

#### 4. A (i) materialidade das cuias de Santarém.

Este capítulo trata do Projeto Cuias de Santarém, o qual consiste em uma intervenção sócio-econômica e cultural em comunidades produtoras de cuias na localidade de Santarém, Estado do Pará, Brasil. Tal projeto foi desenvolvido pelo Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA) do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CNFCP/MinC), tendo como parceiros a Comunitas (parceria para o desenvolvimento solidário/ Artesanato Solidário) e o SEBRAE, com o patrocínio da Petrobrás Distribuidora.

Realizado, primordialmente, por uma instituição cultural, o projeto estendeu-se em direção ao inventário *Cuias Pretas de Santarém*. Ainda em andamento, essa pesquisa utilizou a metodologia de aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), e já se configura como fonte de ampla documentação sistematizada sobre a produção das cuias daquela localidade. Essa documentação permite acessar os diversos fatores materiais e simbólicos envolvidos na produção das cuias.

De outro modo, projeto e inventário significam, também, como vimos no capítulo anterior, a produção de dados e de ações que, segundo os mecanismos de referenda próprios de seu campo, legitimam uma forma de apresentação do produto no mercado: a que reforça o caráter de patrimônio cultural da nação. Além disso, o projeto, apesar de refletir o discurso institucional que reforça a construção da autenticação histórica e cultural, contemplou uma ação de reconfiguração das cuias com o objetivo de inseri-las em novos mercados comerciais. O que emerge a partir dessa ação, assim como de todo o projeto, é a disposição para realizar um trabalho que na prática ultrapassou as divisões binárias entre preservação e desenvolvimento, ou melhor, tradição e modernização.

Contudo, o projeto não contempla uma relação efetiva com o agente social designer. Dito isto, então perguntamos: por que foi selecionado para uma análise a ser realizada no campo do design? Na verdade, consideramos que a ação de reconfiguração das cuias, apesar de ter sido realizada por antropólogos, atende aos

requisitos almeçados quando um designer é contratado para intervir na produção, recepção e circulação do artesanato: realizar a adequação da configuração do produto artesanal para o mercado comercial globalizado.

Desse modo, o foco da nossa análise vai estar empreendido na reconfiguração das cuias e nas transformações desencadeadas, principalmente, por esta ação. Para tanto, primeiramente contextualizaremos a produção e a circulação das cuias, levantando considerações sobre seu contexto sócio-cultural e ambiental. Posteriormente, abordaremos as ações e os desdobramentos do Projeto Cuias de Santarém. E, por fim, procederemos à análise da relação entre a intervenção e o desenvolvimento de novos produtos pela comunidade, principalmente de novos padrões gráficos com o objetivo de decorar as cuias.

#### 4.1.

#### **“A cuia serve para infinitas, materiais e simbólicas coisas”.**

A frase faz parte do artigo *A cuia de Santarém*<sup>1</sup> escrito por Mario de Andrade em 1939. Nele o autor narra o processo de envernizamento, rascunho (incisão) e pintura das cuias. A narrativa versa sobre a necessidade dos indígenas obterem um recipiente, e:

*[...] reparando no fruto de casca dura, criaram a primeira cuia. Mas era áspera por dentro e facilmente atacada por bicho. E os índios levaram anos, centenas de anos, com a cuia servindo mal, até que descobriram o verniz de cumatê. E a cuia envernizada apresentava agora um bonito polido negro e era objeto duradouro, impossível de bicho atacar.*<sup>2</sup>

O texto de M. Andrade e as várias narrativas de origem das cuias apontam para o índio, ou melhor, na sua maioria, para as índias como produtoras desse ofício. Consta na história da região que a mesma era habitada por diversas etnias indígenas e, posteriormente, a partir da colonização pelos portugueses no século

<sup>1</sup>Andrade, M. *A cuia de Santarém*. In: \_\_\_\_\_. Suplemento Literário de Diretrizes, Rio de Janeiro, Ano 2, nº20, nov.1939 (extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p. 22)

<sup>2</sup>*ibidem*.

XVII, foi habitada por europeus e africanos - escravos trazidos para trabalhar na agricultura. Desde então, vários registros sobre as cuias são encontrados, seja em descrições da localidade, seja em museus ou instituições de pesquisa, no Brasil ou no exterior.

Nesses registros, vale ressaltar uma outra localidade, do mesmo Estado, citada de maneira recorrente como produtora de cuias: Monte Alegre - conhecida também como “pinta cuia”. Contudo, apesar da recorrência da menção a Monte Alegre, poucas são as artesãs da localidade que se dedicam à produção de cuias. A despeito dessa situação, um monte-alegrense escreveu que em Santarém ganhava-se muito dinheiro com a produção e venda das cuias enquanto que “*nós, monte-alegrenses, que não soubemos nos aproveitar da atividade na qual fomos os pioneiros, ficamos apenas com o apelido de pinta-cuias. Na terra de cego quem tem um olho é rei!*”<sup>3</sup>. Assim, apesar de existir, na atualidade, várias comunidades com indicação de produção de cuias no Estado do Pará, destacam-se, neste cenário, Monte Alegre e Santarém. Mas apesar do destaque das duas localidades, iremos concentrar nossa análise em Santarém, até pelo fato do projeto ter ficado restrito a esta localidade.

É na região de Santarém que ocorre a produção de cuias, porém é na sub-localidade de Aritapera que se concentra a produção, possuindo aproximadamente 200 famílias que se dedicam a esse ofício. Especificamente em cinco comunidades de Aritapera: Enseada do Aritapera, Centro do Aritapera, Carapanatuba, Surubim-Açu e Cabeça d’Onça, todas situadas em áreas de várzea do rio Amazonas, que inundam no período de cheia dos rios e afluentes, no inverno. Desse modo, as casas são construídas em palafitas para evitar a sua submersão quando das cheias do rio.

As cinco comunidades ribeirinhas são marcadas pelo isolamento. Por se localizar nas margens do rio Amazonas, a principal via de acesso às comunidades é a hidroviária. Assim, o cotidiano das comunidades é fortemente influenciado pelo complexo sistema de transportes composto por pequenas e grandes embarcações. A comunicação nessa região é escassa, inexistente rádio e há, somente, um telefone público. Além disso, a energia existente é acessível somente por meio

---

<sup>3</sup>Almeida, C. *Mosaicos de Monte Alegre*, 1979, p.137 (extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p. 21)

de gerador. Isso posto, um agente essencial na comunicação entre as comunidades e as cidades da região é o barqueiro, que leva desde encomendas a bilhetes.

Retornando às narrativas sobre as cuias, o texto *Memória sobre as Cuyas*<sup>4</sup>, que data de 1786, registra a feitura das cuias por outras mulheres, além das índias, e a circulação e alteração dos produtos, então encomendados pelos europeus. Percebemos que a questão da recepção já influía tanto na forma como no grafismo e na pintura das cuias:

*A imitação das Índias também trabalham nas Cuyas algumas Mazombas: já ensinadas pelos Europeos no tocante às cores, ao gosto, e á riqueza da pintura, ora dourada, ora prateada, mas ha Cuya destas de encomenda [...] as Mamelucas filhas do morador Manoel Ribeiro Pinto estavam fazendo hum aparelho de Chá feito das Cuyas que lhes havia encomendado Dyonisio Gonçalves Lisboa.*<sup>5</sup>

Sobre o processo de produção das cuias, dos registros desde o século XVII aos relatos atuais, este pouco se alterou. Consta, na sua maioria, da descrição de uma atividade eminentemente feminina que inicia na coleta do fruto retirado das cuieiras (*Crescentia cujete*) – uma árvore encontrada em abundância na região -, posteriormente da sua divisão ao meio e da retirada da polpa. Em seguida, as partes das cuias são imersas na água para amolecer, depois são raspadas e alisadas, com instrumentos como facas e colheres e matérias primas obtidas no meio ambiente, como a escama do peixe pirarucu e as folhas das árvores embaubá e caimbé. Depois desse processo as cuias são lavadas e dispostas ao sol para secagem.

Mas o que chama a atenção são os processos seguintes, que incluem desde o tingimento da cuia à sua fixação.

