



AMANDA GATINHO TEIXEIRA

CARTOGRAFIA DE JOIAS PARAENSES:
Trajetórias, Saberes e Fazeres de *Designers-Artistas*
do Polo Joalheiro em Belém do Pará

Dissertação de Mestrado



Belém-PA
2016



Programa de Pós-Graduação em
Antropologia • UFPA

AMANDA GATINHO TEIXEIRA

CARTOGRAFIA DE JOIAS PARAENSES:
Trajetórias, Saberes e Fazeres de *Designers-Artistas*
do Polo Joalheiro em Belém do Pará

Dissertação de Mestrado

Belém, Pará
2016



AMANDA GATINHO TEIXEIRA

**CARTOGRAFIA DE JOIAS PARAENSES:
Trajetórias, Saberes e Fazeres de *Designers-Artistas*
do Polo Joalheiro em Belém do Pará**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco.

Belém, Pará
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Teixeira, Amanda Gatinho, 1986-

Cartografia de joias paraenses: trajetórias, saberes e fazeres de designers-artistas do Polo Joalheiro em Belm do Pará / Amanda Gatinho Teixeira. - 2016.

Orientador: Agenor Sarraf Pacheco.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Belém, 2016.

1. Joias - Belém (PA). 2. Joias - confecções - Belém (PA). 3. Narrativa (Retórica). 4. História oral. 5. Antropologia. I. Título.

CDD 22. ed. 305.43098115



Programa de Pós-Graduação em
Antropologia • UFPA

AMANDA GATINHO TEIXEIRA

**CARTOGRAFIA DE JOIAS PARAENSES:
Trajetórias, Saberes e Fazeres de *Designers-Artistas*
do Polo Joalheiro em Belém do Pará**

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora:

Prof^o. Dr. Agenor Sarraf Pacheco
Universidade Federal do Pará
Orientador

Prof^o. Dr. Flávio Bezerra Barros
Universidade Federal do Pará
Examinador Interno

Prof^a. Dr^a. Maria Betânia Barbosa Albuquerque
Universidade do Estado do Pará
Examinadora Externa

Prof^a. Dr^a. Rosa Elizabeth Acevedo Marin
Universidade Federal do Pará
Examinadora Suplente

Belém, Pará
2016

Aos meus idealizadores: Nai & Rei

AGRADECIMENTOS

À força maior que rege o universo e toda a espiritualidade amiga que permitiu o início, o desenvolvimento e a conclusão desta pesquisa. À minha mãe Nailene e meu pai Reinaldo, por sempre acreditarem e investirem em mim, sempre me proporcionando amor, carinho e sabedoria. Meu agradecimento especial também vai à Sara, nossa felina, sua presença se deu em diversos momentos desta construção acadêmica, seja deitando em cima do *notebook* ou dos livros, ou ainda, oferecendo seus *ronrons* tranquilizantes. Axs queridxs Carlos, Rogério, Nathália, Mônica e Iris, pelo apoio constante.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará (PPGA-UFPA) pela recepção e acolhida ao longo desses anos. Aos professores do Programa pela minha iniciação no percurso antropológico, em especial ao meu orientador o Prof^o. Dr. Agenor Sarraf pela confiança depositada em mim desde antes do processo seletivo, bem como, pelos incentivos que me auxiliaram no meu crescimento acadêmico.

Às prof^{as}. Dr. Zélia Amador e Marcia Bezerra, que compuseram a banca de qualificação e me concederam valorosas sugestões e críticas a fim de contribuir nesta minha jornada científica, assim como, aos professores doutores Maria Betânia, Flávio Bezerra e Rosa Acevedo que compõe a banca examinadora.

Aos doutorandos John Fletcher, por se prontificar a ler as linhas iniciais do então projeto de mestrado e o Jaddson Silva pela leitura final da pesquisa. Às amigas que ultrapassam os muros da academia e se estendem no dia-a-dia: Deyse, Maíra, Camila, Barbara, Jaque, Edimir e Rodrigo, por todos os bons momentos que passamos desde nossa entrada no Programa. E, sobretudo, pelas conversas ambientadas nos mais diversos lugares, desde o café que nos salvou do cansaço e do sono na Alessandra, no The Beatles, no Bar do Parque e no Meu Garoto. Ao Lucas pela leitura e correções do meu *abstract*.

Impossível não agradecer também às mulheres que sustentam esta pesquisa: Rosângela, Selma, Clarisse, Lídia e Barbara, que me acolheram neste período de forma tão amistosa e gentil.

Ao Programa Polo Joalheiro, em especial: ao Alexandre, à Anna Cristina e à Rosa Helena, pelo incentivo e por sempre me atenderem respondendo meus questionamentos e retirando minhas dúvidas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior (CAPES) pelo financiamento concedido para a realização deste trabalho.

Meus sinceros e afetivos votos de muito obrigada!

RESUMO

RESUMO: Nesta pesquisa abordo a joalheria paraense produzida, exposta e comercializada no Polo Joalheiro no município de Belém-PA, instalado no Espaço São José Liberto. Para mergulhar na produção dessas artes do corpo, carregadas de múltiplas significações ao longo de sua história, procuro acompanhar trajetórias, saberes e fazeres das *designers-artistas* Rosângela Gouvêa, Selma Montenegro, Barbara Müller, Lídia Abraham e Clarisse Fonseca. Dessa forma, investigo as produções em joias, por meio das histórias, cursos de formação, experiências de vida, influências diversas, exposições e premiações, bem como a construção das *identidades* dessas mulheres. O repertório criativo e compositivo das *designers-artistas* revela os mais variados temas, do regional amazônico ao tradicional universal, os quais são elaborados pelo uso de elementos simbólicos, materializados em suas produções. Para o alcance desse entendimento, exercito a experiência cartográfica em observações participantes, assim como a coleta de informações por meio dos processos de afloramento de memórias pessoais, profissionais e sociais. A fundamentação teórica versa sobre as premissas da Antropologia Pós-Moderna e da História Oral em diálogo com os Estudos Pós-coloniais. Dessa forma, ressalto que estas mulheres elegeram o universo das joias como linguagem para expressar a *afetação social* e suas próprias histórias de vida. Com isso, tornaram suas produções artísticas em verdadeiros exercícios autobiográficos os quais geram outras narrativas e alegorias.

PALAVRAS-CHAVE: Cartografia. Saberes. Fazeres. Joias Paraenses. *Designers-Artistas*. Polo Joalheiro.

ABSTRACT

In this search I broach of paraense jewelry produced, exposed and commercialized at Polo Joalheiro in the city of Belém-PA, installed in Espaço São José Liberto. To dive in the production of these body arts, full of multiple meanings throughout its history, I try to follow trajectories, knowledge and practices of the *designers-artists* Rosângela Gouvêa, Selma Montenegro, Barbara Müller, Lídia Abraham and Clarisse Fonseca. Then to investigate productions in jewelry, through the histories, formation courses, life experiences, influences in general, expositions and awards, as well as the construction of the *identities* of these women. The creative and compositive repertoire of the *designers-artists* reveals most varied themes, from the regional amazonic to universal traditional, which are elaborated by the use of symbolic elements, materialized in their productions. To achieve this understanding, I exercise the cartographic experience in participant observations, as well as the collect of information through processes of outcrop personal, professional and social memories. The theoretical foundation is about the Postmodern Anthropology and Oral History premises in dialogue with Post-colonial Studies. In this way, I stress that these women elected the universe of jewelry as language to express the *social affectation* and their own histories of life. With it, they become their artistic productions in real autobiographical exercises which generate other narratives and allegories.

KEYWORDS: Cartography. Knowledge. Make. Paraenses Jewels. *Designers-Artists*. Polo Joalheiro.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 - Presídio São José em 1950.....	51
Figura 2 - Interior e exterior das celas do Presídio São José.....	53
Figura 3 - Fachada do Presídio São José.....	54
Figura 4 - Restauro externo do antigo Presídio São José.....	55
Figura 5 - Fachada do Espaço São José Liberto.....	55
Figura 6 - Capela São José.....	57
Figura 7 - Imagem de São José.....	59
Figura 8 - Quartzo hialino com 2.500k.....	61
Figura 9 - Sala "O homem da Amazônia".....	63
Figura 10 - Sala "Histórico das Gemas e do ouro da Amazônia".....	66
Figura 11 - Sala "Gemas do Pará I".....	68
Figura 12 - Sala "Gemas do Pará II".....	69
Figura 13 - Sala "Joias e adornos regionais".....	70
Figura 14 - Jardim da Liberdade.....	73
Figura 15 - Memorial da Cella "Cinzeiro".....	74
Figura 16 - 1ª Coleção Joias do Pará.....	84
Figura 17 - Joias produzidas no Programa Polo Joalheiro.....	88
Figura 18 - O imaginário amazônico nas joias.....	89
Figura 19 - Rosângela Pinto.....	95
Figura 20 - Selma Montenegro.....	104
Figura 21 - Barbara Müller.....	111
Figura 22 - Lídia Abraham.....	120
Figura 23 - Lídia trabalhando na bancada de joias.....	128
Figura 24 - Clarisse Fonseca.....	130
Figura 25 - Rosângela trabalhando na bancada de joias.....	138
Figura 26 - Colar "Brinquedo de Miriti".....	138
Figura 27 - Rosângela Gouvea na mídia.....	141
Figura 28 - Exemplos de joias Rosângela Gouvea.....	145
Figura 29 - Exemplos de joias Selma Montenegro.....	150
Figura 30 - Colar "Fruto da Terra".....	151
Figura 31 - Colar "Ver-o-Peso".....	152
Figura 32 - Colar "A dança das cores".....	152
Figura 33 - Colar "Açaí" e em condições de uso.....	153
Figura 34 - Joias de Selma Montenegro na mídia.....	154
Figura 35 - Processo criativo de Barbara.....	155
Figura 36 - Exemplos de joias Barbara Müller.....	159
Figura 37 - Barbara sendo entrevistada pelo canal GNT.....	161
Figura 38 - Gaby Amarantos presenteando Ana Maria Braga.....	161
Figura 39 - Nota na revista <i>L'official</i> sobre as joias de Barbara.....	162
Figura 40 - Anel "Força réptil".....	162
Figura 41 - Bracelete "Novo olhar" e o maxicolar "Vida Oprimida".....	163
Figura 42 - Maxicolar "Pulmões do Mundo" e em condição de uso.....	165
Figura 43 - Bracelete "Saturno's" e em condições de uso.....	166

Figura 44 - Capa do Preview <i>Design</i> de Joias e Bijuterias 2014 e as joias “Pequenas Formigas” e “Tropicália”	168
Figura 45 - Joias de Barbara Müller na mídia	169
Figura 46 - Processo criativo de Lídia	170
Figura 47 - Exemplos de joias Lídia Abrahim	172
Figura 48 - Pingente “Mandala de Proteção”	173
Figura 49 - Brincos “Fascínio I” e “Fascínio II”	174
Figura 50 - Anel “Prece” em condições de uso	175
Figura 51 - Brinco “Nas Profundezas do Mar”	176
Figura 52 - Joias da coleção “Vestígios Singulares”	177
Figura 53 - Exemplos das joias comercializadas pela Yemara Atêlie	178
Figura 54 - Joias de Lídia Abrahim na mídia	179
Figura 55 - Exemplos das estampas “Crenças”	180
Figura 56 - Pingente “Chega-te a mim”	180
Figura 57 - Joias da exposição “Minha Fé”	184
Figura 58 - Joias com representações e simbologias dos Orixás	185
Figura 59 - Exemplos de joias Clarisse Fonseca	188
Figura 60 - Clarisse Fonseca na Mídia	190
Figura 61 - Representação do açaí nas joias do Programa Polo Joalheiro	197

LISTA DE ABREVIações

AJOI - Associação dos Joalheiros e Ourives de Itaituba

COOPERJAM - Cooperativa dos Joalheiros da Amazônia

ESJL - Espaço São José Liberto

UFPA - Universidade Federal do Pará

CEFET- PA - Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará

UEPA - Universidade do Estado do Pará

ESDI – UFRJ - Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Federal do Rio de Janeiro

IBGM - Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos

PPGA – UFPA - Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará

IGAMA - Instituto de Gemas e Joias da Amazônia

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SECULT- Secretária de Estado de Cultura do Pará

SIMM - Sistema Integrado de Museus e Memoriais

SEICOM - Secretária de Estado de Indústria, Comércio e Mineração

SEMMA - Secretaria Municipal do Meio Ambiente

AJOI - Associação dos Joalheiros e Ourives de Itaituba

COOPERJAM - Cooperativa dos Joalheiros da Amazônia

AJORIO - Associação dos Joalheiros e Relojoeiros do Estado do Rio de Janeiro

ASJL - Associação São José Liberto

SETUR - Secretarias de Estado de Turismo

PARATUR - Companhia Paraense de Turismo

MINC - Ministério da Cultura

SECTI - Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação

IESAM - Instituto de Ensino Superior da Amazônia

SEBRAE - Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

CESEP - Centro de Serviços Educacionais do Pará

IFPA - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

PUC-RIO - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

FUNPAPA - Fundação Papa João XXIII

NIEJ- Núcleo Integrado de Empreendedores Juniores

Apex-Brasil - Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
Primeiras Palavras.....	15
Elos iniciais com a Joalheria	23
Relevância, Problemática e os Objetivos da Pesquisa.....	26
A Construção do Texto.....	27
A Pesquisa de Campo.....	41
Organização dos Capítulos	46
I. DO CONVENTO AO PRESÍDIO SÃO JOSÉ: SOBRE SUA HISTÓRIA E A LIBERDADE	48
1. Histórico do Presídio São José	49
1.2. Conhecendo o Espaço São José Liberto	55
1.3. O Programa Polo Joalheiro	80
II. TRAJETÓRIAS DE VIDA DAS <i>DESIGNERS-ARTISTAS</i> DO PROGRAMA POLO JOALHEIRO	91
2. Conhecendo as <i>Designers-Artistas</i>	92
2.1. “Já que não tem campo de trabalho eu vou formar o campo para eu atuar”: O pioneirismo de Rosângela Pinto	95
2.2. “O que eu queria mesmo era uma joia diferenciada”: A grandeza das joias de Selma Montenegro.....	104
2.3. “A minha criação é total e 100% livre”: a força e a delicadeza das joias de Barbara Müller.	110
2.4. “Eu tinha que virar <i>designer</i> mesmo, se eu não fosse pra essa área eu seria artesã”: A paixão e amor no trabalho de Lídia Abraham	119
2.5. “Vou fazer <i>design</i> para fazer joia”: a técnica e a pesquisa em joias de Clarisse Fonseca.....	129
III. OS SABERES E FAZERES DAS <i>DESIGNERS-ARTISTAS</i> E A BUSCA DA IDENTIDADE AMAZÔNICA EM SUAS JOIAS.....	137
3.1. “O universo que eu trabalho hoje das joias, ele já vem sendo construído há muito tempo, mesmo sem eu saber no que ia dar”: Rosângela Gouvea	136
3.1.1. “Acho que a questão da identidade amazônica está incutida no meu repertório de memória”	141
3.2. “A matéria prima é a nossa maior joia preciosa”: Selma Montenegro	146
3.2.1. “O AngloGold é o auge da premiação na joalheria, é inesquecível”: Premiações	150
3.3. “O meu processo criativo é muito livre”: Barbara Müller.....	155

