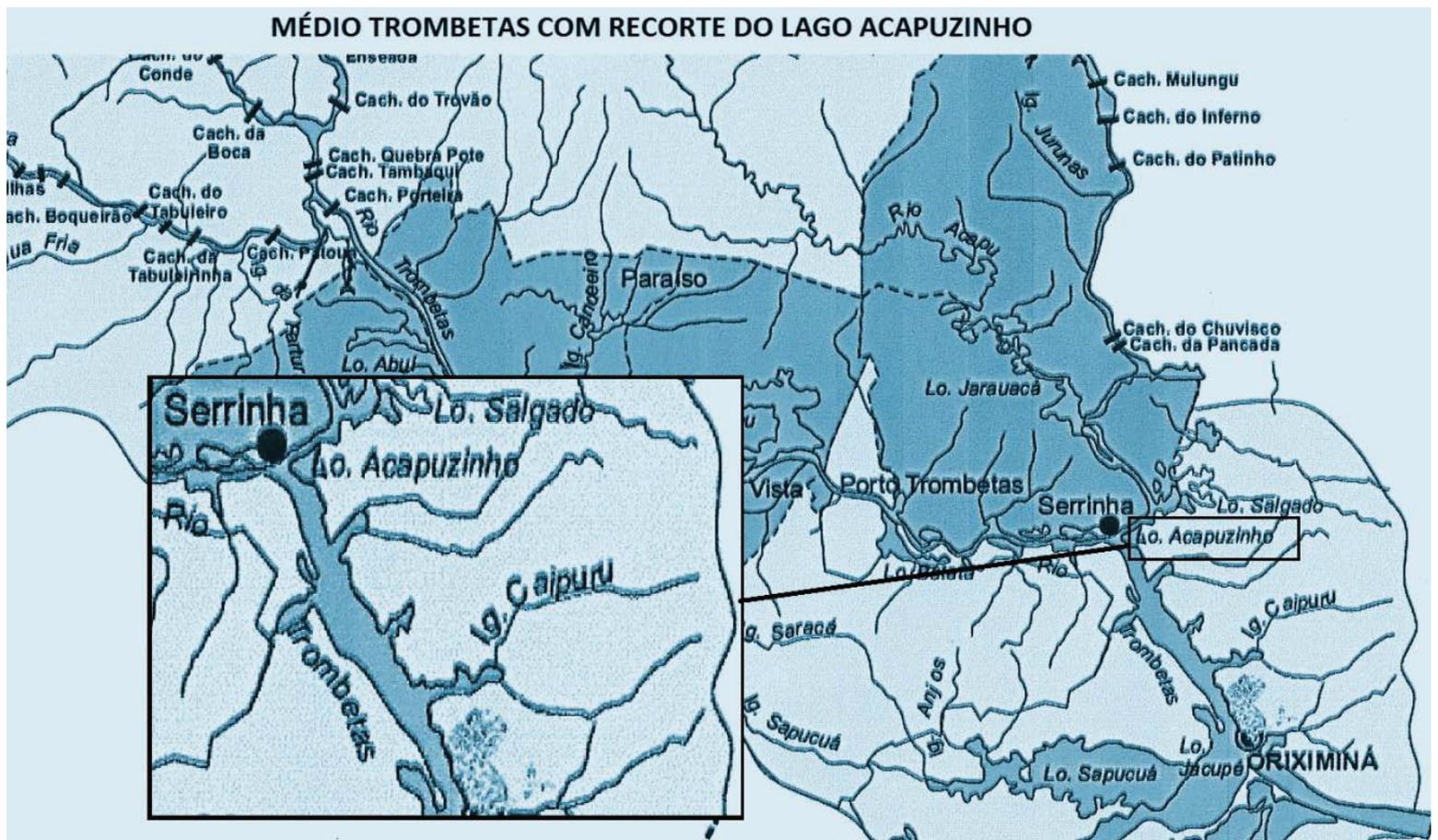
Foto: Maria Luiza Civiletti

Manoelito



Foto: Maria Luiza Civiletti

MÉDIO TROMBETAS



Mapa: Adaptado por Celso Pitta. Fonte: Referências Bibliográficas.