*Enxutas que estejam, outra vez lhes dão com o Cumaty, de modo que Cuya enxuta, Cuya molhada pelo mesmo tempo de meio dia, e depois volta para a passanga da ourina. Todas essas operações se repetem por 4 até 5 dias, isto he de manhã e de tarde, até adquirirem o lustro que tem o fundo preto.*<sup>6</sup>

<sup>4</sup>Ferreira, A. *Memória sobre as cuyas*. In: \_\_\_\_Revista Nacional de Educação, 1933. (extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p.p. 12-16)

<sup>5</sup>*Ibidem*.(extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p.p.15,16)

<sup>6</sup>Ferreira, A. *op.cit.*, 1933. (extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p.p. 14)

Atualmente, cumatê e “puçanga” ainda fazem parte do processo de tingimento das cuias. As poucas transformações visíveis, a partir dos registros, apontam para a seleção dos processos<sup>7</sup> mais simplificados, como a subtração de resinas<sup>8</sup> e a simplificação de etapas no tingimento, que demanda toda uma operação e explicitação do contexto ambiental e social que a precede e condiciona.

O tingimento é feito com a obtenção da casca da árvore denominada axuazeiro ou “cumatezeiro”. Nesse processo, o barco é um elemento essencial. A árvore axuazeiro só é encontrada em terras firmes, assim a retirada da casca é uma tarefa que leva dias de viagem e é executada geralmente pelos maridos das artesãs. De outro modo, a casca também pode ser comprada dos marreteiros, comerciantes que em seus barcos circulam pelas comunidades ribeirinhas.

Obtida a casca, a mesma é posta de molho exposta ao sol, em um período que vai de três a cinco dias, quando a água adquire coloração avermelhada. Essa água avermelhada é a tintura do cumatê, que é pincelada com penas de galinha nas cuias várias vezes, por dentro e por fora, até adquirirem a coloração vermelha escura. Posteriormente, as cuias são postas para secar em um jirau, à sombra, e depois de secas são levadas à “puçanga” ou “cama”.

A “puçanga” ou “cama” é um estrado, localizado em lugar aberto, previamente preparado para receber as cuias. Carregado de materialidade e simbolismo, o estrado contém várias camadas: a primeira é composta por areia e cinzas e sobre elas borrija-se a urina humana. Em seguida, coloca-se uma cobertura de palha sobre a qual as cuias são emborcadas. Por cima das cuias é posto um pano ou uma lona com o objetivo de abafar o estrado, por cerca de seis horas, fazendo com que haja uma concentração de amônia da urina, que atua na fixação do cumatê. Depois, o processo se repete por mais seis horas, com a cuia virada para o outro lado.

A crença diretamente ligada à produção de cuia relaciona-se à urina, coletada na noite anterior em grandes cuias denominadas “coiós”, e posteriormente borrifada no estrado. No entanto, só mulheres e crianças urinam

---

<sup>7</sup>Depois de secas, as cuias recebem a tintura do cumatê e são postas para secar, depois, são levadas a um estrado chamado “puçanga” ou “cama”, previamente preparado com areia, cinzas e urina. Por fim, realiza-se ou a incisão ou a pintura de padrões gráficos.

<sup>8</sup>Visto que a seguir, pincelavam-nos por inteiro com uma tintura preta e fosca, extraída de resinas do paricazeiro deixando secar ao sol demoradamente.

nessas cuias, posto que os homens acreditam que se fizerem o mesmo podem ficar “panema” - ter dificuldades em desenvolver suas tarefas cotidianas, entre elas pescar e caçar, como também ter dificuldades em se relacionar amorosamente. Ou seja, “panema” pode ser visto como um sinônimo de azarado.

Sobre a decoração das cuias, retomando Mario de Andrade:

*[...] certo é o dia em que a cuia aparece com uns rabiscos de cor e uns sulcos que a pedra cortante fizera, destruindo em sua passagem o verniz. Agora até que o objeto servia menos porque os bichos atacavam a cuia pelos sulcos sem verniz. Mas nunca que o homem largasse mais daqueles enfeites que faziam a cuia, além de útil, bonita [...] Não servia menos, servia mais, porque a beleza é também exigência social.<sup>9</sup>*

Decerto, tanto o texto acima como os demais registros apontam para cuia decorada, ou com pintura natural ou com incisão, quem sabe com ambas. Ferreira<sup>10</sup> descreve etapas desse processo, como a utilização de lâminas de “*styllêtes ponteagudos, para pontear o ornato de renda*” a elaboração de tintas com “*Cury, e Tabatinga, Tahuá, o Anil o Urucu*” e a utilização de pincéis “*de pluma de Siracura, de Jamacy e do Acará branco*”.

Em Santarém, em suma, a técnica que persiste é a de incisão ou “rascunho” - denominação proveniente da comunidade -, e os instrumentos utilizados nesse processo são lâminas, compassos e pontas de tesoura.

Quanto aos padrões usados na decoração, os registros contidos no inventário são iconográficos e descritivos. Entre os principais registros, estão as coleções de museus brasileiros, os quais, na sua maioria, têm origem que remete à localidade de Santarém. Percebe-se, a partir de então, a constância de padrões florais de estilo rococó, pintados na parte externa da cuia. A predominância desses padrões é atribuída à influência exercida pela colonização européia, principalmente no que se refere às várias missões religiosas que trabalhavam diretamente com os índios - primeiramente os franciscanos, depois os carmelitas e os missionários Jesuítas.

Em decorrência deste fato, ao examinar as fichas de registro dos padrões de decoração das cuias no inventário, percebemos seis grupos distintos, sendo que os três primeiros estão relacionados à referida influência. No primeiro grupo, pertencente a coleções do Museu Nacional, registradas entre 1930 e 1941, os

<sup>9</sup>Andrade, M. *op. cit.*, 1939(extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p. 22)

<sup>10</sup>Ferreira, A. *op.cit.*, 1933. (extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p.p. 12-16)

motivos são florais estilo rococó e a técnica é a pintura, sempre na parte externa das cuias. Os motivos florais, assim, recebiam coloração nas combinações rosa e vermelha, bege e verde, bege e rosa. Além disso, existem registros descritivos de pinturas com cenas de paisagem que incluíam pelicanos, rios, montanhas e o céu. Também está registrado um porta-jóias de cuia e a pintura da bandeira nacional brasileira.



Figura 07- Decoração de cuia , flores rosa e vermelhas. Coleção Gastão Crurs do Museu Nacional, data de entrada: 1941. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 36



Figura 08- Decoração de porta -jóias de cuia , flores bege e rosa. Coleção Gastão Crurs do Museu Nacional, data de entrada: 1941. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 41

O segundo grupo de registros faz parte da coleção do Museu Paraense Emílio Goeldi e não possui data de entrada. Nesse grupo, chama atenção a geometrização dos padrões florais, decorados sempre com a técnica de incisão, em que recorrentemente faz-se menção ao instrumento compasso. Além disso, a forte presença de grafismos comemorativos à República, como os brasões. E por fim, a decoração, tanto na parte interna como externa das cuias. O registro do museu, mais detalhado, inclui o tamanho médio das cuias, entre 10cm de profundidade e 25cm de diâmetro.

Dentre os fatores observados, o que ressalta é a geometrização dos padrões do segundo grupo, embora o seu diferencial seja tênue. Apesar de repetirem as

sinuosidades e os floreios do primeiro grupo, possuem formas geometrizadas. Poderíamos dizer, em outras palavras, que ocorreu uma modificação em direção à estilização das formas, o que pode ser entendido como a passagem da *mímeses* para a *poiesis*, onde não impera mais a organicidade na natureza retratada.



Figura 09- Decoração de cuia , flores incisas. Coleção População Civilizada do Museu Paraense Emílio Goeldi, sem data de entrada: 1941. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 49.



Figura 10- Decoração de cuia , flores incisas e brasão comemorativo à República no fundo do objeto, abaixo do brasão existe a incisão OP, provavelmente Ordem e Progresso. Coleção População Civilizada do Museu Paraense Emílio Goeldi, sem data de entrada: 1941. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 46.

No terceiro grupo, pertencente ao acervo do Museu do Folclore Edison Carneiro (Rio de Janeiro), datados entre 1972 e 1976, os registros constam de motivos florais e geométricos. Os motivos ora retomam os padrões do primeiro

grupo, ora retratam formas geométricas simplificadas. O que diferencia esse padrão é a utilização simultânea, tanto da técnica de incisão como de pintura. Assim, temos o primeiro registro das duas técnicas no mesmo objeto. As pinturas dessas cuias também apresentam colorações distintas do primeiro grupo, como o branco, o amarelo, o azul e o roxo, provavelmente obtidas com tinturas industrializadas.