3.3.1. “Belém é um eterno mistério de inspiração”	157
3.3.2. “A parte do <i>design</i> de joias é a parte mais artística da coisa”: Premiações	160
3.4. “Todas as experiências do cotidiano são minhas fontes de criação”: Lídia Abrahim	169
3.4.1. “Os concursos são uma projeção do trabalho e uma satisfação muito grande”	172
3.5. “São os elementos estéticos da cidade que eu uso para criar” Clarisse Fonseca	186
3.5.1. “Você fica feliz de ver sua peça desfilando e sendo vendida”	188
3.6. Materializando Conceitos: Por uma busca da identidade Amazônica nas Joias	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	202
REFERÊNCIAS.....	206
APÊNDICE A	214
APÊNDICE B.....	215
APÊNDICE C.....	216
APÊNDICE D	217
APÊNDICE E.....	218
ANEXO 1	219
ANEXO 2	220
ANEXO 3	225
ANEXO 4	227

INTRODUÇÃO

Primeiras Palavras

Eu sei que é difícil, mas façamos um esforço. Vamos imaginar que voltamos no tempo, há cerca de três milhões de anos atrás, no período Paleolítico, para observamos como viviam nossos antepassados. Imaginou? Pois bem, neste período também chamado de Idade da Pedra Lascada, os grupos humanos pré-históricos confeccionaram os primeiros utensílios pontiagudos feitos de rochas ou chifres de animais, a fim de abater as caças. Além da necessidade vital de sobrevivência, este período também foi fundamental, sobretudo para o exercício da criatividade, pois nele ocorreram as primeiras manifestações artísticas de que se tem conhecimento (Gombrich 2009:42) ao pintar as cavernas, bem como na criação de adornos¹ de uso pessoal (Gola 2008:24).

Ainda neste período, nossos ancestrais exibiam em seus corpos, conchas, plumas, sementes, pedras polidas, ossos e presas de animais, compondo colares e anéis, como verdadeiro troféu de caça, demonstrando assim, o *status* representado pela força física do caçador. Logo, estes adornos surgem com a carga valorativa de distinção para *o outro*, o que se pode caracterizar como uma necessidade de embelezamento.

Parece que a necessidade de se adornar do Neandherthal, o ser humano do Paleolítico Superior, estava presente mesmo após a morte, o que se torna evidenciado em Celoria (1970:19) ao assinalar que “as mulheres eram enterradas com seus colares e outros adornos (enfeites de conchas, de dentes de animais, ou de um fóssil ocasional), com suas crianças no peito”.

Não deve ter sido uma tarefa simples, conviver com as inúmeras hostilidades impostas pela natureza neste período; o que pode ajudar a explicar que os primeiros adornos produzidos por nossos antepassados, também estavam ligados à função de amuleto² (Gola 2008:17). Geralmente, o amuleto costuma ser um objeto de pequenas

¹ Geralmente usado no corpo é uma das primeiras características da joia, ao servir-se de materiais preciosos, metais e pedrarias (ou ao tentar imitá-los). E essa característica faz com que ela possa ser um artefato portador de significativo valor estético, ou seja, de valores considerados embelezadores na época em que foi realizada (Gola 2008:16).

² Segundo (Pompei, 2000) “a palavra amuleto deriva do latim *amuletum*, sinônimo coloquial de ‘cliclâmen’, planta que protegia contra venenos”. Disponível em: <<http://www.joiabr.com.br/mpompei/0403.html>>

dimensões, quase sempre carregado junto ao corpo dos usuários, servindo como “proteção” contra espíritos, “mau olhado” e doenças. Com isso, esses objetos, devidamente “preparados”, supostamente funcionaram como fonte de “segurança” para seus portadores, crentes em seu poder, característica que herdamos e chegaram até os dias de hoje em nossa sociedade. Boas (2004:318-319) aponta que os amuletos também podem ser chamados de fetiches e consistem em um modo de invocar proteção dos poderes:

Acredita-se que o amuleto é a seda do poder mágico ou que ele talvez seja o símbolo desse poder, e a sua ação pode basear-se no seu significado simbólico [...] Acredita-se que tais objetos estão investidos de poderes sagrados [...] que supostamente têm o poder de afastar os espíritos.

Mas agora você pode está pensando: “E quando o ouro começou a ser introduzido nos adornos?” a resposta para esta pergunta é que foi após alguns milhares de anos, mas precisamente no início da Idade do Bronze, configurando o surgimento das joias³ como conhecemos atualmente, com a utilização de metais nobres⁴ como o ouro e a prata combinados com pedras de cor (Gola 2008:31).

Agora será necessário, darmos um grande salto cronológico para exemplificar, o estudo de um grupo por meio dos adornos. Este relato é um pouco mais contemporânea ao nosso período, pois ocorreu entre os anos de 1914 e 1918, que se caracteriza como uma das narrativas mais emblemáticas da antropologia, que está presente no livro *Os argonautas do Pacífico Ocidental* de Bronislaw Malinowski, em que é relatado o *Kula*, que consiste basicamente em uma troca ritual de caráter intertribal, o qual é praticado por comunidades dos grupos das ilhas Trobriand.

³ Segundo Gola (2008: 20) existem “duas possíveis proveniências para a palavra francesa *joyau* (jóia): do baixo latim *jocalis*, que vem de *iocus* (gracejo, brincadeira); e/ou do latim *joie* (alegria), que provém de *goie* e *gaudia*”. Com isso, trata-se de uma ornamentação com o objetivo de celebrar, enfeitar, reluzir, valorizar. Assim, entende-se a joia por meio da união entre materiais preciosos, costumeiramente ouro ou prata, aliados a gemas.

⁴ São chamados de *metais preciosos* (ou *metais nobres*) o ouro, a prata e os metais do grupo da platina. Estes compreendem platina, paládio, ródio, rutênio, irídio e ósmio. O ouro e a prata são os mais importantes e os mais conhecidos. Mas a platina é bem mais valiosa. Na indústria joalheira, usa-se ouro, prata, platina, paládio e ródio, este último geralmente como revestimento de outros metais (banho de ródio). Os metais preciosos são todos raros na crosta terrestre, embora possam estar muito disseminados, como é o caso do ouro. Possuem alta densidade, são maleáveis (podem ser reduzidos a folhas) e dúcteis (podem ser reduzidos a fios). Disponível em: <<http://www.cprm.gov.br/publique/Redes-Institucionais/Rede-de-Bibliotecas---Rede-Ametista/Canal-Escola/Metais-Preciosos-1041.html>>

Malinowski observou que os participantes do *Kula* recebem os ornamentos feitos de conchas, as quais são conservadas consigo durante algum tempo e posteriormente são passadas adiante. Como relata o autor, os ornamentos viajam constantemente em direções opostas:

No sentido horário movimentam-se os longos colares feitos de conchas vermelhas, chamados *soulava*. No sentido oposto, movem-se os braceletes feitos de conchas brancas, chamados de *mwali*. Cada um desses artigos, viajando em seu próprio sentido no circuito fechado, encontra-se no caminho com os artigos da classe oposta e é constantemente trocado por eles. Cada movimento dos artigos do *Kula*, cada detalhe das transações é fixado e regulado por uma série de regras e convenções tradicionais; alguns dos atos do *Kula* são acompanhados de elaboradas cerimônias públicas e rituais mágicos (Malinowski 1976:75).

O *Kula* representa uma instituição econômica complexa, pois se relaciona à troca de riquezas e de objetos. O autor também destaca a importância destes, que estão para além do uso ornamental.

Tanto os *mwali* quanto os longos colares *soulava*, os dois principais artigos do *Kula*, são antes de mais nada enfeites e, como tal, usados exclusivamente com os trajes de dança mais elaborados nas grandes ocasiões festivas, nas danças cerimoniais e nas grandes reuniões de que participam os nativos de várias aldeias [...]. Esses objetos não são possuídos para serem usados – o privilégio de enfeitar-se com os *mwali* e *soulava* não é o verdadeiro objetivo da posse (Op.cit.,79).

Assim, a principal fonte de valor desses objetos é a posse, aliada à glória e ao renome que eles propiciam aos seus portadores, por serem objetos de desejo competitivo, além de ser a maneira de provocar inveja entre os participantes do círculo ao conferir distinção social e renome em sua prática de uso, atingindo alto valor simbólico.

Dessa forma, é válido observar que ao longo da história das mais diversas civilizações⁵, os seres humanos utilizavam alguma forma de adorno, o qual possuía um vínculo com os desejos, ou demonstrava poder espiritual, alegria, amor, luto, dentre outras intenções, a fim de construir novas linguagens por meio de símbolos e, com eles, significados eficientes na construção de identidades, ou ainda ser um elemento de inserção social a um determinado grupo: “[...] os objetos materiais são pensados como um sistema de comunicação, meios simbólicos através dos quais indivíduos, grupos e categorias sociais

⁵ Como o principal objetivo da pesquisa não é demonstrar a história das joias considerei pertinente apenas pontuar alguns momentos, a fim de situar os(as) leitores(as) para compreender tal importância e seu desdobramento na atualidade. Porém, se desejar consultar mais informações ver: Gola 2008 e Pedrosa 2010. Movida por estas e outros estudiosos do tema, realizei meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado de “Joia e Arte: o significado das joias através da representação pictórica”, no qual apresento um panorama dos principais momentos da história da joalheria, culminando com valores atribuídos as joias, analisados a partir de representações de obras de arte.

emitem (e recebem) informações sobre seu *status* e sua posição na sociedade” (Gonçalves 2007:20).

É importante realçar que neste breve percurso histórico, entre outros momentos, a joalheria⁶ além de ser considerada uma das mais antigas formas de arte, também foi responsável por refletir os valores de cada época, recebendo diversas contribuições de estilos, técnicas, dimensão estética e materiais diversos em sua composição.

Na região amazônica, também não poderia ser diferente, haja vista que na literatura de viajantes e cronistas eram observados grupos indígenas da etnia Tapajó, portanto os *muirakitãs*⁷, adornos de produção artesanal em forma de batráquios com o objetivo de supostamente se protegerem de moléstias, ou como um tesouro pessoal (Guia do Museu de Gemas – Joias e Artesanatos do Pará 2004:12). Que segundo Anna Cristina Meirelles⁸ tais adornos foram as primeiras joias confeccionadas e utilizadas no Estado do Pará.

Muitos anos depois, nas décadas de 1950 e 1960, sob este mesmo solo amazônico, rico das mais diversas matérias-primas, também ocorreu um intenso processo de mineração, no município de Itaituba, localizado no sudoeste paraense, com a descoberta de metais e a conseqüente abertura de garimpos, transformando na maior área de garimpagem do Brasil (Nunes; Pinto; Santos 2003 *apud* Baldi; Castro 2010:498).

Assim, a grande extração de ouro dos garimpos locais provocou um alto crescimento do setor joalheiro de Itaituba na década de 1980. Porém, este setor não possuía organização formal e as joias eram confeccionadas em pequenos ateliês ou em oficinas artesanais e familiares, as quais geralmente não recolhiam impostos, além de não possuir controle e

⁶ A joalheria consiste na criação e feitura de objetos para servir de ornamento, usando metais como ouro e prata, por exemplo, associados ou não a pedras preciosas (e até mesmo a imitação simulando seu brilho). Ao lado de joalheria, é comum surgir ourivesaria que é responsável a conceder valor artístico a metais considerados preciosos, segundo as culturas e as épocas, não importando se os objetos com eles confeccionados sejam joias, armas, baixelas ou objetos utilitários. Ambas as definições são importantes na história da cultura material, embora hoje estejam bastante misturadas (Gola 2008:16).

⁷ O vocábulo vem do tupi, mas há divergências sobre sua origem e seu objetivo. Os objetos já foram considerados vestígios de antigas culturas asiáticas, peças esculpidas pelas Amazonas, mulheres guerreiras, ou ainda distintivos usados por caciques ou chefes, como amuletos de boa sorte (Guia do Museu de Gemas – Joias e Artesanatos do Pará, 2004:12).

⁸ Entrevista com Anna Cristina Resque Meirelles, realizada em 26 de agosto de 2015, no Museu de Gemas do Pará, do qual é diretora. Anna possui doutorado em Geologia e Geoquímica pela UFPA com a tese “Muirakitã e Contas do tapajó no Imaginário indígena: Uma análise Químico-Mineralógica dos Artefatos dos Povos Pré-Históricos da Amazônia”.

estrutura de produção, pois as joias costumeiramente eram cópias de catálogos e revistas internacionais.

Com a escassez dos minérios, a partir da década de 1990, a produção dos garimpos enfraqueceu e o setor mineral do Estado passou a ser dominado por grandes empresas e por processos mecânicos. Por meio de ações que tinham como objetivo reverter o cenário de baixa qualificação foi criada a Associação dos Joalheiros e Ourives de Itaituba (AJOI) que posteriormente originou a Cooperativa dos Joalheiros da Amazônia (COOPERJAM), a qual foi transferida de Itaituba para Belém.

Diante deste contexto em 1998, o governo do Pará então governado por Almir Gabriel, criou o Programa de Desenvolvimento do Setor de Gemas e Joias do Estado do Pará, denominado de Polo Joalheiro do Pará, tendo como principal objetivo agregar valor aos metais e gemas⁹ por meio da verticalização da cadeia produtiva do mineral¹⁰ que historicamente era comercializados em estado bruto (SECTRAM 2002 *apud* Baldi; Castro 2010:499).