COMUNIDADES

Acapuzinho

Nossa Senhora do Rosario (Caipuru)

Caipuru



Foto: Débora Parente

Artesãos da comunidade Caipuru

- Pedro Albuquerque da Silva
- Maria dos Santos Diniz

Pedro



Foto: Débora Parente

Maria



Foto: Débora Parente

Acapuzinho



Foto: Débora Parente

Artesãos da comunidade Acapuzinho

- Bianor da Silva Ferreira
- Adilson Bittencourt Mendonça
- Adelaide Albuquerque dos Santos
- Doralice Soares da Silva
- Cleonice Soares da Silva
- Esmeraldo do Rego Ribeiro (Miroca)
- Vitor Ribeiro Guimarães
- Raimundo dos Santos (Esmeraldo)
- Maria Leonice dos Santos Pinheiro
- José Rodrigues Alves da Silva

Cleonice



Foto: Débora Parente

Adilson



Foto: Débora Parente

Sagrado Coração de Jesus



Foto: Barbara Hilda

Artesãos da comunidade Sagrado Coração de Jesus

- Augustinho
- Raimunda
- Isaely

Raimunda



Foto: Ariadne Trindade

Isaely



Foto: Barbara Hilda

Augustinho



Foto: Barbara Hilda

Boa Vista



Foto: Maria Luiza Civiletti

Artesãos da comunidade Boa Vista

- Maria Zuleide Viana dos Santos

Maria



Foto: Maria Luiza

Tapagem



Foto: Barbara Hilda

Artesãos da comunidade Tapagem

- Manuel Francisco Cordeiro Xavier (Dui)
- José Carlos Ferreira da Silva (Pierre)
- Amelia
- Domitilio

Amelia



Foto: Barbára Hilda

Domitilio



Foto: Barbára Hilda

Pierre



Foto: Fernando
Capute

Manuel



Foto: Fernando
Capute

Artesãos da comunidade Cachoeira Porteira

- Miguel Pereira da Silva Maria
- Sebastiana
- Raimundo Vieira da Costa
- Manoel Corino dos Santos (Corino)
- Valdemar dos Santos
- Oneide dos Santos Vieira
- José Ferreira (Zéca)
- Maria Isabel do Carmo Vieira
- Valedilson Ferreira da Silva
- Maria das Graças Carmo Xavier
- Pedro Carlos Nascimento (Pedão)

Cachoeira Porteira



Foto: Eloisa Prando

Miguel



Foto: Marcus Bonato

Sebastiana



Foto: Marcus Bonato

Raimundo



Foto: Jokasta
Peixoto

Corino



Foto: Marcus Bonato

Valdemar

Foto: Marci Lucena

Oneide

Foto: Débora Parente

Maria

Foto: Marcus Bonato

Valedilson

Foto: Marci Lucena

Maria Isabel

Foto: Jokasta Peixoto

Pedão

Foto: Igor Nunes

José

Foto: Jokasta Peixoto

Mãe Cué



Foto: Ariadne Trindade

Artesãos da comunidade Mãe Cué

- Ana Cleide dos Santos Silvério
- Robervaldo A. dos Santos (Vadico ou Vadeco)
- Cleuzeti dos Santos
- Valdeci Santos de Souza
- Xisto dos Santos
- Raimunda Pereira de Andrade
- Antonio Pires

Ana



Foto: Ariadne Trindade

Roberval



Foto: Marcus Bonato

Cleuzeti



Foto: Marcus Bonato

Valdeci



Foto: Marcus Bonato

Xisto



Foto: Ariadne Trindade

Raimunda



Foto: Marcus Bonato

Antonio



Foto: Marcus Bonato

Abui



Foto: Lívia Campos

Artesãos da comunidade Abui

- Maria Rita Garcia Cordeiro
- Augusto Carlos Printes
- Manuel Francisco Valério Xavier (Chico)
- Delzarina Silvério
- Maria de Jesus dos Santos Vieira (Jesus)
- Osvaldo Xavier (Chefe)
- Ronilce Viana dos Santos
- Joelnice Viana dos Santos

Maria Rita



Foto: Livia Campos

Augusto



Foto: Livia Campos

Manuel



Foto: Débora Parente

Delzarina



Foto: Livia Campos

Maria de Jesus



Foto: Livia Campos

Osvaldo



Foto: Livia Campos

Joelnice Ronilce



Foto: Livia Campos

Lago do Batata



Foto: Maria Luiza Civiletti

Artesãos da comunidade Lago do Batata

- Maria do Socorro Repolho Pereira
- Ronilson Gomes Pereira
- Paulo Barbosa

Maria



Ronilson



Paulo



Fotos: Maria Luiza C.

Artesãos da comunidade Lago do Moura

- Raimunda Ribeiro Pantoja
- Manoel do Carmo Portofino
- Alexandra Lima
- Eliene de Oliveira Cordeiro
- Maria Neuza Oliveira Cordeiro
- Joana de Souza Constantino
- Julinay Viana dos Santos
- Maria do Carmo Cole Viana
- José Lopes dos Santos

Raimunda



Foto: Maria Luiza C.

Manoel



Foto: Maria Luiza C.

Alexandra



Foto: Maria Luiza C.