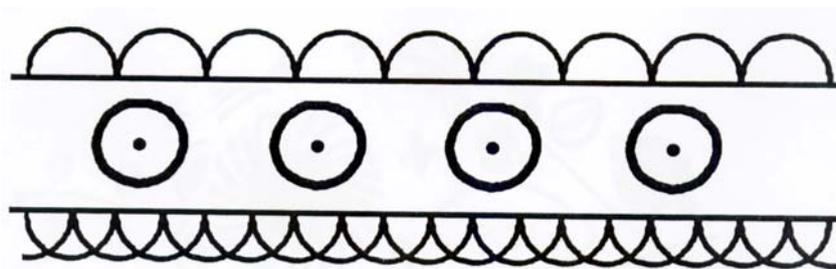


Figura 11- Decoração de instrumento musical feito de cuia, faixas de linhas geométricas incisas. Museu Do Folclore Edson Carneiro, data de entrada: 1976. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 57.



Figura 12- Decoração de bolsa feita de cuia, motivos florais incisos e coloridos. Museu Do Folclore Edson Carneiro, data de entrada: 1976. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 58.

Quanto à circulação, Ferreira registra que “*As cuyas são os pratos, os copos e todas as baixellas dos Indios*”<sup>11</sup>, o que indica o uso cotidiano desses objetos. Já Cícero Almeida, em *Mosaicos de Monte Alegre*, narrado segundo a tradição oral, sobre o uso das cuias entre a população de Monte Alegre, contextualiza:

<sup>11</sup> Ferreira, A. *op.cit.*, 1933. (extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p. 15)

[...] não nos utilizávamos desses baldes e cuias, porque os considerávamos de fabricação anti-higiênica e impura. Aos poucos, porém, depois que qualquer impureza da urina desaparecia com a evaporação, o produto dessa indústria artesanal foi melhorando e conseguiu afinal plena aceitação, primeiro para ser utilizado para beber tacacá e refrescos depois para outros fins.

Usam-no agora como porta-jóias, ornatos, bibelôs, e até como adornos da moda feminina [...] atualmente são adquiridos a bom preço como “souvenir” pelos viajantes.<sup>12</sup>

A passagem transcrita acima registra o preconceito à aceitação do uso das cuias por uma comunidade ribeirinha, ato influenciado pelo imaginário da urina como algo impuro, como a excreção do corpo humano. De outro modo, reforça a constatação de que as cuias são um dos utensílios mais recorrentes no cotidiano das populações ribeirinhas. Dentre os registros sobre seu uso, constatamos a predominância das atividades práticas - coletar e armazenar e retirar água; banhar-se; servir e consumir líquidos e comidas. Nesse sentido, a cuia está associada principalmente ao alimento tacacá. Também é presente nas narrativas das comunidades ribeirinhas o uso das cuias para tomar “Jacuba” - água com açúcar - e “xibé” - água com farinha de mandioca-, ambos tidos como costume.

As cuias também podem assumir, em determinadas comunidades, o caráter de importantes fontes de renda. Desse modo, a produção de cuias é comercializada na comunidade e nos municípios da região, assim como é vendida para lojas de artesanato e *souvenirs*. Ademais, com a realização do projeto Cuias de Santarém, o circuito de vendas da comunidade foi alterado, alcançando os grandes centros do país. Na diáspora das cuias da comunidade para o mercado, os usos mais atribuídos são como recipientes para alimentos, acessórios decorativos e vestuário feminino.

---

<sup>12</sup> Almeida, C. *op.cit.*, 1979 (extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p. 21)

#### 4.2.

**“[...] penavam muito para desenvolver a técnica do enfeite, com que fim! [...] Se a cuia até servia menos!”**

A frase acima, também de Mario de Andrade<sup>13</sup>, é perfeitamente adequada à situação em que os agentes do Projeto Cuias de Santarém encontraram a produção de cuias nesta localidade. As comunidades praticamente não decoravam mais as cuias. Não interessava ao mercado da localidade. O que o interessava era a cuia lisa para ser pintada (com tintas industriais e desenhos de paisagens) ou incisa (com grafismos étnicos) pelos artesãos da cidade, e depois revendida. Em decorrência deste fato, a dúzia das cuias lisas era vendida por três reais e a dúzia das cuias decoradas por até três reais e cinquenta centavos. Para que, então, despender tempo e, parafraseando Mario de Andrade, *penar para desenvolver o enfeite*, se era mais vantajoso e lucrativo vender a cuia lisa?

O projeto desenvolveu-se entre abril de 2002 e junho de 2003 e foi realizado abrangendo Enseada do Aritapera, Centro do Aritapera, Carapanatuba, Surubim-Açu e Cabeça d’Onça, comunidades pertencentes à sub-localidade Aritapera.

Nessas comunidades, as artesãs trabalhavam em seu núcleo familiar, individualmente, cada uma em sua casa, contando com o apoio de familiares quando necessário ao cumprimento de algumas etapas. Esse contexto dificultou ainda mais a prática de decoração das cuias, pois as que não a praticavam não tinham contato com as poucas artesãs que a desenvolviam, e apenas lembravam do repertório elaborado por suas mães e avós, nos quais destacam-se os motivos florais e os elementos representativos da nação. Diante disso, uma das principais ações do projeto foi o incentivo à recuperação da técnica de decoração das cuias: a incisão ou o “rascunho”.

Nesse sentido, a comunidade foi mobilizada para que as artesãs que dominavam a prática de incisão e o repertório de padrões transmitissem o conhecimento às demais, em uma típica relação *mestre e aprendiz*.

Em paralelo, foram fornecidos às artesãs reproduções de padrões das cerâmicas tapajônicas para que deles se apropriassem. A iniciativa partiu de duas

---

<sup>13</sup>Andrade, M. *op. cit.*, 1939 (extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p. 22)

constatações: a primeira consta da verificação que a cerâmica tapajônica é uma das principais referências culturais da localidade; a segunda parte da verificação de que os grafismos étnicos conseguiram circular em novos mercados.

A cerâmica tapajônica foi produzida por grupos indígenas que habitavam a região, particularmente a extinta etnia que leva seu nome, os Tapajós. Os padrões levantados na pesquisa, pelos antropólogos do projeto, fazem parte, na sua maioria, dos arquivos de instituições como universidades e museus. O repertório localizado é composto por objetos como potes e vasilhas, decorados com incisões e pigmentos policrômicos e padrões gráficos que comportam representações zoomorfas -cutias, jacarés, pássaros, onças, sapos etc.- e antropomorfas - faces situadas no colo de vasos de gargalo e as figuras femininas nos vasos cariátides. Hoje, essas cerâmicas são mais presentes como artefato arqueológico, encontradas tanto em abundância nos terrenos das regiões, soterradas, como em registros museológicos. De outro modo, réplicas da cerâmica também são reproduzidas por artesãos da localidade, destacando-se o distrito de Icoaraci.

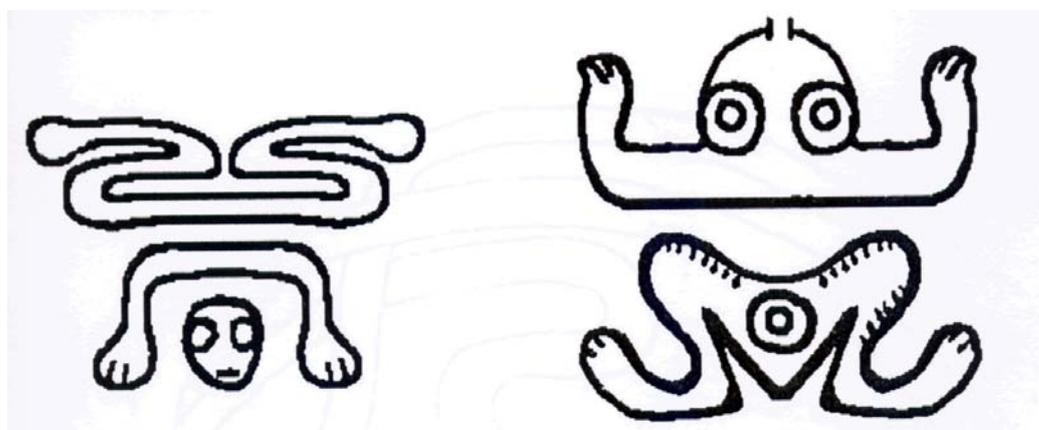


Figura 13-Reproduções de padrões gráficos identificados em publicações dedicadas ao estudo da cerâmica arqueológica santarena. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 82.