Com a finalidade de possibilitar o maior escoamento desta produção e funcionar como uma espécie de vitrine para o Programa recém-criado, no ano de 2002, surge o Espaço São José Liberto (ESJL) o qual abriga o Polo Joalheiro. Porém, antes de se tornar este território, é válido lembrar que o prédio é originário do século XVIII, ocasião em que era denominado Convento São José. Posteriormente funcionou como depósito de pólvora, quartel, olaria e hospital, mas certamente o que povoa a memória de grande parte dos paraenses é o espaço como presídio, seguido de rebeliões.

Em uma tentativa de conceder uma nova e inspiradora importância ao lugar, que por anos foi sinônimo de dor e sofrimento, o espaço ganhou novos ares, além de ganhar outro nome em sua composição, tornando-se Espaço São José Liberto, fazendo uma clara alusão à liberdade. Como principal diferencial dos produtos produzidos e comercializados no espaço, com destaque para as joias, o Programa procurou apropriar-se da narrativa poética do

⁹ Nome genérico das pedras preciosas. Utilizadas na elaboração de joias e objetos de adorno durante todas as épocas, devido a sua dureza, brilho e rareza (Gil 2006:81).

¹⁰ De acordo com o relato oral de Fonseca (2016) na palestra “Joalheria Paraense: a memória a partir da construção do design” a chamada verticalização da cadeia produtiva consiste em concentrar todas as fases do processo produtivo em um único lugar.

imaginário amazônico para criar coleções repletas de referências locais, sem perder o caráter universal.

Assim, neste contexto, a joia paraense já nasce no cenário contemporâneo, procurando combinar tendências tradicionais e vanguardistas em sua materialização. É importante salientar que as joias contemporâneas permitem o processo de experimentação, não apenas de formas mais inusitadas, mas, sobretudo, pelo trabalho com outros tipos de materiais não convencionais, os chamados materiais alternativos. Então, não é de se estranhar que estas joias mesclam em sua composição metais nobres, aliado ao plástico, tecido, couro, madeira, fibras naturais, sementes, entre outros múltiplos materiais que a imaginação das(os) *designers*¹¹ permitir.

Tal originalidade presente nas joias paraenses é apontada por Paes Loureiro (2004:2), sendo proveniente de:

[...] materiais e símbolos da cultura paraense, mimetizada ou recriada, integrando tradição e modernidade, particular e universal, local e mundial, presente e passado, indianismo e cosmopolitismo, natureza e cultura, ecologia e tecnologia, sonho e realidade, desejo e posse.

O Programa Polo Joalheiro apropriou-se bem dessas características que são tão aclamadas nas joias contemporâneas, elegendo seu próprio contexto social como um vasto universo de ideias e referências. A escolha por narrar primeiramente, um pouco da história dos adornos e das joias não foi à toa, decidi partir de todos esses apontamentos iniciais, para embasar a grandeza que a figura dos profissionais detém ao exercerem suas atividades, e é sobre esta temática que se trata o presente estudo.

Assim sendo, a presente pesquisa procura analisar e compreender a dimensão do saber e fazer em joias, para as *designers-artistas*, integrantes do Programa Polo Joalheiro do Pará, por meio de suas respectivas trajetórias de vida, formados em processos de afloramento de memórias e construção de identidades, que se dá ao longo de suas histórias de vida, a fim de apreender os significados que são materializados em suas produções.

Julgo pertinente elucidar o pensamento de Ingold (2010:7) ao apontar que o conhecimento consiste primeiramente em habilidades, e que todo o ser humano é centro de percepções e agência em um campo de prática. Haja vista que todo o ser-humano “deve vir

¹¹ O termo *design* de joias pode ser considerado como “concepção de produtos industriais que engloba as diversas categorias, classes, tipos e modelos de peças de joalheria, incluindo a criação de folheados e bijuterias” (Gomes Filho 2006:19). Portanto, *designer* configura o(a) profissional que desempenha tal atividade.

ao mundo pré-equipado com mecanismos cognitivos que são especificados independentemente, e antes, de qualquer processo de aprendizado ou desenvolvimento” (Op.cit.,8).

Albuquerque (2015:653) reflete sobre a diferença entre a palavra *conhecimento* que geralmente está associada à ciência, à instrução e à erudição, enquanto a palavra *saber* é associada a habilidade, sabedoria, experiência prática, incluindo, ainda, a própria palavra *conhecimento*. Porém, a palavra saber costumeiramente não está atrelada ao conhecimento científico ou erudito.

Para Bondía (2002:27) o saber da experiência é configurado como saber “que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que lhe vai acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece”.

No que concerne ao *fazer* Certeau (1998:41) afirma que as “*maneiras de fazer* constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural”. Assim, estes são mecanismos utilizados para sobreviver à sistematização dominante do conhecimento produzido pela sociedade, além de serem formas de articular as manipulações da sociedade de modo a desafiar “a razão do mais forte” (Op.cit., 47).

O *fazer* também significa expor os encadeamentos cognitivos do pensamento projectual, da pesquisa científica e da busca pela inovação também nos “modos de pensar” (Machado 2010:8).

Em relação a escolha das interlocutoras, esta se deu pelo papel desempenhado no Programa Polo Joalheiro e pelas suas respectivas produções em joias. Dessa forma, entrevistei cinco *designers-artistas*, são elas:

Rosângela Gouvea Pinto, nascida em Belém, possui 49 anos, é divorciada, não possui filhos, praticante da doutrina espírita kardecista. Realizou sua primeira graduação em Geologia, a qual foi abandonada para se dedicar a graduação em Artes. Foi a primeira paraense a se tornar especialista em *Design* de Joias, é mestre em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento, pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e também atua como consultora do Polo Joalheiro e professora universitária nas áreas de *design* e moda.

Selma Helena Montenegro Botelho, nascida em Afuá, no arquipélago do Marajó, não quis revelar a idade – apenas que possui menos de 50 anos, solteira, não possui filhos,

católica, realizou diversos cursos na área artística quando ainda morava em Macapá. Entrou na graduação em Artes, porém não finalizou o curso. Formou-se em *Design* de Joias, pelo então Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará (CEFET-PA) e é proprietária da loja Montenegro's situada no Polo Joalheiro.

Barbara Müller das Neves, nascida em Ji-Paraná Rondônia (RO), e aos cinco anos de idade ela e sua família mudaram-se para Belém, possui 27 anos, solteira, não possui filhos, não possui uma religião, mas é simpatizante do espiritismo. Embora seu desejo inicial fosse realizar a graduação em Moda, optou pelo curso de *Design* na Universidade do Estado do Pará (UEPA), atualmente cursa especialização em Marketing e já expôs suas produções de joias em eventos internacionalmente.

Lídia Mara Pereira Abraham, nascida em Belém, possui 33 anos de idade, solteira, não possui filhos e é adepta do umbandismo. Possui graduação em *Design* pela UEPA e atualmente estuda especialização em *Gestão* do Produto de Moda do *Vestuário* na faculdade *Estácio* de Sá e possui a marca independente de joias *Yemara Atêlie*.

Clarisse Fonseca Chagas, nascida em Manaus, aos sete anos de idade ela e seus pais mudaram-se para Belém, possui 29 anos, solteira, não possui filhos e diz não seguir nenhuma religião. Possui graduação em *Design* pela UEPA, é mestre em Artes pela UFPA e atualmente é estudante de doutorado na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ESDI – UFRJ). Atualmente presta consultorias para o Polo Joalheiro.

Considero pertinente explicar a escolha do termo "*designer-artista*" quando me refiro a estas mulheres supracitadas, ao longo do texto dissertativo. Tal desígnio se deu em campo, pois durante suas respectivas narrativas, eram comum elas se autodenominarem de *designers* e/ou artistas, fato que é explicado pelas suas formações acadêmicas e por serem áreas que, por vezes, se complementam, sobretudo no que tange aos seus saberes e fazeres em joias. Assim, sempre que me referir a estas mulheres, o termo aparecerá em itálico para marcar esta presença.

Elos iniciais com a Joalheria

Desde tenra idade, sempre me senti atraída por aqueles pequenos objetos, que nós humanos, costumeiramente, usamos a fim de nos adornarmos. Neste sentido, considero importante relatar uma breve etnografia, que me motivou seguir pelos elos da joalheria.

Aos 7 anos de idade, meu pai me deu um bilhete de loteria e pediu para que eu marcasse alguns números... Os dias se passaram e ele ao conferir o tal bilhete descobriu que eu havia ganhado uma pequena quantia, o que eu considerava uma verdadeira fortuna, cerca de mil reais, à época. Quando meu pai chegou a nossa casa com o meu prêmio em mãos, não hesitei e pedi para que minha mãe me levasse em uma joalheria, e assim o fizemos. Pude comprar algumas peças, as quais fazia uso diário. Mas também devo salientar que este pedido é um tanto quanto incomum para uma criança desta idade.

Por vezes, retirava alguns de meus pequenos mimos para pintar, outra atividade que sempre gostei, a qual fazia por pura diversão. Os anos se passaram, alguns anéis já não cabiam em meus dedos, e tive que escolher uma área de estudos para seguir. Sempre preferi as humanidades às exatas, embora eu adorasse química. Estudei no Centro Federal Tecnológico do Pará, cursando *Design Industrial*, e foi neste momento que fiz meu primeiro contato com o universo acadêmico da joalheria, através da prof^a Msc. Rosângela Pinto, que sempre utilizava as joias como exemplo em suas aulas de Composição e de História da Arte e do *Design*. Assim, motivada por minha crescente paixão, meu trabalho final neste curso, foi desenvolver um projeto de uma coleção de joias, o qual se deu a princípio, de forma tímida e cheia de dúvidas, pois afinal, o curso não era voltado para essa área específica do *design*.

Em paralelo ao curso de *Design*, optei por cursar Artes na UFPA, sempre procurando aliar essas duas áreas do conhecimento. E nas horas vagas, também procurava conhecer um pouco mais da joalheria, o que me levou a realizar alguns cursos e oficinas no Polo Joalheiro. Assisti a uma palestra sobre História da Joalheria, com a consultora do Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos (IBGM), Regina Machado¹². Em sua explanação a *designer*, apresentava em *slides* uma linha do tempo desenvolvida por ela, em que era analisada a

¹² *Designer* de joias, consultora nas áreas de Design e Estilo do IBGM, mestre em Comunicação dos Sistemas Simbólicos e doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

estética e as técnicas utilizadas na joalheria, aliadas à moda, à arquitetura e à história da arte, desde o período pré-histórico até o século XX.

A partir desta palestra, comecei a esboçar o tema que iria desenvolver em meu Trabalho de Conclusão de Curso. Mas, por tratar de um assunto incomum na graduação de Artes, tive alguns problemas para encontrar um professor que aceitasse me orientar, o que me fez “perder” um semestre. Porém, o curso sofria reformulações, além de contar com a chegada de novos cursos como a Museologia e Cinema, alguns professores dessas áreas, foram “emprestados” para o curso de Artes e, assim, fui apresentada ao Msc. Ricardo Harada, que aceitou orientar minha pesquisa. Não vou negar que, a princípio, quando ainda estava na indecisão para a escolha do meu tema, também pensei em desenvolver uma pesquisa na área de restauração de obras de arte, pois neste período, eu fazia parte da equipe de restauro em telas da Igreja da Sé de Belém. E o meu então orientador, possuía mestrado nessa mesma área, logo seria o caminho mais simples.

Entretanto, deixei o meu amor de infância falar mais alto e, em 2010, apresentei a pesquisa intitulada: “Joia e Arte: o significado das Joias através da representação pictórica”, em que discuto os valores atribuídos às joias, utilizando como suporte representações de obras de arte. Neste sentido, analisei as joias enquanto portadora de diversas valorações, que além do ornamental, também podem ser consideradas amuletos, serem portadoras de um dado simbolismo religioso, entre outros significados. A pesquisa foi bem aceita na universidade, o que me gerou alguns convites para realizar palestras sobre a mesma na UEPA, no Polo Joalheiro, entre outras instituições de ensino e pesquisa.

Como o desejo de integrar uma pós-graduação já se fazia presente, decidi fazer alguns “recortes” em minha pesquisa e enviá-los para publicações e apresentações, sempre procurando acrescentar um dado inovador, o que me fez continuar pesquisando e lendo sobre a joalheria.

Embora o primeiro edital de pós-graduação que li, fosse o de Antropologia, primeiramente tentei a seleção no Instituto de Ciência da Arte da UFPA, porém não consegui ingressar no programa, mas não parei os estudos. Fiz uma especialização em *Design Gráfico* e, logo em seguida, fui incentivada pelo prof. Dr. Agenor Sarraf, que hoje é o meu orientador, para concorrer a uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA), o que foi – e por vezes, ainda é – um desafio, e durante este processo inicial

de transição, a expressão “troca de idiomas disciplinares” de Henning (2006) sempre se fez presente em minha vida de mestrandia.

Mas o percurso antropológico, não surgiu em minha vida à toa, pois este não foi meu primeiro flerte com as Ciências Sociais. Explicarei um pouco melhor: quando os candidatos se submetem a realizar o processo seletivo para a graduação em Artes, ou em qualquer outro curso da área artística, é necessário escolher um curso de segunda opção. Pois, caso não passemos na prova específica, a qual é realizada antes das etapas do vestibular convencional, ainda teremos o direito de concorrer a uma vaga em outro curso de nossa escolha, assim, o curso que optei foi o de Ciências Sociais.

Como relatei anteriormente, cursei Artes para posteriormente ingressar no mestrado em Antropologia. Assim, desde o primeiro momento já possuía o desejo de entrelaçar estas duas áreas do conhecimento, embora muitas vezes, não fosse tarefa fácil. E outra dificuldade que (ainda) possuo, é a de produzir um texto em 1ª pessoa, haja vista que durante os quatro anos de graduação, aprendi a escrever da forma mais impessoal possível, seguindo os moldes da chamada tradição científica. Este foi o meu primeiro *choque antropológico*, que aos poucos procurei modificar e conseqüentemente me posicionar diante de minhas produções acadêmicas.