Eliene



Foto: Marcus Bonato

Maria



Foto: Marcus Bonato

Joana



Foto: Marcus Bonato

Julinay



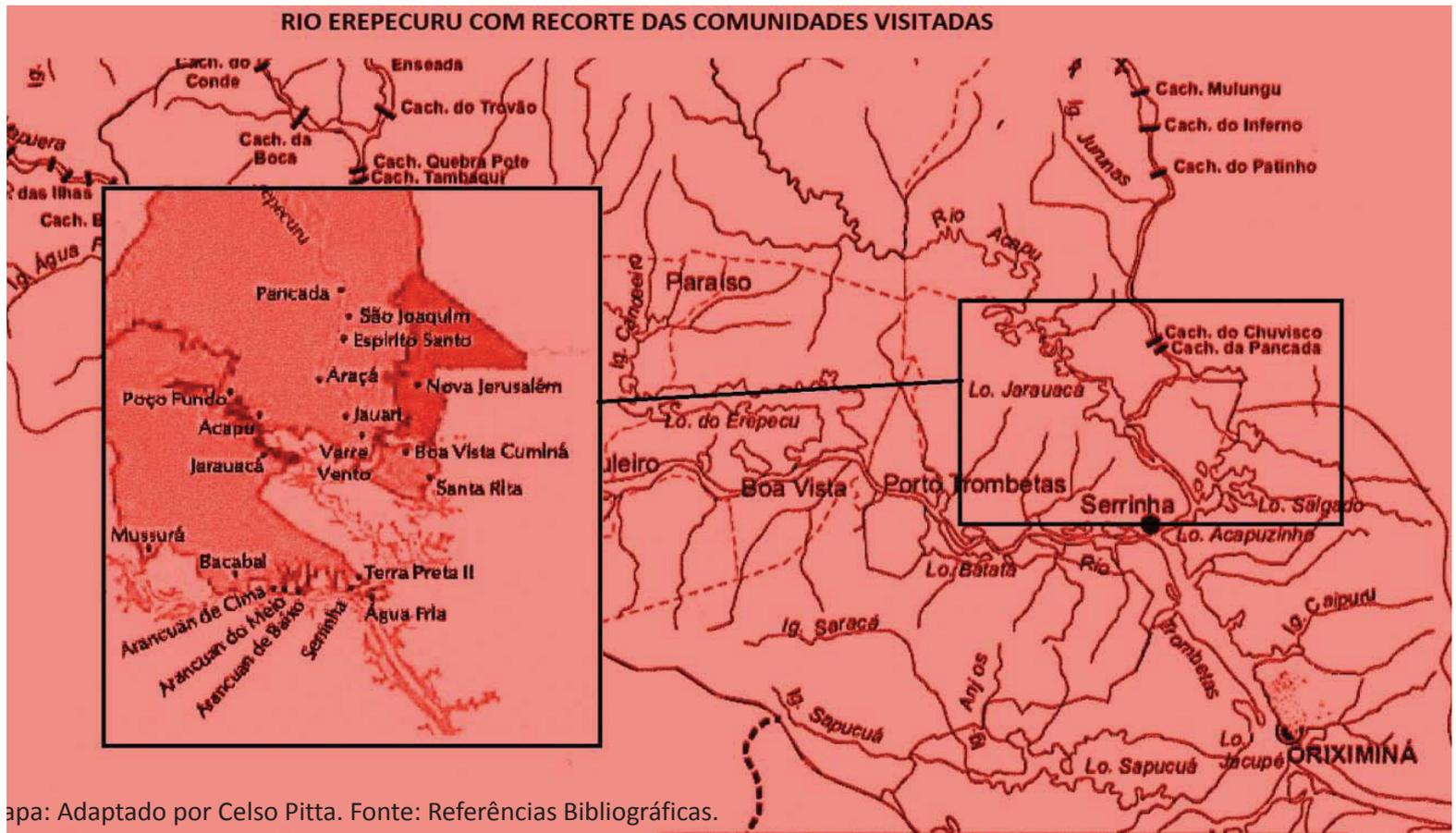
Foto: Marcus Bonato

José



Foto: Sonia Maciel

RIO EREPECURU



Jauari



Foto: Débora Parente

Artesão da comunidade Jauari

- Jadernaldo Oliveira Souza

Jadernaldo



Foto: Débora Parente

COMUNIDADES

Cachoeira da Pancada
 Jauari
 Terra Preta I
 Serrinha
 Poço Fundo
 Jarauacá
 Terra Preta II

Cachoeira da Pancada



Foto: Débora Parente

Poço Fundo



Foto: Fernando Guerra

Artesãos da comunidade Cachoeira da Pancada

- Nilton da Paz Melo
- Maria da Paz (Niquinha)
- Manoel (Profeta)
- Augusto Figueredo
- Francisco de Melo Souza (Carro Velho)