Com os padrões tapajônicos em mãos e após a oficina de transmissão das técnicas de incisão e do repertório que as artesãs detinham, foi iniciada uma produção na qual 300 cuias foram encaminhadas para o evento Amazônia.BR. A

partir daí, houve encomendas contemplando somente as cuias com padrões tapajônicos.



Figura 14 - Cuia decorada com motivos tapajônicos, classificada como copo P, dimensão 4 a 6 x 3 a 5 cm. Disponível em: <[www.artesol.org.br](http://www.artesol.org.br)>. Acesso em 10, janeiro, 2007.



Figura 15 - Cuia decorada com motivos tapajônicos, classificada como tijela 15 a 19 X 13 a 17 cm. Disponível em: <[www.artesol.org.br](http://www.artesol.org.br)>. Acesso em 10, janeiro, 2007.

As encomendas realizadas no evento deflagraram uma série de dificuldades em relação ao atendimento das especificações requeridas, incluindo o prazo de entrega. Primeiramente, as artesãs não dominavam a técnica de “rascunhar” padrões tapajônicos, não possuíam o “*habitus*”, encontrando dificuldades para executá-lo no tempo hábil para atender as encomendas. A outra dificuldade foi obter cuias de acordo com os tamanhos especificados, já que não possuíam estoque. Ou seja, a comunidade não tinha uma produção adequada às regras do novo mercado comercial. Se os padrões tapajônicos obtiveram êxito na recepção, a produção ainda teria que ser adequada para o produto poder circular. Em decorrência das dificuldades e visando a viabilização da circulação dos produtos, foram tomadas várias medidas.

A partir do resultado das pesquisas sobre padrões decorativos, foi composta uma apostila denominada *Levantamento de Padrões Tapajônicos: Santarém-PA*, cujos exemplares foram entregues às artesãs com o objetivo de auxiliá-las na elaboração de padrões. Além disso, foi providenciada e ministrada a *Oficina de grafismo indígena*, por um artesão da cidade que possuía a prática de rascunhar padrões indígenas e rupestres nas cuias de Santarém.

Também, seguindo um procedimento que se tornou padrão no fomento a comunidades tradicionais, foram criadas etiquetas de identificação das peças e consolidadas linhas de produtos e catálogo, com vários tipos de produtos com tamanhos médios definidos, que variam de mini a extra-grande. Ademais, foi criado e mantido estoque de cuias prontas para receber a decoração.



Figura 16- Capa da apostila: *Levantamento de Padrões Tapajônicos: Santarém-PA.*

Não obstante, as artesãs das cinco comunidades decidiram, por conta própria, trabalhar em conjunto, formando equipes e dividindo as tarefas, levando em consideração as habilidades, ou a prática, de cada uma. Enquanto uma cortava as cuias, a outra lixava e endireitava, a outra pintava e assim por diante. Em nome da aceleração do processo de produção, as artesãs, ao dividirem as tarefas em especializações, seguiram a mesma tendência observada no início do capitalismo. De fato, a divisão do trabalho é um dos elementos, apontados pela Sociologia da Arte, que concorre para perda do domínio de todo o processo criativo.

Em maio de 2003, foi criada a Associação das Artesãs Ribeirinhas de Santarém (ASARIAN) envolvendo as cinco comunidades de Aritapera, como resultado, em grande parte, do trabalho de mobilização social iniciado pelo Projeto Cuias de Santarém. Organização da sociedade civil sem fins lucrativos, a ASARIAN reúne 33 mulheres e tem entre seus principais objetivos: promover a valorização do artesanato, criar melhores condições de produção e comercialização de cuias pretas decoradas e propiciar a melhoria da qualidade de vida e o aumento da renda familiar das artesãs.

Com a criação da associação, iniciou-se a capacitação de pessoal para prestação de serviços, principalmente de assessoria e secretaria. Esses serviços contratados têm por objetivo garantir a comunicação entre a ASARIAN e o mercado. Como vimos anteriormente, as comunidades encontram-se praticamente isoladas, portanto a pessoa contratada fica responsável pela comunicação entre a comunidade e o mercado, recebendo e repassando encomendas e pagamentos às artesãs - de acordo com preços por elas determinados -, recebendo e despachando a produção para o destino final, isto é, fazendo a mediação entre comunidade e mercado externo. Serviço que conseqüentemente elimina a figura do atravessador, que nessa comunidade se configura como “marreteiro” - comerciante que vai de barco até as comunidades comprar sua produção.

Vale ressaltar, ainda em relação a ASARIAN, que a união e a prática associativista é bastante comum nessas comunidades pois, devido também ao isolamento, quando têm algum problema os moradores contam com a solidariedade uns dos outros, e a forma que eles encontraram para cuidar da administração e representação da comunidade foi a associação.

Como resultado da intervenção nas comunidades produtoras de cuias, as principais transformações que observamos foram: a cuia conseguiu alcançar um

maior preço no mercado, chegando a ser vendida por pelo menos três reais a unidade; o aumento da produção, sendo registrado o mínimo de 1500 peças mês; a expansão da circulação dos produtos, no caso das associadas da ASARIAN que passaram a distribuí-los no mercado nacional - lojas situadas em Santarém, Belém, Rio de Janeiro e São Paulo.

Ademais, foram desenvolvidos pelo SEBRAE do estado do Pará cursos nas áreas de associativismo, relações interpessoais, qualidade de produto, formação de preço e gestão do núcleo de produção. E realizada a *Oficina de reconstrução da identidade étnico-cultural dos ribeirinhos da Amazônia*, pela ONG Grupo de Consciência Indígena, sobre cujos depoimentos trabalharemos posteriormente. Também houve o fomento à participação em feiras, exposições e rodadas de negócios e o incremento da divulgação e apoio à comercialização do produto fora do mercado local.

Finalizado o projeto, houve quatro ações em continuidade ao fomento das cuias<sup>14</sup>, dos quais dois projetos de apoio à produção: um financiado pelo Serviço Alemão de Cooperação Técnica (DED), no segundo semestre de 2003, e o outro pela *Brazil Foundation*, de agosto 2004 a agosto de 2005. Além disso, consta a criação do projeto do Ponto de Cultura Aritapera, convênio assinado com o MinC, em junho de 2005, e o estudo da possibilidade de promoção das cuias, com a integração das comunidades a um roteiro pertencente a um programa de desenvolvimento turístico.

Consta ainda nos relatórios que examinamos a solicitação, pela comunidade, de embalagem e ferramentas adequadas ao trabalho de incisão. A solicitação de plano de manejo, tanto para a extração das cuias na árvore “cuieira” - com o objetivo de facilitar a retirada de cuias com o tamanho exigido pelo mercado -, como para extração do cumatê - devido ao fato de o “cumatezeiro” ser de difícil acesso e estar em escassez. Também foi solicitado apoio na elaboração de preços das peças visando a sua adequada comercialização. Deste modo, foram providenciadas as embalagens pelo projeto e as demais solicitações foram encaminhadas para instituições que detêm conhecimento e condições de resolvê-los: o Ibama, para o manejo e o Sebrae, para o apreçamento das peças.

---

<sup>14</sup> Inventário *Cuias Pretas de Santarém* p.p. 17, 18

Percebe-se, e destacamos, no decorrer dessa descrição sobre as ações do projeto, a constante adequação da produção ao mercado. Nosso intuito foi demonstrar que essa adequação foi e continua sendo uma ação conjunta, multidisciplinar, envolvendo diversos agentes sociais. Assim, o designer não pode agir isolado sem entender o que move o conjunto das ações. Isso ficou muito claro no momento em que o produto formalmente estava sendo aceito pelo novo mercado.

Uma outra transformação, também decorrente da relação produção *versus* mercado, que afeta diretamente o processo de criação, foi o estímulo à busca de novos padrões pelas artesãs, seja com a mistura dos padrões fornecidos, seja com a busca de novos modelos gráficos. Neste sentido, verificou-se o surgimento de figuras representativas da fauna e da flora da região nas cuias das artesãs mais jovens, principalmente peixes, cobras, jacarés, tucanos, botos, peixes boi, tartarugas, araras etc.

Posteriormente, foi constatado que os desenhos pertenciam a materiais didáticos aos quais essas artesãs, em idade de alfabetização, tinham acesso. Destaca-se o uso do livro *Fazendo Educação Ambiental*, editado pelo Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia para apoiar o trabalho pedagógico de professores atuantes em várzeas, que reproduz desenhos representativos da fauna e da flora local. É essa relação entre a produção, a coletividade, o imaginário e a produção criativa que analisaremos a seguir.