Quando ainda escrevia em 3ª pessoa, meu projeto inicial de pesquisa para o mestrado era o de rastrear influências dos “saberes afroamazônicos” nas joias do Polo Joalheiro. Entretanto, a partir de minhas vivências no Polo, aliada às diversas sugestões que recebi dos professores Dr. Fabiano Gontijo, Dr. Márcia Bezerra e especialmente de meu orientador Dr. Agenor Sarraf Pacheco, consideramos oportuno realizar uma cartografia das joias paraenses, a partir das trajetórias, saberes e fazeres de quem as concebe, das *designers-artistas*, integrantes do Programa Polo Joalheiro. Desta forma, procuro dar voz a estas mulheres, mostrar seus rostos e suas criações em joias, em um verdadeiro exercício de autoridade etnográfica concedido a elas, pois estas *designers-artistas* se apropriam de seus repertórios individuais e coletivos, para produzir escritas (neste caso, as joias) de si, do nós e dos outros (Pacheco 2015b:2).

Neste entendimento, parto da hipótese de que a arte do saber-fazer é a materialização de toda a experiência de vida, identidades e memórias. O estudo por esta temática se deu primeiramente pelo meu interesse pessoal, o qual foi construído ainda em

minha infância a partir do encantamento por este universo, reverberando assim, para o meu estudo acadêmico. Embora a presente pesquisa não tenha como foco o estudo da *joia pela joia*, e sim como as histórias de vida das *designers-artistas* amazônidas contribuem nos seus respectivos saber-fazer em joias, esta perspectiva se mostra inovadora em sua área de abrangência, haja vista que a partir da pesquisa e coleta de dados, não constatei que tal abordagem já tenha sido empregada anteriormente em outros estudos.

Relevância, Problemática e os Objetivos da Pesquisa

As pesquisas acadêmicas realizadas nesta área além de recentes, dado a criação do Programa Polo Joalheiro do Pará em 1998, também foram impulsionadas pelo curso de Bacharelado em *Design* da UEPA. Os Trabalhos de Conclusão de Curso que enfocam as joias como temática principal, se interessam pelo desenvolvimento de uma coleção com uma determinada temática, escolhida pelo seu próprio autor, enquanto o Programa Polo Joalheiro é citado para situar a produção e a comercialização de joias no estado.

Entretanto, com passar o dos anos o Programa começa a receber mais atenção no ambiente acadêmico, tanto que concomitante a presente pesquisa, estão sendo realizadas duas teses sobre o mesmo, são elas: “História e memória dos e das ourives do Polo Joalheiro de Belém do Pará no tempo presente” de Rosângela Quintela pertencente ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (UFPA) e a pesquisa intitulada: “Programa Polo Joalheiro do Pará: O estudo de significação do objeto” de Clarisse Fonseca da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ (ESDI), ambas em nível de doutorado.

Em um levantamento bibliográfico, ainda no início da pesquisa, observei a carência de estudos na área antropológica que utilizam as joias e/ou seus respectivos criadores como objetos de pesquisa. Assim, um estudo que pretende investigar e compreender o saber-fazer em joias das *designers-artistas* aponta para um novo olhar a ser explorado.

Soma-se a esse objetivo, a compreensão de que as joias enquanto produtos de mercado agregam não apenas valores econômicos, mas permitem aos artistas paraenses conexões de saberes sem fronteiras culturais. Dessa forma, acredita-se que estes estudos possam estabelecer uma importante estratégia para promoção econômica, social e cultural do segmento joalheiro paraense bem como o de visibilizar estas *designers-artistas* e seus saberes.

No que concerne à problemática da pesquisa este se dá pelo seguinte questionamento: Como as *designers-artistas* do Programa Polo Joalheiro constroem seus saberes e fazeres na criatividade artística das joias?

Quanto ao objetivo geral da pesquisa, esta consiste em cartografar trajetórias, saberes e fazeres das *designers-artistas*, formados em processos de afloramento de memórias e construção de identidades de integrantes do Programa Polo Joalheiro do Pará, por meio de suas respectivas histórias de vida, a fim de apreender os significados que são materializados em suas produções. Para o alcance de tal tarefa, lancei mão dos seguintes objetivos específicos:

- Contextualizar historicamente o atual Espaço São José Liberto, desde sua primeira função como o convento São José até os dias atuais.
- Analisar a atual organização do Espaço São José Liberto, bem como a criação e o desenvolvimento do Programa Polo Joalheiro do Pará.
- Conhecer as trajetórias de vida das *designers-artistas*, destacando suas respectivas trajetórias profissionais no campo das artes e do *design*, bem como seus processos de aprendizagens e saberes;
- Compreender como traduzem suas percepções de mundo nas joias e como constroem ou afirmam a identidade amazônica em suas produções.

A Construção do Texto

Pesquisa é compartilhamento [...]. Aprende-se, ao fazer, com o outro (Hissa 2013:17).

Quando ingressei no PPGA, minhas inquietações iniciais eram direcionadas à cultura material das joias enfatizando a influência da cultura afro no Pará. Porém, no decorrer do curso e com os diálogos com meu orientador, o foco foi alterado para realizar uma etnografia acerca da experiência das *designers-artistas*, integrantes do Programa Polo Joalheiro do Pará, a fim de investigar suas respectivas trajetórias de vida para então compreender os significados que são materializados em suas produções.

Com o deslocamento do objeto de pesquisa para as *designers-artistas*, julgo pertinente desenvolver uma “cartografia de memórias” (Pacheco 2015a) com estas mulheres, embasada nas reflexões de Martín-Barbero ao propor a elaboração de um mapa

não apenas sobre, mas a partir das margens, sugerindo um deslocamento do eixo de análise para pensar a América Latina. Assim para o pensador, “estamos ante uma lógica cartográfica que se torna *fractal* [...] e se expressa textualmente, ou melhor, textilmente: em pregas e despregas, reveses, intertextos, intervalos” (Martín-Barbero 2004:12). Tendo ainda, uma lógica *arquipélago*, que consiste em um “[...] lugar de diálogos e confrontação entre as múltiplas terras-ilhas que se entrelaçam” (Op.cit., 13).

Este pensamento é compartilhado por Glissant, o qual recebe a denominação de *pensamento arquipélago* que consiste em “[...] um pensamento não sistemático, indutivo, que explora o imprevisível da totalidade-mundo [...]” (2005:47).

Na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari os mapas podem ser pensados como abertos, conectáveis e modificáveis, oferecendo interpretações poéticas, incorporando valores culturais, como afirmam:

[...] o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (Deleuze e Guattari 1995:22).

A partir destes pensadores, Pacheco (2015a:4) desenvolve uma *cartografia de memórias*, a qual valoriza as intersecções e interculturalidades, “para este campo, os saberes locais não são puros, as tradições são sempre reinventadas e as etnias historicamente misturadas”. Para ele a,

cartografia de memórias como aporte teórico e ao mesmo tempo metodológico de pesquisas preocupadas em captar processos, discursos, experiências e sentidos de vivências interculturais arquitetadas nos imbricamentos rural & urbano, tradição & modernidade, oralidade & escrita, passado & presente (Op.cit.,6).

Assim, a *cartografia de memórias* valoriza as múltiplas vozes que insurgem pelas reminiscências dos que produzem saberes e práticas locais, recompondo contaminações, traduções e recriações a partir de bricolagens, além de ser um trabalho com foco interdisciplinar.

Ainda sobre o método cartográfico, Mairesse (2003) o vê como um dispositivo, pois no encontro do pesquisador com o seu objeto de pesquisa, diversas forças estão presentes, fazendo com que ambos não sejam mais aquilo que eram. Assim, a cartografia provoca “um processo de desterritorialização no campo da ciência, para inaugurar uma nova forma de

produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo” (Mairesse 2003:259 *apud* Romagnoli 2009:170).

Sob a proposição de uma “nova cartografia social” enquanto orientadora de pesquisas, Alfredo Wagner de Almeida, a distingue,

[...] do sentido corrente do vocábulo “cartografia” e não pode ser entendida como circunscrevendo-se a uma descrição de cartas ou a um traçado de mapas e seus pontos cardeais com vistas à defesa ou à apropriação de um território. Ao contrário de qualquer significação única, dicionarizada e fechada, a ideia de “nova” visa propiciar uma pluralidade de entradas a uma descrição aberta, conectável em todas as suas dimensões, e voltada para múltiplas “experimentações” fundadas, sobretudo, num conhecimento mais detido de realidades localizadas (2013:157).

Para Acselrad e Coli (2008:13), todos os mapas são considerados uma abstração do mundo, os quais são elaborados a partir de algum ponto de vista. Como um enunciado de informação do real,

O mapa não deixa de ser um enunciado performático, que diz algo sobre o real e sobre este produz efeitos. Ele não é, pois, um reflexo passivo do mundo dos objetos, mas um intérprete de uma determinada “verdade, em que o crer se localiza no ver” (Balandier 1987), um instrumento que “ordena e dá ordens” aos atores envolvidos na produção do território (Rivière 1980:379 *apud* Jourde, op. cit.103-4).

Com base nesses argumentos, a vivência etnográfica será considerada uma etapa da pesquisa cartográfica.

Sabe-se que tanto os antropólogos clássicos quanto os contemporâneos produziram investigações com povos de diversas culturas, como: Bronislaw Malinowski (1922) com os trobriandeses, Evans-Pritchard entre os Azandes (1937) e os Nuer (1940), Edmund Leach (1954) na Alta Birmânia, Clifford Geertz (1968) no Marrocos e na Indonésia. Estes antropólogos para realizar seus estudos “estiveram lá”, termo cunhado por Geertz (2005), para deixar ver uma das características básicas do método etnográfico como uma construção moderna.

Nos dias de hoje vivemos a emergência de um pensamento pós-moderno que procura desenvolver um questionamento contínuo das ações com análise crítica (Veiga-Neto 2002 *apud* Romagnoli 2009) e é neste cenário que a cartografia emerge como uma prática da antropologia pós-moderna.

Embora exista uma extensa literatura sobre trabalhos de campo em espaços urbanos, investigar sobre as *designers-artistas* que produzem as joias no cenário paraense, mais

precisamente em Belém, cidade que habito, abriria questionamentos acerca das concepções modernas de etnografia.

Ainda sobre o campo e os clássicos objetos de estudo da antropologia, desde o seu reconhecimento como disciplina no final do século XIX, esta ciência procurava estudar o outro, tanto que o:

Exotismo e distância (cultural e geográfica) separavam, então, o pesquisador do grupo pesquisado. Um século depois, em parte devido aos vários questionamentos sobre a antiga dominação colonial, e em parte ao próprio desenvolvimento da disciplina, tudo indicava que a distinção entre pesquisadores e nativos/“informantes” havia basicamente desaparecido – todos partilhávamos o mesmo mundo, e poderíamos nos alternar, fundir e nos misturar nesses papéis (Peirano 2006:8).

No século XX, as distâncias que separavam o antropólogo do seu próprio grupo se tornaram cada vez menores e em 1939, Malinowski reconheceu a pesquisa de Hsiao-Tung sobre os camponeses chineses,

O livro não é escrito por um estrangeiro à procura de impressões exóticas em um lugar desconhecido; ele contém observações feitas por um cidadão sobre seu próprio povo. É o resultado de um trabalho feito por um nativo entre nativos. Se é verdade que o autoconhecimento é o mais difícil de alcançar, então, sem dúvida, uma antropologia de seu próprio povo é a mais árdua, mas também a mais valiosa conquista de um pesquisador de campo (Peirano 2006:20).

O que poderia ser visto como uma atividade mais simples, na realidade se constitui em algo complexo, haja vista que o antropólogo necessita interpretar e questionar uma cultura que é a sua também, assim como na dificuldade de alcançar o “estranhamento” (DaMatta 2010:181) durante a pesquisa de campo.

Para Gilberto Velho (2013:82) a proximidade e a familiaridade “devem ser relativizadas e colocadas no contexto de discussão”. Logo, etnografar algo familiar não torna o pesquisador um entendedor de todos os processos praticados por aquele grupo.

Para DaMatta (2010:185) o antropólogo deve superar todas as coisas que fazem parte do seu próprio sistema de classificação, pois poderá pressupor que a familiaridade implica no conhecimento e na intimidade do seu objeto de pesquisa. O autor aponta ainda: “para que o familiar possa ser percebido antropologicamente, ele tem que ser de algum modo transformado em exótico” (Op.cit., 186).

Mesmo que a antropologia ainda seja o estudo do “outro exótico” (Peirano 2006:33), após os anos 1990 voltou o olhar para o “nós”, ou seja, para a alteridade próxima. Peirano

(1995) também desenvolve uma reflexão sobre a expressão “ir a campo” que é constantemente empregada na antropologia, a qual é vista como uma “obrigatoriedade” no trabalho do antropólogo.

De acordo com Vagner Silva (2006) o “campo” não se restringe ao “estar lá”, iniciando desde as leituras sobre o tema a ser pesquisado, os diversos relatos de outras experiências, ou ainda os contatos com possíveis interlocutores. Portanto, todos esses “caminhos” são o desenvolvimento do campo.

O “campo” não é somente a nossa experiência concreta (mesmo se esta fosse mensurável de forma tão objetiva) que se realiza entre o projeto e a escrita etnográfica. Junto a essa experiência, o “campo” (no sentido amplo do termo) se forma através de livros que lemos sobre o tema, dos relatos de outras experiências que nos chegam por diversas vias, além dos dados que obtemos em “primeira mão” (Silva 2006:27).

O antropólogo menciona que as etapas estabelecidas oficialmente pela academia para a realização de uma pesquisa etnográfica, as quais são ensinadas nos cursos de metodologia, propõe que o trabalho de campo apareça como a fase intermediária entre a proposta de um projeto de pesquisa e a análise dos dados apresentada no texto etnográfico. Entretanto, para o autor, essa concepção linear do processo de produção etnográfica geralmente não condiz com a vivência cotidiana em uma pesquisa, pois podemos citar as diversas leituras que realizamos sobre nosso objeto de estudo que constituem os trabalhos de campo, mesmo que realizadas antes da elaboração do projeto ou ao longo da pesquisa, tornando-a assim uma estratégia não linear.