Nilton



Foto: Débora Parente

Maria



Foto: Débora Parente

Manoel



Foto: Debora Parente

Augusto



Foto: Débora Parente

Francisco



Foto: Débora Parente

Artesãos da comunidade Poço Fundo

- Nivaldo Santos Lopes
- Enilson dos Santos Pena
- Francisco Edilberto Figueiredo de Oliveira
- Maria Iralde André Nunes

Nivaldo



Foto: Fernando Guerra

Enilson

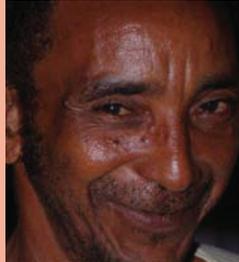


Foto: Fernando Guerra

Francisco



Foto: Fernando Guerra

Maria



Foto: Débora Parente

Artesão da comunidade Terra Preta I

- Antonio Vieira (Porró)

Porró



Foto: Debora Parente

Terra Preta II



Foto: Débora Parente

Artesão da comunidade Terra Preta II

- Antonio Rozi Valerio Alves (Rozito)

Rozito



Foto: Fernando Guerra

Artesãos da comunidade Jarauacá

- Silvia Neves de Oliveira
- Osvaldo Lopes (Valdo)
- Arivaldo Lopes dos Santos (Bulão)
- Cristiano Oliveira de Figueredo
- Manuel Gomes da Silva (Manduca)
- Pedro Lopes dos Santos Filho (Pedrinho Lopes)
- Cenira da Silva Mendes