### 4.3.

***“Não servia menos, servia mais, porque a beleza é também exigência social”.***

Por fim, a frase acima, ainda de Mario de Andrade<sup>15</sup>, acertadamente afirma que a beleza das cuias é uma exigência social, mas não só isso, ela é também construída socialmente. É sobre a intenção de “embelezar” a cuia que dedicaremos esse sub-capítulo. Verificamos anteriormente a sua construção

---

<sup>15</sup>Andrade, M. *op. cit.*, 1939(extraído do inventário *Cuias Pretas de Santarém*, p. 22)

social<sup>16</sup>, ou melhor, os processos históricos e sociais que atuaram na sua produção. De agora em diante, focaremos nos processos de transformações da sua decoração, ou “rascunho”.

Na história sobre a localidade vimos que as cuias, de origem indígena, foram bastante apreciadas pelos europeus, porém modificadas, já que as índias trabalhavam “já ensinadas pelos Europeos no tocante às cores, ao gosto, e á riqueza da pintura, ora dourada, ora prateada, mas ha Cuya destas de encomenda”. Desse modo, os registros dos grafismos das cuias partiram de um modelo ensinado pelos europeus, composto principalmente por flores de estilo rococó, uma modificação que acabou por ser reconhecida como uma tradição dentre em pouco.

Tal processo de autenticação desses grafismos como tradição pode ser entendido tanto como uma “tradição inventada” (Hobsbawn e Ranger<sup>17</sup>) ou como um “processo de hibridação” (Garcia Canclini<sup>18</sup>). Mas, nos últimos tempos, essa tradição sobrevivia apenas na memória da maioria das artesãs, visto que muitas deixaram de praticá-la quando o mercado passou a não mais absorver essa produção. Assim, só posteriormente, com a implantação do Projeto Cuias de Santarém, houve a retomada desta prática.

Essas observações nos aproximam da noção de processos de hibridação, a qual inclui “movimento de trânsito e provisionalidade [...] um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar”<sup>19</sup>. Isso posto, acreditamos esse ser o termo mais adequado, visto que os grafismos europeus adquiridos pelos índios em uma condição de subordinação -possivelmente desejada com o objetivo de comercializar a cuia - têm esse movimento de trânsito constatado na sua ruptura. Movimento que torna visível a auto-alimentação da relação entre produção e circulação, já que a feitura dos grafismos oscilou junto à possibilidade de comercialização do objeto decorado.

---

<sup>16</sup> Nesse sentido, os dados obtidos com a aplicação do INRC no ofício das cuias de Santarém são instrumento importante para verificação da construção das relações objetivas e subjetivas de produção.

<sup>17</sup> Hobsbawn, E; Ranger, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

<sup>18</sup> Garcia Canclini, N. *Culturas híbridas*. Tradução Heloísa Pessa Cintrão. 4º ed. São Paulo:EDUSP, 2003.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. XXV

Atualmente novos padrões foram somados aos de origem européia: um por iniciativa do projeto e outros por iniciativa da comunidade de artesãs. O primeiro, composto por padrões indígenas, surgiu quando agentes do projeto verificaram a circulação de produtos étnicos no mercado da capital Belém e de outras localidades. A partir daí, iniciaram a pesquisa dos padrões tapajônicos pela sua forte referência com a cultura local. Assim, procederam com pesquisas de padrões iconográficos, tanto das cuias como de padrões das cerâmicas tapajônicas, em institutos de pesquisa e museus, para que depois esses fizessem parte do repertório gráfico das cuias.

Os outros padrões, que incluem a mistura dos padrões anteriores e elementos da fauna, da flora e das narrativas locais, foram buscados pelas artesãs. Em relação a este fato, acreditamos que várias ações do projeto podem ter deflagrado o surgimento desses novos padrões.

A primeira ação que comentaremos é a entrega de apostilas às artesãs com modelos de padrões tapajônicos e florais rococós, a qual identificamos como diretamente relacionada à mudança. O resultado dos padrões entregues à comunidade pode ser considerado como um novo processo de hibridismo, que consiste num movimento não de retomada dos padrões anteriores, mas de busca por novos padrões. Se o processo de hibridismo anunciado por García Canclini abarca as relações objetivas entre a produção e a circulação, o processo de hibridismo que examinaremos a seguir leva em conta também às relações subjetivas entre o produtor e o mercado.

Nessa direção, Homi Bhabha, ao falar do sujeito na sua relação com a “diferença cultural”, evidencia a importância do momento híbrido, no qual a negociação entre produtor e mercado contribui para um deslocamento, trazendo à tona a noção de “*entre lugar*”, a partir da relação do Eu com o Outro: “*Aqui o valor transformacional da mudança reside na rearticulação, ou tradução, de elementos que não são nem o Um nem o Outro, mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos*”<sup>20</sup>. Bhabha examina o deslocamento do sujeito em uma situação de hibridismo cultural e para isso utiliza-se da teoria lacaniana e do campo subjetivo. Nesse sentido, considerando o estudo desenvolvido em *O*

<sup>20</sup> Bhabha, H. *O local da cultura* Tradução Myriam Ávila, Eliana Lima Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, pp.54,55

*Estádio do Espelho*, Lacan explica a condição necessária para a entrada no campo subjetivo:

*Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem [...]*<sup>21</sup>

Lacan, no campo da psicanálise, propôs que as dimensões constitutivas do sujeito correspondem ao Imaginário, ao Simbólico, e ao Real. Desse modo, o *real* no *estádio do espelho* é o olhar. O imaginário, então, seria o registro do *como se fosse*, a dimensão na qual operam a apreensão das representações, das imagens, das relações entre a imagem e o sujeito. Ou ainda, o imaginário é o que está acessível ao olhar. Segundo Denise Portinari, ao introduzir o real na cena do estádio de espelho,

*Colocam-se os temas da relação entre imaginário e real, visível e invisível; a linha de desenvolvimento que vai do objeto ao real, passando pela imagem e pelo conceito (o simbólico como etapa mediadora entre imaginário e real) voa pelos ares. Em seu lugar, entram os diversos desdobramentos colocados pelo olhar: a imagem especular, imagem do outro real, imagem do outro no espelho. E também as múltiplas relações entre a imagem e o modelo: imagem-real, conceito-real; imagem-conceito, ‘cada uma destas relações, a seu modo revela e verdade e diz algo sobre o real’*<sup>22</sup>

Somando a contribuição de Portinari à de Bhabha, podemos examinar a produção coletiva de objetos (cuias) e de grafismos na sua possível relação com o imaginário. Assim, temos que: a produção das cuias não é mais “o Um”, o visto (ou tomado) como identidade pela comunidade e pelos agentes do projeto, nem é “o Outro”, o padrão indígena trazido pelo projeto, desconhecido e, ao mesmo tempo, incorporado pela comunidade, mas a produção do “*algo a mais*” ou do “*algo no meio*”<sup>23</sup>, lugar em que alcançamos uma face expressa na materialidade dos novos padrões apresentados pela comunidade. No entanto, apontamos para a

<sup>21</sup> Lacan, J. (1949) “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p.94

<sup>22</sup> Portinari, D. “A noção de imaginário e o campo do design”. In: Couto, M. S. e Jefferson, A. O. (org.) *Formas do Design por uma metodologia interdisciplinar*. Rio de Janeiro: 2AB & PUC-RJ, 1999. p. 93.

<sup>23</sup> Expressão apropriada por Stuart Hall para falar sobre o deslocamento na diáspora. (Hall, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; tradução Adelaide Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco no Brasil, 2003, p.35)

outra face do “*algo a mais*”, que também se refere ao produtor, ao(s) sujeitos(s), mas que só pode ser alcançada a partir de elementos que emergem com a intermediação da linguagem. É na direção do significado mediado pela voz do produtor que utilizaremos os depoimentos de avaliação de uma oficina realizada durante o projeto, entendendo-os como acesso, como a “*polia de transmissão*”<sup>24</sup> do significado. Isto é, o mecanismo de mediação entre os sentidos subjetivos e objetivos revelados pela linguagem.

A oficina é a segunda ação do projeto relacionada à produção dos novos padrões, denominada de *Reconstrução da identidade étnico-cultural dos ribeirinhos da Amazônia*<sup>25</sup>. Consta no seu relatório a realização de atividades que abordaram as noções de cultura e a importância do índio brasileiro na mesma, “*assim como do amor a terra, a água e a sua relação com o meio ambiente*”, o resgate das crenças e tradições das comunidades etc. Posteriormente, foram coletados depoimentos das artesãs avaliando o resultado do curso.