Sabe-se que o método etnográfico é a base fundamental na formação de um(a) antropólogo(a) em que o olhar, o ouvir e o escrever correspondem na apreensão dos fenômenos sociais. Assim, no “[...] olhar e no ouvir ‘disciplinados’ [...] realiza-se nossa *percepção*, no escrever que o nosso *pensamento* exercitar-se-á da forma mais cabal, como produtor de um discurso que seja tão criativo como próprio das ciências voltadas à construção da teoria social” (Cardoso de Oliveira 2006:18).

De acordo com este autor, na primeira experiência do pesquisador em campo se faz necessário aguçar o olhar, pois, a partir do momento da iniciação da investigação empírica, o objeto já se encontra antecipadamente alterado por meio do modo de visualizá-lo.

Aliado ao olhar, Cardoso de Oliveira afirma que “o etnólogo deverá se valer, preliminarmente, de outro recurso de obtenção dos dados [...] o ouvir” (2006:21). Portanto,

o ouvir e o olhar não são independentes e em uma investigação ambas as faculdades se complementam. Assim, é indispensável saber ouvir a fim de se obter as explicações concedidas pelos membros da comunidade investigada. Ainda conforme o autor, o ouvir é um exercício delicado, o qual está inserido na relação entre entrevistador e entrevistado. Também é afirmado que não se devem realizar perguntas com o objetivo de orientar respostas que se deseja ouvir. Pois assim, não haverá uma verdadeira interação entre pesquisador e informante e, conseqüentemente, não se criará condições efetivas de diálogo.

Assim, este confronto deve ser substituído por um “encontro etnográfico” construindo uma relação em que o pesquisador possua a habilidade de ouvir o entrevistado e por ele ser igualmente ouvido, iniciando um diálogo teoricamente entre “iguais”, sem o receio de contaminar o discurso do informante com elementos do discurso do próprio pesquisador. Neste sentido, esta interação envolve um exercício mais intenso, a chamada “observação participante”, que nas palavras de Cardoso de Oliveira:

[...] significa dizer que o pesquisador assume um papel perfeitamente digerível pela sociedade observada, a ponto de viabilizar uma aceitação senão ótima pelos membros daquela sociedade, pelo menos afável, de modo a não impedir a necessária interação. [...] Entendo que tal modalidade de observação realiza um inegável ato cognitivo, desde que a compreensão – Verstehen – que lhe é subjacente capta aquilo que um hermenêuta chamaria de “excedente de sentido”, isto é, as significações – por conseguinte, dados – que escapam a quaisquer metodologias de pretensão nomológica (Cardoso de Oliveira 2006:24).

Embora a “observação participante” tenha se consolidado nas investigações etnológicas por meio das populações ágrafas e de pequena escala, o autor aponta que ela também pode ocorrer na pesquisa com os segmentos urbanos ou rurais da sociedade a que pertence o próprio antropólogo. Desta forma,

[...] os atos de olhar e de ouvir são, a rigor, funções de um gênero de observação muito peculiar – isto é, peculiar à antropologia – por meio do qual o pesquisador busca interpretar – compreender – a sociedade e a cultura do outro “de dentro”, em sua verdadeira interioridade. Ao tentar penetrar em formas de vida que lhe são estranhas, a vivência que delas passa a ter cumpre uma função estratégica no ato de elaboração do texto, uma vez que essa vivência – só assegurada pela observação participante “estando lá” – passa a ser evocada durante toda a interpretação do material etnográfico no processo de sua inscrição no discurso da disciplina (Op.cit.,31).

Para que a pesquisa seja realizada é necessário que o pesquisado permita dialogar com o pesquisador, aceitando falar de sua vida, bem como introduza o pesquisador no seu grupo além de conceder-lhe liberdade de observação.

Cardoso de Oliveira também atribui a importância para o ato de escrever, pois a questão do conhecimento torna-se mais crítica, haja vista que a escrita é iniciada no gabinete a partir dos fenômenos observados no ato de “estar lá”. Utilizando Geertz como referência, em seu livro “Obras e Vidas: o antropólogo como autor” parte-se da ideia de separar em duas etapas a investigação empírica: a primeira consiste no “estando lá”, ou seja, no ato de escrever vivendo a situação de estar no campo; e em seguida o “estando aqui”, deste modo, fora do campo. Neste sentido, o olhar e o ouvir fazem parte da primeira etapa, por conseguinte o escrever seria parte da segunda. Esta discussão será retomada mais à frente.

Para Peirano a forma de fazer a pesquisa de campo está intensamente ligada à construção de etnografias como textos. “Assim, estão intimamente relacionados na construção etnográfica a pesquisa de campo (incluindo, naturalmente, a escolha do objeto), a construção do texto e o papel desempenhado pelo leitor” (1992:134).

José Reginaldo Gonçalves na apresentação da obra “A experiência etnográfica” de James Clifford, afirma que a etnografia exerce um papel metodológico central no saber convencional da disciplina,

Ela está na base da identidade disciplinar da antropologia social e cultural, tal como a entendemos em sua versão moderna. Nos limites do discurso disciplinar, a etnografia é entendida por certos autores como a “observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (...) e visando a sua reconstituição, tão fiel quanto possível à vida de cada um deles” (Lévi-Strauss, 1973:14). Alguns autores, no entanto, pensam a etnografia como mais que uma “reconstituição tão fiel quanto possível” da vida dos grupos estudados e problematizam o entendimento mesmo do que seja a “prática da etnografia” (2002:9).

Clifford (2002) denomina de novo teórico-pesquisador, a etnografia, baseada na *observação participante*, sendo diretamente influenciado por Malinowski. O autor desenvolve uma crítica à chamada antropologia clássica, situando que na contemporaneidade, diversas vozes emergem a partir de um fazer etnográfico, passando por diversas experiências reveladas através da escrita.

James Clifford enfatiza seis pontos referentes a um novo olhar sobre a antropologia, baseado em uma fazer etnográfico, com destaque para a observação participante: primeiro, a legitimação da *persona* do pesquisador, destacando sua vivência no campo; segundo, o uso da língua nativa pelo pesquisador – mesmo sem dominá-la; terceiro, ênfase na observação participante; quarto, o conhecimento da “estrutura” do todo cultural de uma

dada comunidade; quinto, em termos culturais focalizar uma ou mais de suas partes; realizar o “presente etnográfico” que consiste no tempo de pesquisa a fim de conhecer uma dada cultura.

Ainda conforme o autor, estes pontos servirão para validar uma etnografia “eficiente”, baseada na observação participante, unidos à experiência e interpretação. Esta união no que tange à autoridade etnográfica confere ao etnógrafo, o *status* de “eu estava lá”. O pensamento de Clifford dialoga com o de Geertz, no que diz respeito ao “estar lá” que, para o segundo, é afirmado por meio da escrita e manifesta o afetar e o ser afetado do(a) antropólogo(a) enquanto autor(a) de suas etnografias.

Geertz em seu livro “Obras e Vidas: o antropólogo como autor”, concede uma resposta à crítica da antropologia pós-moderna, discute a etnografia enquanto gênero. No primeiro capítulo, o autor confere ao antropólogo um papel de escritor devido o seu exercício etnográfico. Assim como é dada uma “resposta” à demanda surgida no Seminário de Santa Fé¹³, em que estão no centro do debate, o “estar lá”, caracterizado pela vivência no campo e o “estar aqui”, que corresponderia à experiência de viver, trabalhar “estando aqui” em seu gabinete urbano, em companhia de seus colegas e usufruindo tudo o que as universidades e instituições de pesquisa podem oferecer (Cardoso de Oliveira 2006:25). Neste sentido, “[...] o desafio do antropólogo está em conciliar sua visão íntima da experiência de campo com o relato claro e moderado na transmissão desta experiência” (Peirano 1992:148).

Para Geertz o texto etnográfico deve expor o campo de forma que o leitor sinta como se “estivesse lá”, ou seja, como uma verdade em que este é convencido que iria encontrar as mesmas coisas se efetivamente “estivesse lá”. Portanto, o etnógrafo deve se preocupar com certos limites em sua elaboração textual.

A etnografia como uma “descrição densa” é construída por um processo de busca dos significados por meio dos gestos humanos, como o exemplo das piscadelas (Geertz 2013). Através desse exercício de busca de significados, o antropólogo procura interpretar os gestos humanos a partir do olhar do pesquisador e do olhar do interlocutor, ou seja, a

¹³ No ano de 1984, alguns antropólogos se reuniram no Seminário de Santa Fé, no estado do Novo México, nos EUA, objetivando a construção de uma antropologia pós-moderna, por meio da introdução de uma consciência literária na prática etnográfica (Marcus 1991:357).

subjetividade do antropólogo interfere diretamente na interpretação. O autor também aponta três características da descrição etnográfica:

[...] ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o "dito" num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis [...]. Há ainda, em aditamento, uma quarta característica de tal descrição, pelo menos como eu a pratico: ela é microscópica (Geertz 2013:15).

José Guilherme Magnani (2009) dialoga com Geertz (2013:15) por meio da concepção de que a prática da etnografia não se limita a selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, o que a define “é um tipo de esforço intelectual” com o objetivo de realizar uma “descrição densa”. Magnani propõe sua definição para etnografia, entendendo-a como uma prática em que o pesquisador opera com o seu conhecimento, acionando-o a fim de produzir um novo modelo:

[...] a etnografia é uma forma especial de operar, em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para segui-los até onde seja possível e, numa relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente (Magnani 2009:73).

Ainda de acordo com Magnani, cabe apontar que o,

[...] método etnográfico não se confunde nem se reduz a uma técnica; pode usar ou servir-se de várias, conforme as circunstâncias de cada pesquisa; ele é antes um modo de acercamento e apreensão do que um conjunto de procedimentos. Ademais, não é a obsessão pelos detalhes que caracteriza a etnografia, mas a atenção que se lhes dá: em algum momento, os fragmentos podem arranjar-se num todo que oferece a pista para um novo entendimento (Magnani 2002:17).

Neste sentido, a etnografia permite reorganizar as informações coletadas que ainda se encontram dispersas em um novo arranjo, o qual não pode ser considerado o arranjo do informante (mas que foi suscitado por ele) nem mesmo o qual o pesquisador iniciou sua pesquisa. Dessa forma, o novo arranjo estará impregnado com as marcas de ambos, mais geral do que a explicação do informante e mais denso que o esquema teórico apontado inicialmente pelo pesquisador, pois agora possui como referente o “concreto vivido”.

Magnani propõe resgatar “um olhar *de perto e de dentro* capaz de identificar, descrever e refletir sobre aspectos excluídos” (2002:17). Este olhar supõe a delimitação de recortes que ocasiona o exercício de uma cuidadosa descrição etnográfica.

Ainda sobre o método etnográfico, este:

[...] encontra sua especificidade em ser desenvolvido no âmbito da disciplina antropológica, sendo composto de técnicas e de procedimentos de coletas de dados associados a uma prática do trabalho de campo a partir de uma convivência mais ou menos prolongada do(a) pesquisador(a) junto ao grupo social a ser estudado. A prática da pesquisa de campo etnográfica responde, pois a uma demanda científica de produção de dados de conhecimento antropológico a partir de uma inter-relação entre o(a) pesquisador(a) e o(s) sujeito(s) pesquisados que interagem no contexto recorrendo primordialmente as técnicas de pesquisa da observação direta, de conversas informais e formais, as entrevistas não-diretivas, etc (Eckert e Rocha 2008:1).

Hélio Silva (2009) apresenta a etnografia como um registro de percurso realizado pelo antropólogo. Por meio da vivência do etnógrafo, o andar, o ver e o escrever tornam-se atividades interdependentes, além de exercerem e sofrerem influências recíprocas.

A vivência do etnógrafo converte tais fases em atividades sincrônicas (andar, ver e escrever). O percurso no campo, sua observação e a descrição do contexto percorrido e observado são três fluxos que se misturam pela reciprocidade, interdependência e (inter) influências enquanto se tensionam pelas contradições e heterogeneidade das disposições e habilidades em jogo. Tudo isso compõe uma complexa ambiência, um contexto do qual deriva o estatuto do observador e as propriedades do universo observado. Cena de componentes tão inextricáveis impõe que a etnografia se torne o relato de um percurso. Dados e informações sobre a sociedade observada devem estar organizados no texto ao longo de uma espinha dorsal, o percurso do etnógrafo. Somente essa linha aglutinadora do material colhido poderá torná-lo legível. Trata-se de pensar a etnografia como o relato de uma experiência conflituosa de um observador, condição para o entendimento do que foi observado (Silva 2009:186-187).

Ao longo da história da antropologia, observa-se a problematização da ideia de indivíduo e sociedade, a qual produz novas conceituações que visam entender as relações entre razão cultural, construção de personagens etnográficos e sujeitos subjetivados. A partir deste prisma Marco Antonio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Z. Cardoso (2012:9) ao observarem a tensão entre os conceitos clássicos da biografia e etnografia desenvolveram a chamada etnobiografia, que consiste basicamente na formulação teórica que se estrutura em uma narrativa que trabalha a partir das experiências individuais de cada ator ancoradas em suas percepções culturais, simultaneamente. Neste sentido,

[...] o indivíduo passa a ser pensado a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa, pois é justamente através dessa interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura (Gonçalves 2012:9).

Ainda para estes autores a individuação criativa dos personagens-pessoas gera uma autonomia de significados que não está submetida diretamente à força da sociedade, logo a

narrativa não assume uma posição neutra e sim agrega novos significados ao mundo e às coisas.

O processo empírico da presente pesquisa se deu em base nas narrativas das *designers-artistas* que compõe esta análise. Em consonância com o pensamento de Hartmann (2012:185) procuro observar estas narrativas pessoais como uma forma que surge das trocas mútuas provocadas pelo encontro etnográfico. Sendo assim, narrar, é, sobretudo, aliar o tempo vivido ao tempo ficcionado (Ricoeur 1993:63 *apud* Costa 2014:49).

Também é válido apontar que ao longo da história da antropologia, os estudos sobre narrativas orais, têm sido recorrentes, ainda que oscilem em relevância. Valendo-se desta afirmativa Hartmann (2012:194) considera os relatos orais como a principal forma de comunicação do ser humano. Para ela, as narrativas simbolizam, representam, estetizam a realidade, assim como veiculam os saberes que constituem e são constituidores da cultura a que pertencem.