Silvia



Foto: Fernando Guerra

Osvaldo



Foto: Fernando Guerra

Arivaldo



Foto: Fernando Guerra

Cristiano



Foto: Fernando Guerra

Manuel



Foto: Débora Parente

Pedro



Foto: Fernando Guerra

Cenira



Foto: Fernando Guerra

Artesão da comunidade Serrinha

- Josimar Lopes de Melo

Josimar



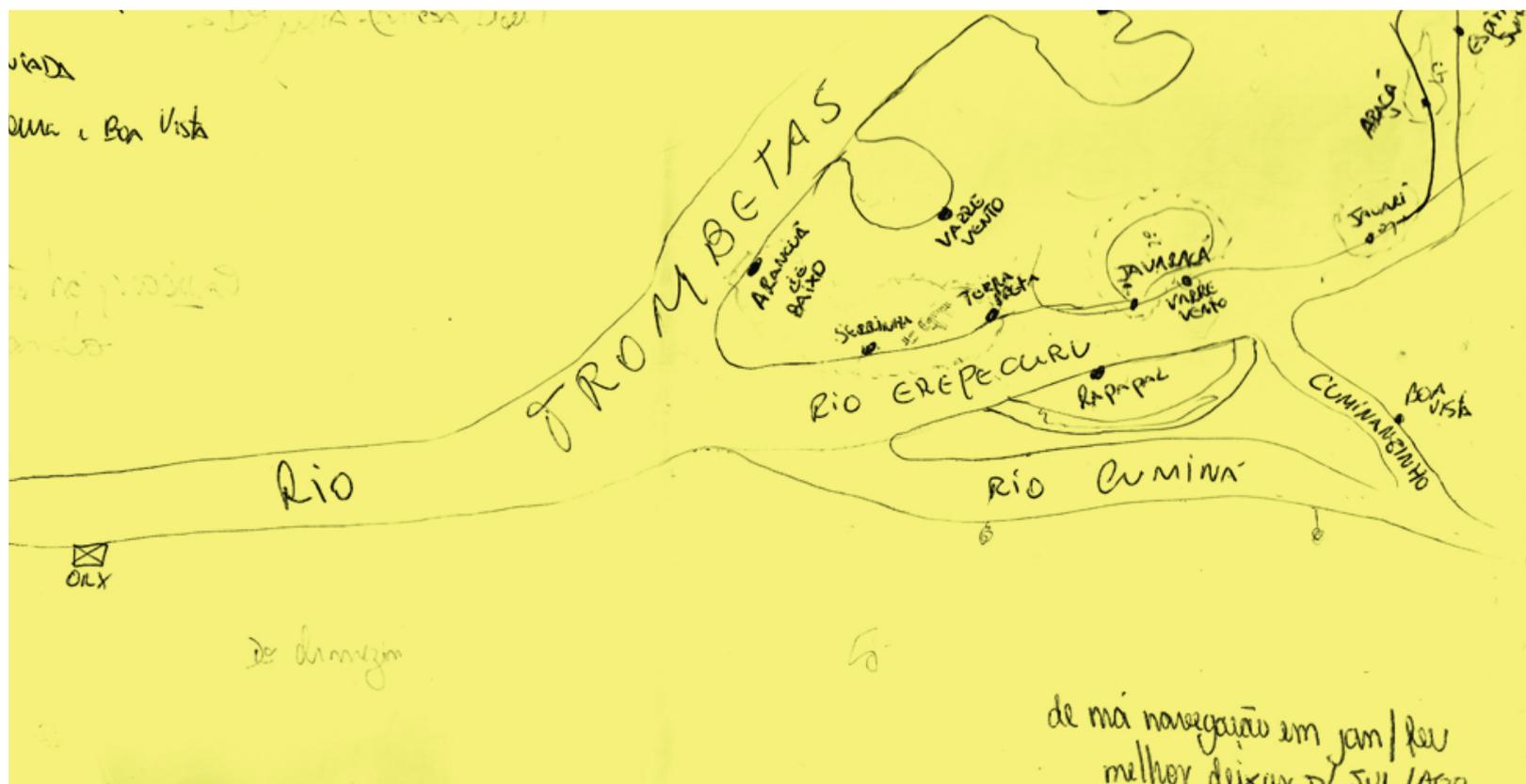
Foto: Fernando Guerra

Serrinha



Foto: Fernando Gerra

RIO CUMINÃ



Artesãos da comunidade Boa Vista

- Edione Salgado Guedes
- Manuel Joaquim Pereira Tavares (Antoniozinho)
- Nicolau da Silva
- Aguielo Ferreira Pinto