Percebemos nesses depoimentos a recorrência dos termos “valorização” e “vergonha”. Os vocábulos referem-se respectivamente à valorização da “cultura” e de seus elementos e a não ter vergonha de “ser” – o “ser” como condição atual ou suposta origem. Provavelmente esses termos refletem o efeito dos anos de subordinação e marginalização dessas comunidades. Desse modo, o resultado da oficina, para as artesãs, foi fazer com que valorizassem a sua cultura e que não tivessem mais vergonha de dizer *quem é, quem são, que são índios, que são de Surubim-Açu* etc., e enfim, que trabalham com cuias.

*O que foi muito bom que eu achei foi a participação das comunidades cada uma que esteve presente vai levar algo de bom para repassar para aqueles que não puderam vir [...] com esse curso serviu pra que nós pudéssemos valorizar, resgatar nossa cultura, valorizar as nossas famílias [...] o que mais me chamou atenção foi a participação dos jovens, resolveram soltar as vozes [...] quem sabe os jovens que estão aqui participando eles vão conseguir conversar com outros jovens dizendo isso, que não tem que ser assim, nós não temos que ter*

<sup>24</sup> Barthes, R. “A semântica do Objeto”. In: \_\_\_\_\_. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 206.

<sup>25</sup> A oficina foi realizada pela ONG Grupo de Consciência Indígena, parceira do projeto, no período de 31/10 a 01/11 do ano de 2002. Participaram da oficina artesãs das cinco comunidades. As atividades incluíram a conceituação de noções básica de cultura, dando “ênfase à contribuição da cultura indígena ao povo brasileiro, assim com também o amor a terra, a água e sua relação com o meio ambiente. Posteriormente, foram formados grupos e trabalhados temas como tradição e costume, momento em que foram coletados depoimentos. (Relatório de Atividade do Programa Artesanato Solidário- cuias de Santarém-PA )

*vergonha de dizer o que nós somos quem nós somos, a nossa comunidade como ela é [...]*<sup>26</sup>

Não temos instrumental para trabalhar detalhadamente sobre a oficina, não sabemos o quanto esses depoimentos estão impregnados pelo discurso do Outro - dos ministrantes -, além disso, os depoimentos estão editados, mas, mesmo precariamente, sua inclusão nesse exame é significativa. O fato é que os depoimentos mostram um discurso impregnado da *negação* (ter vergonha) e da *contra-negação* (não ter mais vergonha / valorizar) do que, a partir de então, entendiam como “cultura” e pertencimento, ou seja, ser índio ou ribeirinho, fazer artesanato, ter crenças, participar de lugares, estar inserido ou ao lado de tal meio ambiente e outros. E esta *contra-negação* pode ter levado as artesãs em direção ao **deslizamento**, a uma tradução dos dois mundos como diria Stuart Hall<sup>27</sup>, que conduziu ao encontro do “algo a mais” ou o “algo no meio”.

Isto é, por meio dos modelos de grafismos de origem tapajônica, as artesãs tinham acesso ao indígena que, após a oficina étnico-cultural, passava a ser visto como lugar de origem. Do mesmo modo, tinham acesso ao padrão híbrido deixado pelo colonizador europeu e feito, muitas vezes, por sua mães e avós, os quais, agora sabiam, era sua tradição - ou sabiam agora o que era tradição. A partir do deslizamento entre os dois modelos, em direção ao “algo a mais”, encontraram um terceiro conjunto de padrões gráficos que reflete o seu alcance da “cultura” local, o que está acessível ao imaginário.

Portanto, os novos grafismos desenvolvidos retratam que as comunidades, além dos modelos inseridos nas apostilas – florais e tapajônicos – passaram a ter mais “cultura” – como repassado na oficina -, abrangendo as lendas e o meio ambiente (a fauna e a flora). Cabe ressaltar que essas lendas comportam narrativas de encantos e encantados, lugar em que se destacam o boto, as iaras, as cobras-grandes e os navios fantasmas, personagens que aparecem, eventualmente, representados iconograficamente nas cuias.

---

<sup>26</sup> Raimunda Santana, Enseada do Aritapera. (Relatório de Atividade do Programa Artesanato Solidário - Cuias de Santarém-PA)

<sup>27</sup> Hall, S. *op.cit.*, 2003, p.39



Figura 17 - Cuias decoradas por meio das técnicas de incisão e pintura com motivos *florais rococó*, autor: Duailibe, Luiz Antonio, data: 1978. Imagem CNFCP acervo. Disponível em: <[www.museudofolclore.com.br/tesauro](http://www.museudofolclore.com.br/tesauro)>. Acesso em 10, janeiro, 2007

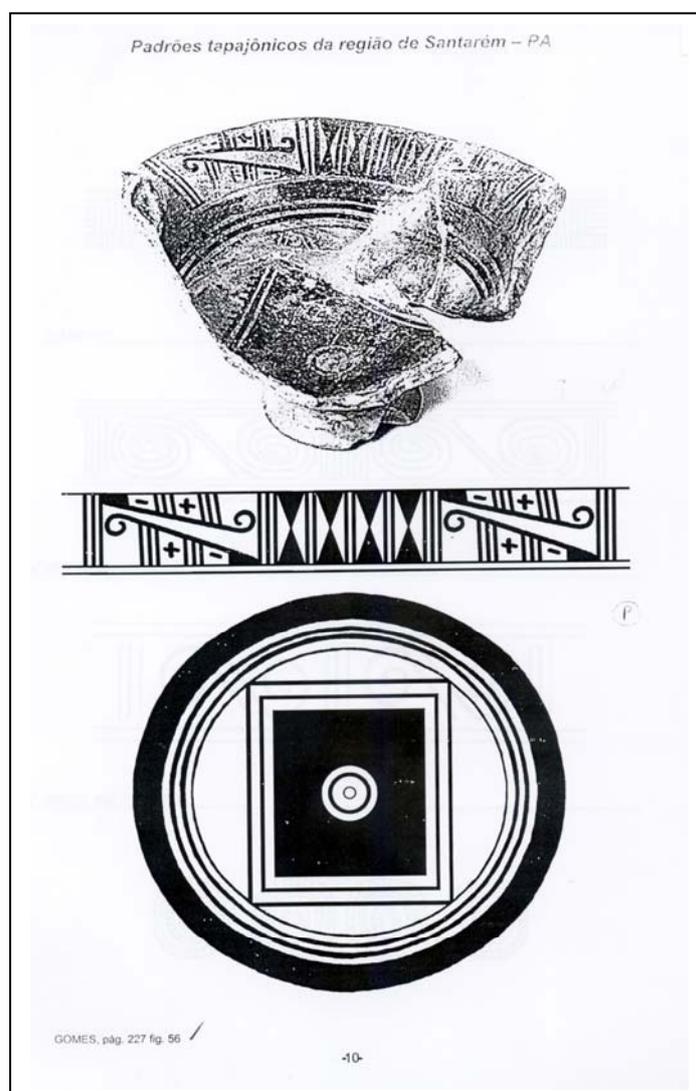


Figura 18- Parte interna da apostila entregue a comunidade pelo projeto. Acima cerâmica tapajônica arqueológica e abaixo reprodução dos grafismos encontrados na mesma. Fonte: apostila *Levantamento de Padrões Tapajônicos: Santarém-PA*, p.10



Figura 19- Cuiá decorada com padrões tapajônicos. Fonte: Catálogo Cuias de Santarém, p. 4.

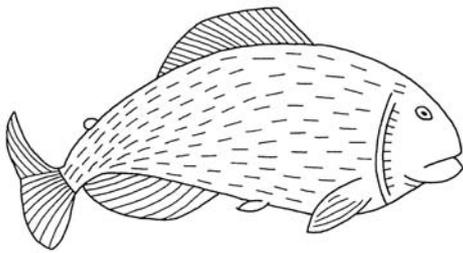


Figura 20 - Elementos da fauna amazônica, desenhos reproduzidos de coleção de cuias recentes elaboradas pela ASARIAN. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 87.

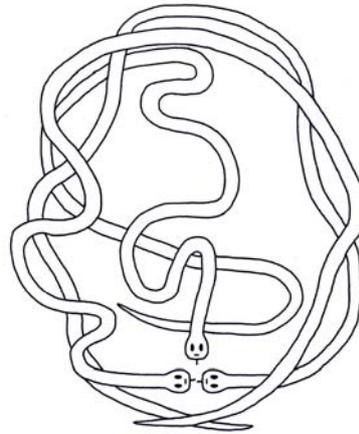


Figura 21 - Elementos da fauna amazônica, desenhos reproduzidos de coleção de cuias recentes elaboradas pela ASARIAN. Fonte: Inventário Cuias Pretas de Santarém, p. 83.