Uma narrativa de vida não é um discurso qualquer: é um discurso narrativo que se esforça para contar uma história real e que, além disso, diferentemente da autobiografia escrita, é improvisada no seio de uma relação dialógica com um pesquisador que naquele momento orientou a entrevista para uma descrição de experiência relativas ao estudo de seu objeto (Bertaux 1997:65 *apud* Hartmann 2012:186).

Ainda sobre o processo narrativo, sua importância e desdobramento para a sociedade, é visto que seres humanos,

[...] narram para lembrar, incutir conhecimento cultural, lidar com um problema, repensar o *status quo*, acalmar, criar empatia, inspirar, especular, justificar uma posição, questionar, dedurar, avaliar a sua identidade e a dos outros, envergonhar, implicar, elogiar e entreter, entre outros fins. Além disso, esses propósitos não são necessariamente garantidos no início da narração, mas emergem ao longo do contar da narrativa (Ochs e Capps: 2001:60 *apud* Hartmann 2012:200).

Ao me referir sobre a chamada “história de vida” procurei realizar um apanhado geral sobre a vida das *designers-artistas*, destacando os principais momentos de suas trajetórias profissionais, porém, sem a intenção de integralidade biográfica (Hartmann 2012:185).

De acordo com Bourdieu (1996:189) a “história de vida” conduz à construção da noção de *trajetória* como *posições* que são ocupadas por um mesmo agente, ou um grupo, em um espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a transformações. As narrativas orais foram postas em relatos autobiográficos, que segundo o autor são baseados na

preocupação de dar sentido, de extrair uma lógica que seja ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, estabelece relações inteligíveis entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (Op.cit.,184).

Segundo Queiroz (2008:43) dentro do quadro amplo da história oral, a “história de vida” se insere nesta e consiste basicamente como o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, o qual tenta reconstituir os acontecimentos que vivenciou e transmite a experiência que adquiriu. Dessa forma, para a autora a história de vida gira em torno de um indivíduo e quando ela é observada, marca-se o sentido de unicidade, distinguindo dos demais de seu grupo, logo esta técnica capta o que sucede no cruzamento da vida individual com a social (Op.cit.,67-68).

[...] através [da narrativa linear e individual] se delineiam as relações com os membros de seu grupo, de sua profissão, de sua camada social, de sua sociedade global, que cabe ao pesquisador desvendar. Desta forma, o interesse deste último está em captar algo que ultrapassa o caráter individual do que é transmitido e que se insere nas coletividades a que o narrador pertence. Porém, o relato em si mesmo contém o que o informante houve por bem oferecer, para dar ideia do que foi sua vida e do que ele mesmo é. Avanços e recuos marcam as histórias de vida [...] na coleta de histórias de vida, a interferência do pesquisador seria preferencialmente mínima (Op.cit. 43-44).

Enquanto para o pensamento de Portelli (1997:26) a história oral se diferencia das outras metodologias pelo potencial de trabalho com as narrativas orais, esta, além de revelar novas facetas de acontecimentos, também revela os significados e afetos atribuídos a eles na experiência individual dos narradores. Assim, as “fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que faz” (Op.cit.,31).

Para Gallian (1992:101) a História Oral como método “permite a invenção de um discurso que se estabelece na interação entre pesquisador e narrador, enquanto sujeitos culturais e históricos, e que recria o passado a partir do presente”.

As reflexões acerca da História Oral me permitiram observar os relatos das interlocutoras da presente pesquisa não como algo fixo e sim como memórias construídas no ato narrativo. Assim, a História Oral se dá como método apoiado na memória e por meio deste exercício, o passado exposto pelas *designers-artistas* se reconstrói e é reavaliado. Assim, o ato de lembrar se constroi em um processo mediado por diversos interesses, intenções e representações. Para Bosi,

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (Bosi 1999:55).

Dessa forma, a memória se torna para estas mulheres, uma forma de autoafirmação de suas respectivas histórias de vida aliada aos seus trabalhos. O saber-fazer em suas vidas, exibidos nas narrativas é uma forma de revelarem quem são, as atividades que gostam de realizar e as experimentações em suas produções artísticas.

A memória “gira em torno da relação passado-presente, e envolve um processo contínuo de reconstrução e transformação das experiências lembradas”, em função das mudanças nos relatos públicos sobre o passado. Que memórias escolhemos para recordar e relatar (e, portanto, lembrar), e como damos sentido a elas são coisas que mudam com o passar do tempo (Thomson 1997:57).

Com isso, as narrativas reveladas no movimento de rememoração foram concedendo sentido à produção destas *designers-artistas* como processos comunicativos delas *com e para* o mundo. Para Pollak (1992:204) a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, há uma ligação fenomenológica estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Tal sentimento está sendo tomado no seu sentido mais superficial, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Portanto, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria e a imagem que ela constrói e apresenta aos outros, atuam para esta acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.

Ainda para o Pollak, a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com estes outros.

Sobre a relação dialética entre memória e identidade Thomson (1997:57) afirma que a identidade molda as reminiscências; quem acreditamos que somos no momento e o que queremos ser afetam o que julgamos ter sido. Neste sentido, para Thomson as reminiscências são consideradas, *passados importantes* que dão um sentido à vida, e para que exista maior consonância entre identidades passadas e presentes. Assim, as histórias que são lembradas, trazem aspectos do passado e moldam as identidades e aspirações

atuais. Portanto, é pela oralidade que essas *designers-artistas* constroem suas identidades por meio do processo de contar suas histórias no convívio social.

Ao longo das narrativas a presença da chamada *identidade amazônica* se fez presente em diversos momentos, e para compreender a dimensão deste assunto, bem como sua importância para o saber-fazer das *designers-artistas* das joias paraenses, utilizo como suporte metodológico o estudo de Castro (2011).

Para Castro (2011:183) a *identidade* pessoal ou social é construída pela subjetivação, como um processo individual de construção coletiva que se dá segundo dinâmicas espaço-temporais e socioculturais que constituem uma experiência histórica comum a pessoas que vivenciam uma mesma imersão simbólica. Dessa forma, a subjetivação é um processo em que o indivíduo torna-se sujeito, ou seja, constitui-se como parte de uma experiência comum. Através dela, o indivíduo estabelece a relação dialógica que caracteriza sua participação em um dado contexto social e por meio da qual se sabe sendo o que é por oposição àqueles que conformam a sua alteridade.

Para Castro o conhecimento identitário amazônico, procede de estoques de conhecimento, ou seja, conjuntos heterogêneos de vivência e saberes que inventariamos como sendo experiência cultural e de reflexão sobre a arte, ocorridas na formação histórica da Amazônia. Na contemporaneidade a difusão de um conhecimento identitário transforma-se em uma estratégia de validação do desejável, de organização social e de sistematização de projetos comuns.

É válido ressaltar que os dados que foram recolhidos ao longo da pesquisa não possuem significação sem que estejam seguidos da interpretação do pesquisador, sendo moldados a partir das temáticas debatidas no âmbito acadêmico.

Por meio da união metodológica da cartografia e da etnografia, refuto a prática de uma *ciência-técnica*, que se caracteriza como razão pura e se distancia do diálogo com outros saberes dos distintos sujeitos e grupos sociais que constroem a dinâmica cotidiana.

Quando se pretende produzir conhecimento *junto ao outro* – e não sobre o outro – será preciso criar também, junto ao outro, *modos de fazer*. Aqui, já se está no âmbito do *artesanato coletivo* e no espaço da fronteira em que, no contexto de possíveis estranhamentos e eventuais conflitos, será necessário fabricar alternativas de diálogo. Nas entrevistas será preciso substituir o inquirido pelas conversações e construir a proximidade com o outro e a difícil confiança recíproca. Entre o sujeito que pesquisa e o outro que ativamente participa deverá haver entendimento do que se quer para a pesquisa (Hissa 2013:128).

Assim, a construção de uma *ciência-saber*, a qual rejeita a categoria de *sujeito do conhecimento* para seguir a de sujeito mundo, abre-se ao diálogo com todas as formas de conhecimento, além de estimular o compartilhamento e o envolvimento do pesquisador (Hissa 2013).

A Pesquisa de Campo

Realizei minha primeira visitação ao Espaço São José Liberto no ano de 2003, com o objetivo de conhecer o lugar que havia sido recém-reformado e “entregue” para a sociedade. O que mais chamou minha atenção neste primeiro momento foi o refinamento do lugar aliado à arquitetura rústica, representada pelas grades de ferro, pelo piso e pela parede de pedras, todas “dialogando” de forma harmônica com a atual arquitetura do espaço. Após minhas primeiras observações me dirigi às lojas presentes no Polo joalheiro e pude notar que as joias expostas eram “carregadas” de influências amazônicas.

Após minha primeira visitação ao espaço, retornei outras vezes, nos anos de 2004 e 2005, a fim de apresentá-lo a amigas e amigos que residem em outros estados do Brasil, bem como em outros países. No ano seguinte, minhas incursões ao Polo Joalheiro, ganharam outras funções, foi o período que comecei a me interessar academicamente por joalheria e dessa forma frequentava o espaço a fim de assistir palestras e realizar cursos sobre esta área.

Em 2014, primeiro ano do mestrado, iniciei o processo de pesquisa documental, por meio da coleta e leitura de dados, sobre o Programa Polo Joalheiro e sobre as joias que são produzidas neste espaço, por meio do *site*, *blog* e diversos catálogos institucionais, além de TCCs, dissertações, tese e artigos publicados. Tais documentos contribuíram para a construção do texto dissertativo, por meio das informações de caráter histórico do lugar além de concederem bases para o meu entendimento sobre o funcionamento do Programa, os quais pude constatar em minhas pesquisas de campo.

Na verdade, algumas leituras já haviam sido realizadas por mim, tendo começado anteriormente, por meio de meus interesses pessoais sobre a joalheria aliadas as minhas práticas de consumidora de *cultura* local. Dessa forma, a releitura de algumas pesquisas que eu já conhecia de minha vida cotidiana, não poderia ser vista apenas como um objeto de estudo, e sim como um desdobramento do meu deleite estético.

No ano de 2015 retomei as visitas ao Espaço São José Liberto de forma mais frequente, pois iniciava de fato meu campo antropológico de investigação. Na trajetória de minha observação, procurei situar o espaço como objeto, para posteriormente estabelecer um contato mais direto com as(os)¹⁴ profissionais que trabalham e circulam no lugar, a fim de mapear informações que julguei importante, as quais serão exploradas com mais afinco nas próximas páginas, compondo assim, uma cartografia.

Desta forma a primeira entrevista que realizei neste percurso, foi com a *designer-artista* Selma Montenegro, pois suas histórias e memórias integravam o texto de qualificação desta pesquisa. Posteriormente a este momento inicial, segui coletando depoimentos de profissionais que trabalham no Espaço São José Liberto, foram eles: Alexandre Cordovil e Anna Cristina Meirelles, respectivamente o mediador cultural e diretora do Museu de Gemas, os quais me ajudaram a compreender o funcionamento e a gestão deste espaço, além de obter informações mais detalhadas dos diversos materiais expostos neste lugar. Adicionalmente a estas entrevistas, também considerei oportuno ouvir a diretora do Instituto de Gemas e Joias da Amazônia (IGAMA) e do ESJL, Rosa Helena Neves, a qual contribuiu para o meu maior entendimento sobre o Programa Polo Joalheiro.

As entrevistas com os profissionais Alexandre e Anna Cristina ocorreram durante as visitas ao Museu de Gemas, enquanto que a entrevista com Rosa Helena ocorreu no interior de sua sala no ESJL. Nossos diálogos, não possuíam um roteiro, permitindo que tais interlocutores falassem aquilo que consideravam relevantes, assim, procurei interferir minimamente em suas respectivas oratórias. Desta forma, estas entrevistas iniciavam com uma simples e direta pergunta “Me fale primeiramente qual o papel que você desempenha no Espaço, para depois você me falar o que considera importante sobre este”. Uma de minhas preocupações nestes momentos era o de *falar menos e ouvir mais*. Desta forma, sempre estava munida do gravador e do caderno de campo, anotando as falas que não ficaram compreendidas em suas totalidades, pedindo esclarecimentos e realizando algumas perguntas específicas, para no final de suas respectivas entrevistas, ou em um segundo momento, poder indagá-las(lo).

¹⁴ Ao longo do texto dissertativo, quando me refiro nesta pesquisa, aos profissionais de ambos os gêneros, julguei pertinente inverter a ordem convencional que coloca o gênero masculino como definidor de uma dada função, seguido pelo artigo “a” entre parênteses (a), haja vista que este trabalho foi realizado por mim e pelas *designers-artistas* amazônidas. Dessa forma procurei evidenciar a participação de nós mulheres na construção do conhecimento científico.

Entre os meses de agosto e setembro de 2015, realizei rápidas e oportunas conversas com moradores e trabalhadores que circulam nas proximidades do Polo Joalheiro, com o objetivo de compreender a relação ou ausência dela, com este espaço.

Entre o mês de junho de 2015 a abril de 2016 realizei em média duas entrevistas com a Rosângela Gouvea, Selma Montenegro, Barbara Müller, Lídia Abrahim e Clarisse Fonseca, objetivando mergulhar em suas histórias de vida por meio de suas respectivas trajetórias, saberes e fazeres.

Ainda que eu me auto julgasse como uma “não estranha” a elas, pois eu já possuía um certo contato com a Rosângela, Lídia e Clarisse, e já “avistava” Barbara dos eventos que ocorriam no Espaço, a única *designer-artista* que não possuía um contato prévio era a Selma. Mas mesmo diante desse cenário, eu possuía certa apreensão em não ser “aceita” em meu campo, no sentido delas não se sentirem à vontade em contarem suas histórias.

A partir dessa possibilidade, quando estabeleci os primeiros contatos para falar sobre a pesquisa, me vali da conceituação de Mauss (2003:200) da relação que existe entre as pessoas, baseada na mútua obrigação de *dar*, *receber* e *retribuir*, da seguinte forma: explicava que ambas as pessoas envolvidas (eu e a respectiva interlocutora) iriam “ganhar”, explico melhor: se elas me concedessem suas histórias, configurando o “dar”, eu as “receberia” e realizava meu texto e as “retribuiria” no sentido de expor suas trajetórias além de divulgar suas criações. Assim, desde a fase inicial das entrevistas esta estratégia metodológica foi crucial para minha entrada como pesquisadora, no circuito Polo Joalheiro.