Edione



Foto: Débora Parente

Antoniozinho



Foto: Fernando Guerra

Nicolau



Foto: Débora Parente

Aguielo



Foto: Débora Parente

RIO MAPUEIRA

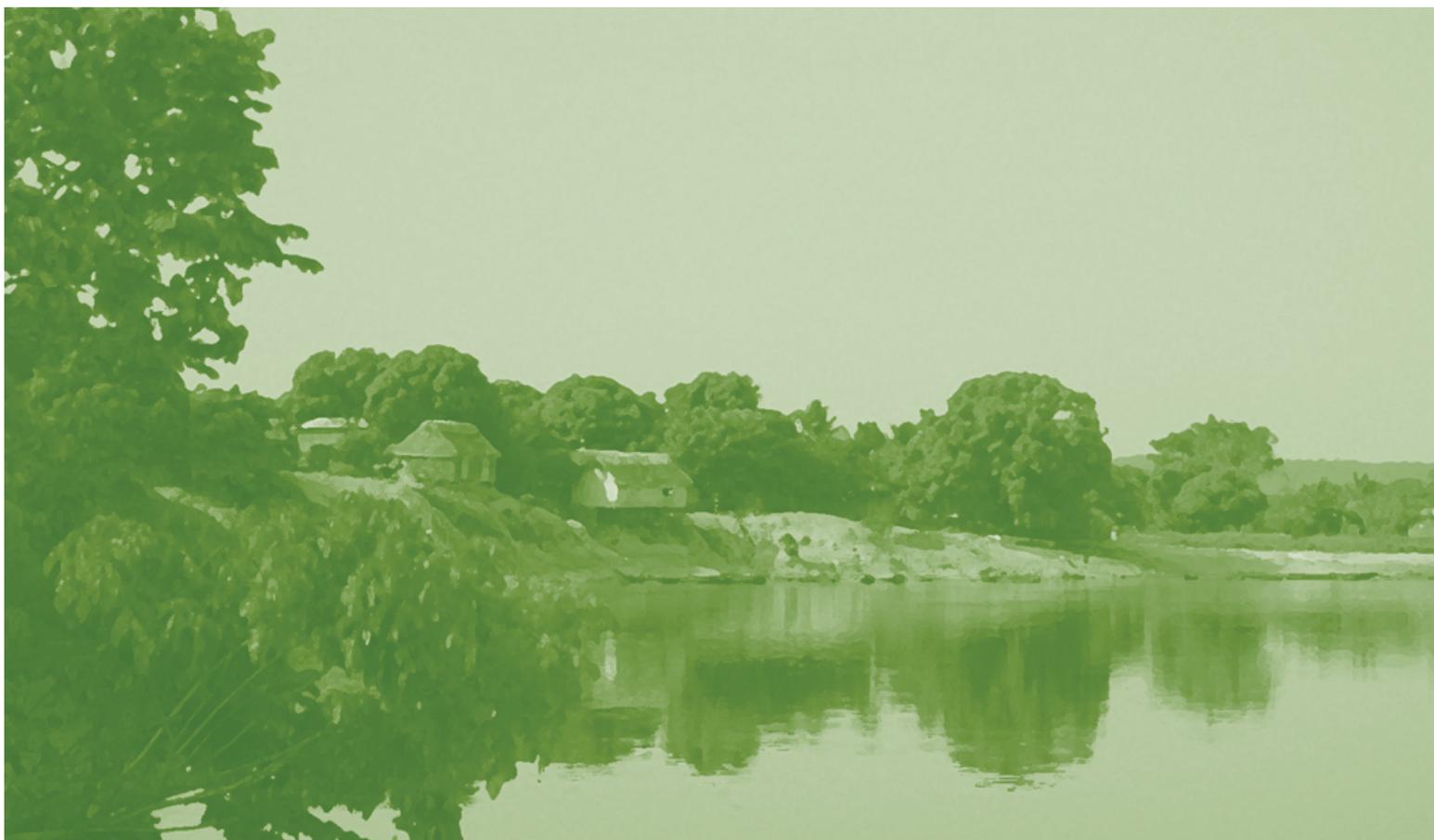


Foto Adriana Russi

COMUNIDADES

Aldeia Mapueira
Aldeia Tawanã

Aldeia Mapueira



Foto: Johnny Alvarez

Artesãos da comunidade Mapuera

- Angela Arikawo Waiwai (Tunayana)
- Elisio Waiwai
- Armando Amña Waiwai
- Darcilene Witara Wai wai
- Guilherme Kmixa Waiwai (Katuenta)
- Irene Enuri Wai wai
- Isidoro Waykara Waiwai (Tunayana)
- Luiza Kubai Waiwai
- Roseane Matirikiwi Waiwai (Katuenta)