Figura 22 - Cuiá decorada com desenho da fauna amazônica, peixe. Foto:Ricardo Lima, 2006.



Figura 23 - Cuiá com motivos tapajônicos misturado a padrões da fauna amazônica. Foto:Ricardo Lima, 2006.

Segundo Barthes<sup>28</sup>, como a significação de um objeto se inicia logo que ele é produzido e consumido por uma sociedade, os novos grafismos inseridos nas cuias são a busca para dar um sentido ao objeto pela comunidade, sentido este representado metaforicamente por elementos da sua cultura. Vale lembrar que Barthes<sup>29</sup> ressalta que o sentido é sempre um fato de cultura e que na leitura do objeto este atravessa sempre de fora a fora, o homem e o objeto, ou seja, o sentido vai em direção ao infinitamente subjetivo. Ademais, como Portinari ressalta, o sujeito é, ele próprio, parte do processo de produção do sentido<sup>30</sup>.

Mas existe uma particularidade a considerar na produção prática desses novos grafismos: a sua grande maioria foi obtida em livro didático específico para as regiões de várzea, que retratam estereótipos da fauna amazônica. Isso reforça a metáfora meio-ambiente *versus* cultura. Segundo Luciana Carvalho, antropóloga responsável pelo projeto, o fato do grafismo reproduzido pelas artesãs estar contido em livros didáticos representa que a inserção de grafismos da fauna amazônica nas cuias foi mediada e se tornou possível a partir da materialização da cultura na imagem gráfica.

*[...] apesar da convivência diária das artesãs com a fauna local, o uso da mesma como motivo de ornamentação das cuias só surgiu com a possibilidade criativa a partir da mediação pelo desenho impresso no papel.*

Esse fato conduz à dedução de que a comunidade não possui o domínio da reprodução da natureza por meio do desenho. Mesmo que uma ou outra artesã o faça, o domínio não é uma prática coletiva. Sobre isso, John Ruskin traz uma importante contribuição, a do aprendizado, que para ele só pode vir por meio da prática, visto que o mesmo teve êxito como desenhista a partir da prática de viajar observando a natureza e reproduzindo-a por meio do desenho<sup>31</sup>. Nesse sentido, a memória se une à prática, pois recordar e trabalhar com base na leitura da natureza e na interpretação das formas orgânicas seria a função do artista. Para Bourdieu, a prática advém do domínio dos códigos e esse se dá pela lenta inculcação

<sup>28</sup> Barthes, R. *op.cit*, 2001, p.209

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.216

<sup>30</sup> Portinari.,D. *op.cit*, 1999, p.87

<sup>31</sup> É importante observar que Ruskin, embora vivendo no século XIX, foi muito influenciado por uma antiga crença da história da arte na sua relação com a natureza. Nas biografias de artistas é recorrente a menção do fato de os aprendizes superarem seus mestres, como o caso de Giotto e Michelangelo, quando se dedicam ao estudo e representação da natureza.

formando o *habitus* ou rapidamente pela violência simbólica. Portanto, seria muito difícil para uma comunidade, que não possui esse domínio por estar acostumada a reproduzir, passar a criar uma representação da natureza por meio do desenho<sup>32</sup>.

Mas, mesmo sem o domínio da representação do imaginário cultural através do desenho, a comunidade encontrou uma forma de expressá-lo na decoração das cuias: por meio do uso do desenho que estava acessível, o do livro didático. E esse é o elemento que constitui a transformação, o processo de criação: a aplicação de um elemento gráfico que representa o imaginário cultural acessível. Outrossim, não podemos esquecer a mistura de todos os padrões acessíveis, o que nos leva à observação de Aloísio Magalhães sobre o que ele entende como mola propulsora da criação artesanal na cultura popular brasileira: a *isenção*, isto é, a disponibilidade para a invenção e a tolerância às novas situações, características possibilitadas pela ausência de regras fixas na produção.

Podemos relacionar a observação de Magalhães à liberdade de criação. Janet Wolff acredita que o conceito de “liberdade” apresentado isoladamente ou de forma abstrata é insustentável, no entanto reconhece a capacidade dos agentes sociais de fazer escolhas situadas ou pontuais. Assim, a mistura e o desenvolvimento de novos padrões se configurariam como modificações situadas dentro de padrões que remetam às referências culturais da comunidade (o índio, o colonizador e o meio ambiente), o que reforça o ofício como *tradição*. Porém, como diria García Canclini, foi na atualidade (para ele condição pós-moderna) que foi revelado o caráter construído e teatralizado de toda tradição.<sup>33</sup>

Haja vista que a comunidade não tem o *habitus* de desenhar e sim de produzir cuias tingidas e reproduzir, ou aplicar, padrões já desenvolvidos nas mesmas por meio da técnica de incisão, podemos tecer algumas observações quanto à produção social dessas comunidades, ou seja, a sua “*produção coletiva*”<sup>34</sup> é determinada pelos fatores tecnológicos, institucionais e econômicos que condicionam a produção de cuias tingidas e “rascunhadas”. No que tange aos

<sup>32</sup> Bourdieu, P. *op.cit.*, 2004.

<sup>33</sup> Wolff, J. *A produção social da arte*. Tradução por Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982, p.p. 33-36,78; García Canclini, N. *op.cit.*, 2003, p. 204.

<sup>34</sup> Utilizamos o entendimento de produção coletiva de Janet Wolff, que, ao desenvolver o estudo do caráter coletivo da produção (criação) artística, dedicou vários capítulos de *A Produção Social da Arte* para localizar o artista como agente da ideologia de um grupo e como um mediador que trabalharia dentro de condições de produção que abrangeriam desde as técnicas existentes, até as relações sociais e institucionais.

fatores institucionais, cabe assinalar que não só financiam, mas também estimulam a produção e delineiam uma forma de apresentação do produto no mercado, e ainda atuam influenciando na ideologia do grupo. E por fim, que os fatores econômicos que influenciam na produção estão associados principalmente a sua forma de circulação, incluindo o marreteiro, um tipo de atravessador, representando a forma mais nociva e rudimentar de submissão, e financiamentos institucionais que promovem a circulação em grandes mercados e em feiras e eventos.

A técnica de “rascunhar” a cuia aparece como um aspecto da produção que foi abandonado e retomado. Essa retomada representou dificuldades na sua execução, principalmente em relação a um padrão não praticado: o tapajônico. A comunidade, desse modo, encontrou dificuldades em sair das sinuosas linhas dos padrões florais e passar para os padrões geométricos com linhas retas com a agilidade e o acabamento exigido pelo mercado. Nesse momento, percebe-se como a prática configura-se como um importante fator na produção de objetos artesanais, influenciando não só na agilidade, mas nos aspectos formais determinados pelas ações seguras das mãos, como observado por Ruskin na *lâmpada da vida*.

Ademais, como a produção criativa de padrões não é uma prática da comunidade, não discutimos em nenhum momento o mérito estético dos padrões, nem é esse nosso interesse, contudo reconhecemos que o segundo padrão que consta no inventário das cuias - coleção do Museu Paraense Emílio Goeldi -, além de chamar a atenção pela geometrização dos padrões florais, poderia criar uma linha de continuidade entre os padrões florais rococó e o padrão tapajônico. No entanto, este grupo de padrões não foi selecionado para compor a apostila entregue às artesãs e, conseqüentemente, sua reprodução não foi retomada. Aqui aparece um outro fator, a influência que a instituição exerceu, pelo ato da seleção, sobre o que, em parte, iria ser reproduzido como tradição.

As demais ações, as quais consideramos estímulos ao desenvolvimento dos padrões, são o incentivo à retomada da prática de “rascunho” – incisão - das cuias, re-estabelecendo um “*habitus*”, e a consolidação de canais de circulação do produto, pois como vimos a comercialização reflete na produção.