Estas entrevistas/conversas possuíam a finalidade de coletar dados etnográficos que me permitissem realizar um diálogo fecundo com as teorias apreendidas em sala de aula, bem como em minhas leituras solitárias. Devo salientar que o longo trabalho de campo se deu por dois motivos: a disponibilidade destas mulheres em me receber no ESJL, configurado aqui pelo seu ambiente de trabalho, e em duas situações as entrevistas ocorreram em suas residências; bem como o de realizar minha produção escrita o mais próximo possível do meu campo de investigação.

Desta forma, as entrevistas etnográficas de “longa duração” gravadas possuem em média uma hora e meia de duração, por entrevistada(o) Outras, por conta dos imprevistos, possuem menor tamanho de áudio. Quanto às entrevistas com as principais interlocutoras desta pesquisa também procurei fazer poucas interferências em suas narrativas, porém,

efetuava perguntas semi-diretivas a elas e quando necessário, realizava desdobramentos para esclarecê-las. Aqui, realizei um roteiro de perguntas a fim de auxiliar no entendimento de suas trajetórias pessoais e profissionais, as quais foram desdobradas ao longo das entrevistas. As questões norteadoras foram:

- 1) Quais são seus dados pessoais?
- 2) Como se deu sua infância e adolescência? Você já possuía algum contato com as joias? Como se deu a escolha por atuar na área do *design* de joias?
- 3) Como se dá a trajetória dos seus saberes e fazeres no campo das joias; seus cursos de formação, suas influências e qual é a sua relação com a bancada¹⁵?
- 4) Você pode narrar um pouco sobre suas experiências e vivências já como *designer-artista*, bem como sua participação em concursos de joias? Caso você os possua.
- 5) Como se dá seu processo de criação? Suas atividades de lazer contribuem ou não neste processo? Você acredita que seu ato criativo é baseado nas suas trajetórias do passado e/ou do presente?
- 6) Qual é a relação das suas joias com a Amazônia?
- 7) Você acredita que suas criações são baseadas em suas experiências de vida? Se sim, como estas são refletidas em seu trabalho?
- 8) Com quais outras áreas de conhecimento você dialoga?
- 9) Qual é a sua visão do Polo Joalheiro?
- 10) Quais são seus desejos e as aspirações futuras?

Ao analisar as entrevistas que realizei com estas informantes, pude observar um campo semântico em que encontrei termos como “memória”, “identidade”, “amor”, “paixão”, “Amazônia”, “Belém”, “influências”, “natureza”, “inspiração” “criação” dentre outros. Como eram entrevistas semi-diretivas, estas já continham a especificidade deste campo. Foi possível perceber, por meio dos depoimentos coletados, as influências de

¹⁵ Dentre as ferramentas, dispositivos, utensílios e equipamentos usados na joalheria, a bancada exerce um papel muito importante e fundamental, pois ela é a base estrutural de todo trabalho do profissional. A bancada para joalheria requer uma série de características que contribuem, ou mesmo definem, os resultados de qualidade do trabalho e desempenho do profissional, preservando sua saúde. Disponível em: <http://www.revistajoiasdesign.com.br/secoes-da-revista/como-usar-a-bancada-de-joalheria-ou-banca-de-ourives>

leituras e percepção do mundo que as cercam, os quais são materializados em suas produções.

Também sinalizo que, por vezes, retirei dúvidas e adquiri novos dados seja por *e-mail*, *Facebook* ou pelo aplicativo telefônico *WhatsApp*, haja vista que após as entrevistas do trabalho de campo, elas ainda podem acontecer, “mas sempre no final da pesquisa, quando o etnógrafo já possui um certo controle sobre os dados e as relações com os informantes – estas possam servir como complemento das informações obtidas por outras vias” (Goldman 2003:455).

Outro aspecto levado em consideração nesta pesquisa foi a questão de gênero, a qual foi definida durante o trabalho de campo. Por meio de minhas observações pude constatar que o maior número de participantes do Programa Polo Joalheiro são mulheres, o que se confirmou com a narrativa de Rosa Helena Neves “[...] grande parte dos participantes do Polo são mulheres e algumas mulheres já são ourives também, elas já vão para as bancadas. Todas as lojas do Programa, estão sendo gerenciadas pelas mulheres e são elas que comercializam as joias”, o que é ratificado em números “Hoje temos cadastrados no Programa de Gemas e Joias do Estado 44 *designers* e as mulheres perfazem um universo de 30 *designers*” (IGAMA 2015 – informação concedida via *e-mail*).

Ainda sobre esta questão, Rosa Helena Neves aponta que o projeto Polo Joalheiro sempre foi administrado por mulheres, “[...] as minhas antecessoras foram a Socorro Gabriel e a Ana Catarina Peixoto. Basicamente eu procurei dar continuidade ao que encontrei”. Sendo assim, nada mais justo que concentrar essas narrativas nas mulheres que são responsáveis pela dinâmica do Espaço São José Liberto.

Por meio da análise dos dados empíricos, pude constatar que a formação de *designer-artista* de joias não se inicia apenas na academia, por meio dos cursos de *design* e/ou de artes. A curiosidade, a criatividade, a sensibilidade, o desenho, o fazer manual, a ludicidade, são características que as acompanham desde suas respectivas infâncias, configurando em um processo de vivências que culminam em seus saberes e fazeres em joias. Outro ponto que destaco, nestas linhas iniciais, é que as trajetórias pessoais e profissionais, constantemente se misturam, portanto, se torna uma tarefa difícil separar tais acontecimentos. Assim, uma simples atividade de lazer, ou um passeio nos arredores da

cidade de Belém, podem servir como fonte de “inspiração” para a criação de uma determinada joia.

Ainda sobre estas análises todas as interlocutoras que compõe esta pesquisa, citam a figura e conseqüentemente a importância da professora Rosângela Gouvea em suas carreiras, sendo assim, a profissional responsável por desbravar o campo do *design* de joias na capital do estado do Pará, bem como, de inseri-las em atividades do Programa Polo Joalheiro. Adicionalmente a estas observações, notei que as narrativas etnográficas que me foram apresentadas por estas *designers-artistas*, muitas vezes se tangenciam em algum ponto; seja pelo interesse pessoal no campo da moda ou no orgulho em ser ou “torna-se” paraense.

Organização dos Capítulos

Finalmente, o texto dissertativo inicia com um breve histórico das joias a nível mundial para posteriormente situar a cidade de Belém e sua inserção neste contexto, bem como a criação do Programa Polo Joalheiro. Apresento ainda o objetivo, as motivações da pesquisa, a pesquisa de campo e o aporte teórico e metodológico. Posteriormente organizo a dissertação em três capítulos. O primeiro foi intitulado de: “Do Convento ao Presídio São José: sobre sua história e a liberdade”, no qual procuro evidenciar as diversas funções do lugar deste sua origem até a reforma do espaço que culminou no São José Liberto. Posteriormente ao contexto histórico, procuro realizar uma narrativa etnográfica sobre as atuais instalações do Espaço. Finalizo esse capítulo apresentando o Programa Polo Joalheiro a fim de mostrar sua estruturação, objetivos e os atores sociais que o compõem, com destaque para a figura das(os) *designers-artistas* e as principais características das joias paraenses.

O segundo capítulo “Conhecendo as *designers-artistas* do Programa Polo Joalheiro”, expõe as trajetórias pessoais e profissionais das cinco profissionais que integram esta pesquisa. Assim, procuro narrar os principais momentos da História de Vida destas mulheres, desde suas respectivas infâncias, culminando com a entrada no universo joalheiro.

E, por fim, o terceiro capítulo “Os Saberes e Fazeres das *designers-artistas* e a busca da Identidade Amazônica em suas joias” consiste em demonstrar como se dá o processo de criação das joias, apresentar as principais influências que recebem bem como suas

experiências e vivências como profissionais deste setor. O capítulo também evidencia as premiações em concursos e, conseqüentemente, suas respectivas exposições na mídia. Finalizando com a análise da chamada *Identidade Amazônica* nas joias projetadas por estas mulheres e os demais *designers-artistas* do Programa Polo Joalheiro.

Nas considerações finais, apresento as principais “conclusões” extraídas dos demais capítulos e aponto que as trajetórias de vida, os saberes e fazeres das *designers-artistas* do Polo Joalheiro se apresenta como expressão artística em que as joias por elas projetadas, é a materialização de seus respectivos laços de memórias, pertencimentos, identidades e histórias, consistindo em verdadeiros exercícios autobiográficos.



DO CONVENTO AO PRESÍDIO SÃO JOSÉ:
SOBRE SUA HISTÓRIA E A LIBERDADE

1. Histórico do Presídio São José

O Espaço São José Liberto está localizado na Praça Amazonas, no bairro do Jurunas na cidade de Belém do Pará (Anexo 1) e desde 2002 abriga o Polo Joalheiro. Sua primeira edificação data de 1749, com a construção do convento São José, pelos missionários franciscanos da Província de Nossa Senhora da Piedade. O edifício foi erguido no terreno do 13º capitão-mor do Pará, Hilário de Souza de Azevedo, que o deixou de herança aos religiosos (Coelho 2002:6)¹⁶.

Com a expulsão dos frades em 1758, por ordem do Marquês de Pombal o convento de Belém foi ocupado pelo Governo, que o transformou em depósito de pólvora. Assim, o processo de transformação deste espaço se deu de acordo com a necessidade histórica. Posteriormente, o espaço abrigou um quartel e, em seguida, uma olaria, a qual era responsável pelo fornecimento de materiais para as edificações coloniais. Durante a Cabanagem¹⁷, em 1835, o prédio funcionava como hospital, devido à epidemia de varíola. No ano de 1843, o prédio da cadeia, localizada na atual travessa João Alfredo, não possuía condições de abrigar os presos, por este motivo, o Presidente da Província, o desembargador Manoel Paranhos da Silva Veloso, decidiu transferir os detentos para o São José, após uma série de reformas, transformando-se em Cadeia Pública (Op.cit.,7-8).

O primeiro registro de encarceração na nova Cadeia Pública de São José data de 12 de janeiro de 1858, ao escravizado Inácio.

A Cadeia Pública possuía capacidade de aproximadamente 150 detentos, sendo que, durante o período da década de 1860, a população orbitou em torno de 80 presos; a partir dos anos 70 daquele século, se estabeleceu ao redor dos 110,120 presos, com picos ocasionais de um pouco mais de 130 detentos. Estes eram distribuídos em mais ou menos 15 celas, algumas delas ladrilhadas. Duas delas eram separadas para serem usadas como “solitárias”, geralmente ocupadas por presos insubordinados [...] embriagados [...] ou alienados, que, de fato, eram encarcerados com os presos comuns [...]. Além das celas, a Cadeia Pública tinha em suas dependências uma capela [...], cozinha, dois poços, uma enfermaria e dependências para o carcereiro [...]. Além do temido “oratório” e do terreno semi-abandonado localizado nos fundos da área construída (Coelho 2002:9).

¹⁶ Coelho, A. W (2002) realizou a pesquisa “São José Liberto: Pesquisa histórica acerca do Presídio São José”, editada pela SECULT, a qual compilou as mais relevantes informações sobre o espaço, desde sua fundação até os dias atuais. Assim, esta obra será constantemente citada ao longo deste tópico.

¹⁷ A Cabanagem foi uma revolta popular que aconteceu entre os anos de 1835 e 1840 na província do Grão-Pará (região norte do Brasil, atual estado do Pará). Recebeu este nome, pois grande parte dos revoltosos era formada por pessoas pobres que moravam em cabanas nas beiras dos rios da região. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/cabanagem.htm>

A Cadeia Pública recebia infratores de diversas localidades da Província, além de escravizados que eram açoitados pelos funcionários da Cadeia, a pedido de seus senhores, sendo em seguida liberados. O São José testemunhou também presos que, condenados à morte, passavam suas últimas horas no “oratório” antes de serem conduzidos à forca que se erguia no largo de São José (Anexo 2), atual Praça Amazonas.

Desde o princípio, o São José foi uma cadeia mista, embora o contingente feminino raramente chegasse a 5% da população total. A maioria da população masculina encontrava-se dividida em três categorias: homens livres brasileiros, escravizados e estrangeiros. A disciplina da Cadeia Pública era mantida com ajuda das “solitárias” e com as transferências de presos de uma cela para outra a fim de evitar que simples desentendimentos se transformassem em conflitos maiores, além de também serem utilizadas como forma de evitar o estreitamento ou manutenção de laços de amizade que pudessem dar origem a organizações e combinações entre os detentos.

Ainda segundo Coelho (2002:12-13) as condições do prédio pareciam ser bastante precárias, exceto a iluminação à base de gás, que funcionava a maior parte do tempo, enquanto que todas as demais instalações eram alvo de constantes reclamações por parte dos administradores da Cadeia Pública. O pedido mais constante era de reformas que retirassem as goteiras e as infiltrações que ameaçavam não só a estrutura do prédio como também tornavam o ambiente extremamente insalubre para os detentos. Conforme, os atestados, as doenças mais frequentes existentes na Cadeia, eram: malária, beribéri, sarampo e sífilis. A insalubridade do prédio aliado à sua crescente lotação fez com que em 1891 o capitão-tenente Duarte Huet de Bacellar Pinto Guedes mandasse elaborar um projeto para a construção de uma nova Cadeia Pública.

Assim, em 1894 por ordem do governador Lauro Sodré, ocorreu a primeira reforma do prédio, com as obras gerais de caiação, forros, pintura e esgoto. No início do século XX, a população carcerária cresceu, chegando a 191 reclusos. Em 1913, o número aumentou para 165 presos e se estabilizou em torno de 140, em 1916. Tal contingente “era alimentado à base de pão, café em pó, açúcar, carne “verde” e/ou seca, farinha de mandioca, feijão, arroz e, ocasionalmente, vinagre. No ano de 1926, o poder público realizou a segunda reforma do prédio, assim, foram executadas obras de ladrilhamento, consertaram-se as escadas, portas e janelas, além de envidraçamento, caiação e pintura. A última reforma encontrada, antes

da transformação do São José em presídio, data de 1937-1938, quando sob o governo de José Carneiro da Gama Malcher, foram realizados serviços de conservação no edifício (Op.cit.,14-15).