Isidoro



Foto: Johnny Alvarez

Luiza



Foto: Johnny Alvarez

Roseane



Foto: Johnny Alvarez

Darcilene



Foto: Adriana Russi

Elisio



Foto: Johnny Alvarez

Irene



Foto: Sonia Maciel

Angela



Foto: Sonia Maciel

Armando



Foto: Johnny Alvarez

Guilherme



Foto: Adriana Russi

Aldeia Tawanã



Foto: Sônia Maciel e Celso Pitta

Artesões da comunidade Tawanã

- Celia Pawaci Waiwai
- Antonio Kanalmuca Waiwai
- Marcos Yana Waiwai

Antônio



Foto: Sônia Maciel e Celso Pitta

Celia



Foto: Sônia Maciel e Celso Pitta

Marcos



Foto: Sônia Maciel e Celso Pitta

RIO CACHORRO

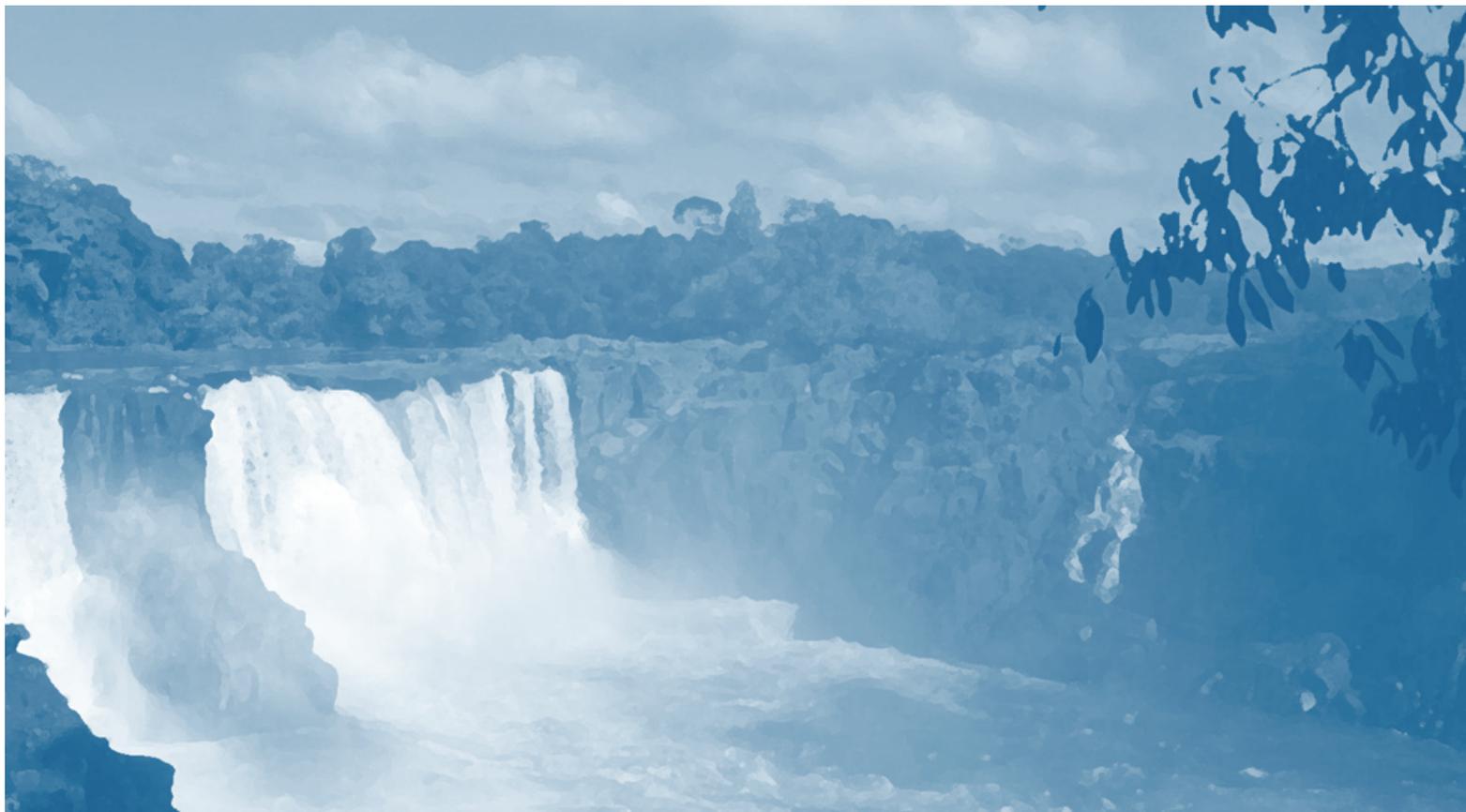


Foto Adriana Russi

Aldeia Santidade



Foto: Adriana Russi

Artesãos da comunidade Santidade

- Candido Waratama Kaxuyana
- Marinha Tak Wayaya Kaxuyana
- Patricia Wiriki Kaxuyana
- Isabel Taya Tiriyo
- Maria José Parukuny Tiriyo Kaxuyana
- Antonio Peyakiriwa
- Isaias Poya Kaxuyana
- Manoel Gertrudes Katsuyana
- Maria de Nazaré Imoyoko Kaxuyana

Candido

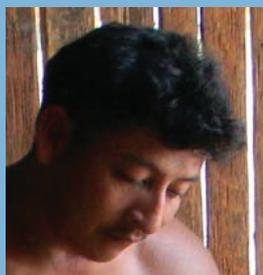


Foto: Adriana Russi

Antonio



Foto: Adriana Russi

Maria José



Foto: Adriana Russi

Isaias



Foto: Adriana Russi

Manoel



Foto: Adriana Russi

Marinha



Foto: Adriana Russi

Patricia



Foto: Adriana Russi

Isabel



Foto: Adriana Russi

Maria de Nazaré



Foto: Adriana Russi

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, Rosa & CASTRO, Edna. *Negros do Trombetas – guardiães de matas e rios*. 2ª ed. Belém, Editora Cejup/UFPA-NAEA, 1998.
- APITIKATXI (Associação dos Povos Indígenas Tiriyo, Kaxuyana e Txikuyana). *Tamiriki - construindo uma casa e reconstruindo uma cultura*. Projeto submetido ao Edital Prêmio Culturas Indígenas edição 2007, fevereiro de 2008.
- ARAÚJO, Felipe Nascimento. “Município de Oriximiná: mosaico de territorialidades e a ocupação da região amazônica”. Disponível <http://www.uff.br/vsinga/trabalhos/Trabalhos%20Completos/Felipe%20Nascimento%20Araujo.pdf> (acessado em 05/11/2011).
- ARENZ, Karl Heinz. *Filhos e filhas do Beiradão – a formação sócio-histórica dos ribeirinhos da Amazônia*. Santarém, FIT, 2000.
- CÂNCIO, Raimundo Nonato de Pádua. *Uraxamina – (re)contando a historia de Oriximiná*. 2001. (Inédito).
- COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DE SÃO PAULO. Disponível <http://www.cpisp.org.br/>
- CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL/1988. São Paulo, Ed. Atlas, 1992.
- CUNHA, Manuela Carneiro. “Pontos de vista sobre a floresta amazônica – xamanismo e tradução”. *Mana*, Museu Nacional, 4(1), p. 7-22, 1998.
- DECRETO LEI n. 3551, de 04 de agosto de 2000 In: Diário Oficial da União - Seção 1 - 07/08/2000 , Página 2 (Publicação).
- FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda (Ed.). *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, s/data.
- FRIKEL, Protásio. “Classificação lingüístico-etnológica das tribos indígenas do Pará setentrional e zonas adjacentes”. *Revista de Antropologia*, n.6(2), 113-89, 1958.
- FUNES, Eurípedes. “Mocambos do Trombetas – história, memória e identidade”. *EAVirtual*, n. 2, s/d. Disponível http://www.ub.edu/afroamerica/EAV2/funes_d.pdf
- FUNES, Eurípedes. “Mocambos: natureza, cultura e memória”. *História Unisinos*, 13(2), p. 146-153, 2009.
- GALLOIS, Dominique. *Migração, guerra e comércio - os Waiapi na Guiana*. São Paulo, USP-FFLCH, 1986.
- GALLOIS, Dominique. *Redes de Relações nas Guianas*. São Paulo, USP-FFLCH-Humanitas, 2005.
- HOWARD, Catherine V. “A domesticação das mercadorias: estratégias Wawai”. In: ALBERT, Bruce & RAMOS, Alcida. (Orgs.). *Pacificando o branco*. São Paulo, UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p.25-60.
- IBGE Cidades: Oriximiná - PA. Disponível <http://www.ibge.gov.br/home/pesquisa/pesquisa>
- LIMA, Ricardo Gomes. *Objetos - percursos e escritas culturais*. São José dos Campos, Centro de Estudos da Cultura Popular-Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.
- LONDRES, Cecilia. “Os inventários nas políticas de patrimônio imaterial”. In: LONDRES, Cecilia e outros. *Celebrações e saberes da cultura popular - pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro, FUNARTE-IPHAN-CNFCP, 2004.
- O’DWYER, Eliane Cantarino. “Os quilombos do Trombetas e do Erepecuru-Cuminá”. In: O’DWYER, Eliane Cantarino. (org.). *Quilombos – Identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro, FGV, 2002.