Mas as modificações não ficaram nos padrões das cuias: as artesãs desenvolveram também novos produtos aproveitando cuias que anteriormente não eram utilizadas. Como verificado na entrevista concedida por Luciana Carvalho,

*E as outras cuias não eram aproveitáveis, porque tem cuiia desse tamanho. Começaram a perceber que tinham que fazer outras coisas e aí elas começaram. Dá uma olhada no catálogo para ter uma noção, está vendo, começaram a aproveitar. Esses que estragavam no pé, elas começaram a aproveitar, fazer travessa... umas bem miudinhas..., outros formatos, começaram a fazer outros cortes [...]*<sup>35</sup>

Esse desdobramento provavelmente também foi influenciado por fatores decorrentes do projeto, como o incentivo à produção e o fomento a novos circuitos de comercialização, porém não temos como examiná-los em profundidade devido à ausência de material sobre ele.

Sobre a circulação e os novos aparatos que o produto recebe com o objetivo de facilitá-la, chamamos a atenção para as etiquetas e os catálogos, que assumem importante desempenho na significação do produto. Assim, a etiqueta descreve o produto, orientado a sua interpretação e conduzindo o leitor por entre os significados do objeto. E o catálogo, além da função de facilitar a encomenda, possui a função de informar com a imagem do produto e fixar os sentidos possíveis por meio da palavra. Ou seja, a descrição das coordenadas simbólicas do objeto: isto é um produto produzido artesanalmente pela comunidade de Santarém, região da Amazônia brasileira, etc. Ou ainda, a descrição de suas coordenadas taxonômicas: isto é uma baixela, uma travessa, uma farinheira, etc.<sup>36</sup>



Figura 24 - Catálogo da exposição Cuias de Santarém na Sala do Artista Popular Museu do Folclore Edson Carneiro.

<sup>35</sup> Entrevista concedida no CNFCP pela pesquisadora Luciana Carvalho em outubro de 2006.

<sup>36</sup> Barthes, R. "A retórica da imagem". In: \_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990, pp 32-34. ; Barthes, R. *op.cit.*, 2001, p.211

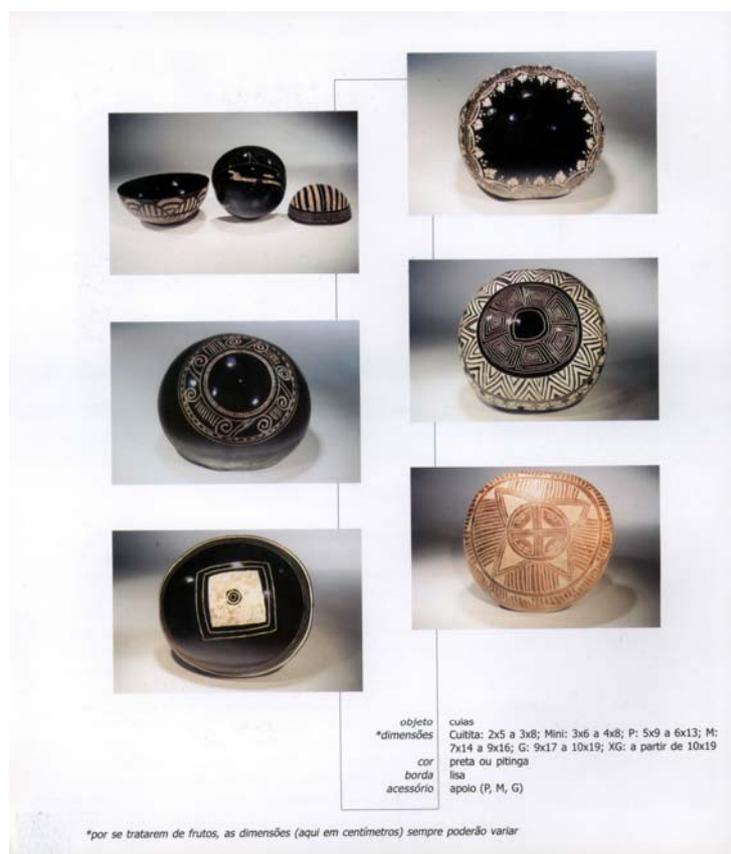
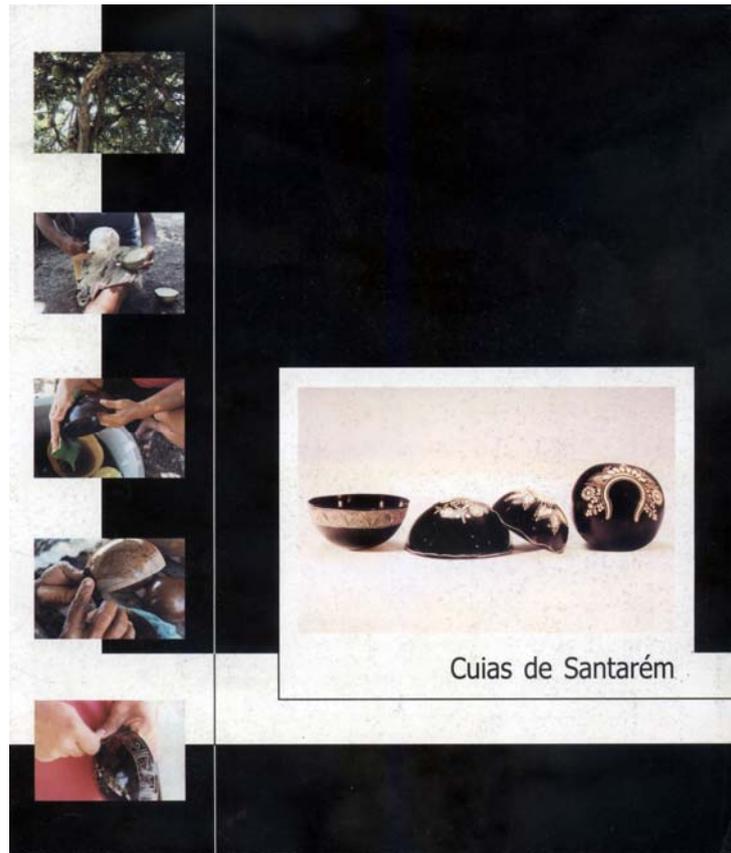


Figura 25 - Catálogo de vendas Cuias de Santarém (capa e página 4).

Retornando ao intuito de focar sobre os padrões, este foi o de ressaltar a intervenção na configuração do produto como um fator de transformação da comunidade, um desencadeador de mudanças. Nesse sentido, o imaginário e a memória, ou de outro modo, as referências culturais, retro-alimentam esse processo de transformação - o que reforça a intuição tanto de Ruskin como de Magalhães ao valorizar na produção artesanal a memória e as referências culturais. O primeiro como impulso criativo e o segundo como um elemento que possibilitaria o desenvolvimento dos artesanatos tidos como tradicionais sem provocar rupturas, o que Magalhães denominou “desenvolvimento harmonioso”. Na verdade, memória, imaginário e referências culturais são fatos de cultura e estão associados. Recorremos, para finalizar, à noção de “*fato social total*” de Marcel Mauss:

*Descrevemos também aquilo que eles são em seus organismos e em suas psychai, ao mesmo tempo que descrevemos esse comportamento dessa massa e as psicoses que a ela correspondem: sentimentos, idéias, volições da multidão ou das sociedades organizadas e seus subgrupos. Também nós vemos corpos e reações desses corpos, cujas idéias e sentimentos são de ordinário interpretações e, mais raramente, os motivos. O princípio e o fim da sociologia é perceber o grupo inteiro e seu comportamento global.<sup>37</sup>*

A noção abrange e relaciona estética, corpo, psicológico e indivíduo, ou seja, técnicas construtivas com o fisiológico, o psicológico e o sociológico. Para Mauss, as estruturas das sociedades são simbólicas<sup>38</sup>. Ao longo deste capítulo verificamos que todos esses fatores estão relacionados, um não existe sem o outro. Podemos, no entanto, a título de exame, privilegiar um desses aspectos, como fizemos no caso da produção dos grafismos nas cuias como uma técnica construtiva. Mas não podemos deixar de examinar a sua relação com os demais fatores que fazem parte da relação entre o sujeito e a produção de objetos pelo sujeito: o fisiológico, o psicológico e o sociológico. Da mesma forma, não podemos nos eximir de examinar as relações que ocorrem durante e *a posteriori* desse processo, que influem na produção dos objetos: a circulação e a recepção.

Enfim, a atuação do designer na re-configuração e até mesmo na configuração de objetos artesanais implica um grande desafio para esse campo de

<sup>37</sup> Mauss, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974, p. 181.

<sup>38</sup> *Ibidem*

atuação, que consiste na imersão no universo, não só da técnica de produção de objetos e da sua circulação, mas da compreensão dos fatores humanos e sociais que o configuram.