Relatório final PROJETO POVOS DO RIO – Cadastro de comunidades quilombolas e ribeirinhas localizadas no interior e entorno da reserva biológica do rio Trombetas – Pará – Brasil. Porto de Trombetas, 2006.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte-São Paulo, Itatiaia-EDUSP, 1988.

RIBEIRO, Darcy. “Tecnologia indígena”. In: RIBEIRO, Darcy *et al Suma etnológica brasileira - Volume 2*. Petropolis, Vozes, 1987.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das letras, 1995.

ROCHA, Gilmar. “A consciência ecocosmológica na perspectiva ameríndia e no imaginário afrobrasileiro”. In: OLIVEIRA, Pedro Ribeiro & SOUZA, Jose Carlos (orgs.). *Consciência planetária e religião – desafios para o século XXI*. São Paulo, Paulinas, 2009.

ROCHA, Gilmar & RUSSI, Adriana (Coords.). *Cadernos de cultura e educação para o patrimônio*. Programa Implicações socioeducacionais do artesanato em Oriximiná/PA-UFF/PURO/DEA-PROEXT-2010-MEC/SESu, 2011.

RUSSI, Adriana. *A cestaria como trançado de memórias: a estética da produção cesteira na região do Rio Juquiá-Guaçu*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social /PPGAS/PUC-SP, 2001.

RUSSI, Adriana. “Os Kaxuyana e a casa *tamiriki* - memória e identidade”. Anais do XXXIII Convegno Internazionale di Americanistica. Perugia/Italia, 2011.

SILVA, Ingrid Anne Costa & CUSTÓDIO, Rosane da Silva. *Círio fluvial noturno de Santo Antônio – um espetáculo de fé, luzes e cores em Oriximiná – Pará*. Monografia de conclusão do curso de Turismo, Santarém, 2007.

SOUZA, Revmo. Pe. Nicolino José Rodrigues de. *Diário das Três Viagens (1876-1877-1882) do Revm° Padre Nicolino José Rodrigues de Sousa ao Rio Cuminá (afluente da margem esquerda do Trombetas, afluente do Rio Amazonas)*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1946.

TAVARES, João Walter. *Inventário cultural, social, político e econômico do município de Oriximiná*. Oriximiná, Gráfica e editora Andrade, 2006.

TEIXEIRA, Raquel Dias. “Todo lugar tem uma mãe – sobre os filhos de Erepecuru”. *Revista Antropológicas*, ano 10, volume 17(2), p.117-146, 2006.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. 1976. "Representações gráficas Wayâna-Aparaí". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Nova Série, Antropologia 64.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

WAWZYNIAK, João Valentin. “‘Engerar’: uma categoria cosmológica sobre pessoa, saúde e corpo”. *Ilha*, Florianópolis, v.5, n.2, p. 33-55, 2003.

REFERÊNCIAS DOS MAPAS

Comissão Pró-Índio de São Paulo (www.cpisp.org.br)

MMA - Ibama (PLANO DE MANEJO DA FLORESTA NACIONAL DE SARACÁ-TAQUERA, ESTADO DO PARÁ - BRASIL)

IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística www.ibge.gov.br

Mapas das páginas 85 e 100 desenhados por Gaguinho



Rio Cachorro. Foto Adolfo de Oliveira
Por do sol Aldeia Santidade. Foto Adriana Russi