Conforme Coelho (2002:16) em 1943 Magalhães Barata assumiu pela segunda vez a Interventoria do Pará, promovendo grandes reformas no prédio, visando adequá-lo a outro conceito de sistema penitenciário. Reformou celas, criou diversas oficinas para os detentos exercerem uma atividade, dentre elas a que ganhou mais destaque foi uma padaria que além de atendê-los, também atendia a população carente da cidade. As reformas agenciadas por Magalhães Barata concederam uma estrutura ao Presídio que permaneceu praticamente inalterada até a sua desativação, a qual contava com: diretor, vice-diretor, equipe técnica, chefe de segurança, agentes prisionais e outros funcionários.

Entre os anos 1950 e 1960 recebeu a denominação de Presídio São José, com novas mudanças nas instalações físicas (Fig.1). Sua divisão interna era composta por: morro, “cinzeiro”, pátio I, pátio II, oficinas, cela de triagem, ata de segurança, enfermaria, capela, corpo da guarda, cozinha, refeitório, administração, quadra de esportes, cantina, guaritas e biblioteca (Anexo 3).



Figura 1 - Presídio São José em 1950

Disponível em: <<http://portalmatsunaga.xpg.uol.com.br/MeadosXX.html>>

Entre 1954 e 1977, devido à falta de um presídio feminino, as mulheres cumpriam pena junto aos homens, porém eram instaladas no pavimento superior do prédio, o qual possuíam banheiros próprios e lavanderias. As atividades, juntos aos internos, restringiam-se durante as refeições e os momentos de lazer. Em 1975 chegavam ao total de 40 detentas.

Quanto às visitas, eram reservados as quintas e domingos, aos quais iniciavam entre às 9h e 10h da manhã e encerravam às 16h. O detento poderia receber um número limitado de pessoas por vez, sendo três pessoas no máximo, que deveriam ser parentes próximos. O maior fluxo de visitantes era nos dias de domingo. Nos últimos anos de funcionamento do Presídio São José, de 1998 a 2000, as reuniões de grupos religiosos, como a Pastoral Carcerária, eram realizadas nos dias de visitas. Nestes mesmos dias, também ocorriam às visitas íntimas que os internos tinham com suas esposas, companheiras ou namoradas.

Nessas ocasiões, os internos arrumavam suas celas com divisões feitas por lençóis, denominadas por eles de “motel”. Dentro das tendas ficava um colchão forrado, e um rádio pequeno que eles ligavam no intuito de ter maior privacidade, e não ouvir os outros encontros, bem como não ser ouvido em seu momento de intimidade com a companheira.

No período de 1954 a 1977 não havia encontros íntimos uma vez que os internos casados, e com bom comportamento, gozavam de uma licença em fins de semana para visitar sua família (Coelho 2002:21).

Quanto aos horários e normas do regimento interno do presídio, às 7h eram abertos os portões das celas (Fig.2) e assim ocorriam o trânsito livre aos internos para jogarem futebol, lavarem roupa, limparem suas celas, entre outras atividades. Às 12h era servido o almoço e às 16h os detentos eram trancados em suas celas e só saiam no dia seguinte. No período noturno, os internos jogavam baralho, assistiam televisão ou conversavam entre si. E a hora de dormir era regulamentada entre eles.

Na última década de funcionamento do Presídio havia dificuldade de instalação de internos por conta da superpopulação no prédio, com mais que o triplo da capacidade total de 100 presos. [...] Efetivamente a situação não era fácil em uma cela com um banheiro, por exemplo, os internos tinham de acordar bem mais cedo e fazer escala de usos pela manhã, com o tempo limitado de 2 minutos para cada um (Op.cit.,21).

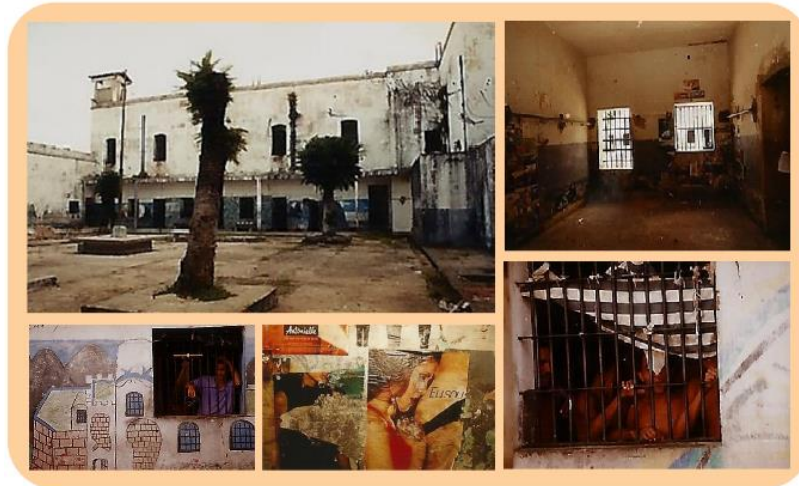


Figura 2 - Interior e exterior das celas do Presídio São José
Fonte: SECULT, 1999.

Conforme a pesquisa histórica de Coelho (2002:21) a cozinha do presídio era de acesso comunitário, havia uma escala para quem iria fazer a refeição, assim como quem iria limpar o pátio, a quadra e a administração. A alimentação básica dos internos tinha como cardápio pães, carne branca e vermelha, arroz, feijão, macarrão, sopas, farinha e café. As refeições sempre seguiram a sequência desjejum, almoço e jantar.

A seleção dos presos para trabalhar ao lado dos funcionários era realizada visando assistir aqueles que possuíam bom comportamento, haja vista que existia a possibilidade de ter a pena reduzida. Assim, para cada três dias de trabalho se reduzia um dia de sua permanência no presídio.

Entre 1957 e 1977 eram oferecidos cursos de sapataria, vassouraria, encadernação, cartonagem, eletricitista, bobinador, instalação de águas e esgotos, lustrador de móveis, cabeleireiro, manicure e pedicure. Também havia as oficinas de alfaiataria, encadernação, ferraria, carpintaria, marcenaria e padaria. Mensalmente eram mostrados à comunidade os resultados dos cursos e também ocorria a comercialização dos objetos confeccionados à população.

Nos anos de 1990 a 1992 houve o incentivo a profissionalização do preso com cursos de informática, implementado pela Superintendência do Sistema Penal. Entre 1996 e 1998 ocorreu o curso de serigrafia o qual era ministrado pela Pastoral Carcerária, além das palestras sobre doenças sexualmente transmissíveis e sobre relacionamento familiar, orientado pelo departamento de saúde da SUSIPE, e ainda o Supletivo. Houve ainda um

concurso de caricatura, com premiações aos internos e oficinas de pintura. Nos anos de 1998 a 2000 foi realizado um curso de bordados em madeira.

O presídio presenciou diversas rebeliões, dentre as quais, as principais foram a de:

- 26 de dezembro de 1992: os rebelados danificam os arquivos e equipamentos do presídio. Esta rebelião ganhou destaque na mídia por conta das atrocidades efetivadas pelos presos que mataram seis dos quinze ex-policiais detidos. Foram usados mais de 50 tipos de armas (estoques) nesse motim.
- 21 de Agosto de 1994: [ocorreu uma] tentativa de rebelião, fuga de 11 presos recapturados e dois mortos;
- 14 de junho de 1996: rebelião com destruição de boa parte do Presídio, especialmente o consultório odontológico;
- 08 de abril de 1997: cinco funcionários serviram de refém numa tentativa frustrada de fuga;
- 28 de fevereiro de 1998: com capacidade para comportar 150 internos, os 280 que lá estavam começam a rebelião que iria das 10h30min às 14 horas do dia seguinte. Com a mobilização de cerca de *100 policiais*, a rebelião cessou com a morte do preso José Augusto Vianna, o "Ninja" e de mais dois internos. Nove pessoas foram colocadas como reféns, entre eles agentes prisionais, um casal da pastoral carcerária, além do Padre João Maria, último a ser libertado (Coelho, 2002:22-23).

Em 2000, na administração do governador Almir Gabriel, o Presídio São José (Fig.3) foi totalmente desativado, com a transferência dos detentos para um novo presídio, situado no município de Marituba.



Figura 3 - Fachada do Presídio São José
Fonte: SECULT, 1999.

O prédio foi totalmente restaurado (Fig.4) com a supervisão técnica do arquiteto Paulo Chaves e recebeu a denominação de Espaço São José Liberto, o qual foi inaugurado em 11 de outubro de 2002, sendo referência de território criativo e turístico da cidade de Belém do Pará (Pinto 2012:32).



Figura 4 - Restauro externo do antigo Presídio São José
Fonte: SECULT, 1999.

Atualmente, o espaço abriga o Museu de Gemas do Pará, o Polo Joalheiro, a Casa do Artesão, o Memorial da Cella, o Jardim da Liberdade, a Capela São José, o anfiteatro Coliseu das Artes, um espaço *gourmet* – restaurante/lanchonete lojas de comercialização de joias, duas ilhas de produção, a escola Rhama de ourivesaria, auditório e mezanino, os quais serão expostos mais detalhadamente no próximo tópico.

1.2. Conhecendo o Espaço São José Liberto

Uma das primeiras impressões que temos ao observar a arquitetura externa atual do Espaço São José Liberto (Fig.5) é que esta ainda guarda reminiscências de sua época de reclusão; as janelas compostas por grandes grades, que circundam este espaço nos remetem diretamente ao jogo dicotômico do lugar que antes aprisionava e que hoje possui a liberdade em seu nome.



Figura 5 - Fachada do Espaço São José Liberto
Carlos Campos: Arquivo da Pesquisa, 2015.

Adicionalmente a este olhar, observamos que a arquitetura deste prédio mescla elementos da construção religiosa às diversas adaptações realizadas, principalmente a de cadeia pública, tanto que as grades ainda estão, nos mesmos lugares, porém, hoje, elas estão abertas para a livre circulação dos seus visitantes. Sobre a relação de paisagem e suas mudanças ao longo dos anos Santo (*apud* Oliveira 2008:26) aponta que ela é criada e recriada por diversos acréscimos e substituições, que estão ligadas à intencionalidade dos sujeitos que nela, e com ela, se relacionam.

Ainda sob esta ótica, com a intervenção que o transformou em São José Liberto, houve a incorporação de elementos contemporâneos na sua edificação. Assim, noto que houve a valorização da arquitetura religiosa, por meio de traços expressivos em certas dependências, apesar das modificações sofridas. Os elementos são evidentes em parte da capela e nas abóbadas de berço e de arestas, presentes nos pavimentos térreo e superior.

Outro fator que chama a atenção são as paredes externas do espaço, haja vista que a pichação é algo muito evidente na cidade de Belém, entretanto, esse problema nunca ocorreu no ESJL. “Poderia-se atribuir esse fato a segurança do local, porém a direção afirma que um traficante de drogas da região ordenou que ninguém pichasse o local, pois ele era um ‘patrimônio’ do bairro” (Ferreira, 2011:85).

Os visitantes e trabalhadores deste Espaço, possuem a mesma porta de entrada em vidro a qual é fortemente segura por um gradil de ferro, além de ser gentilmente aberta e fechada por um imponente trabalhador da segurança local, que sempre está devidamente alinhado com o seu terno negro. Seu trabalho é realizado em seis dias da semana, exceto às segundas-feiras, que é o único dia em que o espaço não é aberto, pois é destinado à manutenção.

O Espaço não possui um roteiro a ser seguido, ou seja, cada visitante decide como deseja realizar seu trajeto. Assim, alguns gostam de iniciar pela Capela São José (Fig.6), enquanto outros a realizam somente nas suas saídas, fazendo alusão a uma “limpeza espiritual” por terem adentrado em um espaço que supostamente guarda muitas dores. E este sentimento é costumeiramente “sentido” por parte de seu público, tanto que muitos permanecem em silêncio, observando o lugar e outros seguem em orações, de olhos fechados ou olhando fixamente a representação de Jesus Cristo suspensa na abóbada.

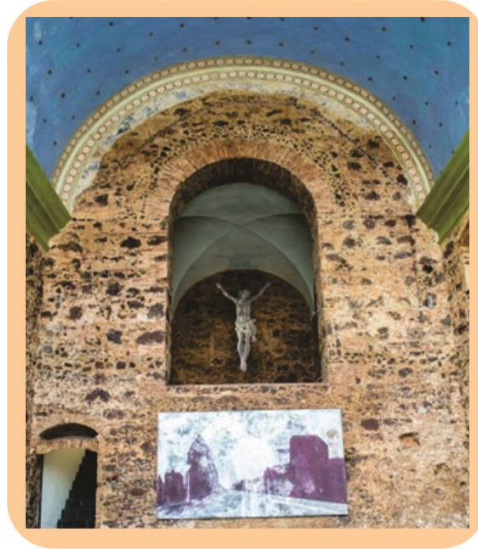


Figura 6 - Capela São José
 Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

Em uma das tardes que passei no ESJL, pude observar uma senhora de tez bronzeada que estava rezando com um terço, em frente à Capela, porém estava na rua, haja vista que este lugar possui a fachada em vidro, o que nos permite olhar para o ambiente externo e vice-versa. Assim, deixei meu material com o mediador do museu e fui ao encontro da senhora, primeiramente pedi licença pela intromissão e disse que a havia observado e que se ela quisesse poderia entrar na Capela para terminar suas orações, pois estávamos sob o sol escaldante das 16h do verão amazônico. Ela agradeceu minha preocupação, fez o sinal da cruz e iniciou uma rápida e amistosa conversa comigo.

Rosa relatou que das poucas vezes que entrou naquele espaço, seu corpo ficava na iminência de desmaio, pois por meio de sua sensibilidade mediúnica ela podia “sentir” parte do sofrimento dos detentos que viveram no antigo presídio. E parece que esta carga de “lembranças negativas” costumeiramente vem à tona em alguns belenenses, quando se fala ou pensa neste espaço, sobretudo, no ocorrido durante a última rebelião do então presídio, quando um preso teve seu corpo pendurado no alto do prédio. Sobre a relação da memória, catástrofes e sociedade (Seligmann-Silva 2008:65) indica que:

Nas “catástrofes históricas”, como nos genocídios ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade.

Ainda em sua narrativa, ela afirma que geralmente não se sente à vontade para adentrar no espaço, devido também, sentir fortes dores na cabeça, que ela atribui a “energia pesada” que acredita ainda fazer parte do lugar, “[...] se eu pudesse, queria apagar todo o sofrimento que teve aqui, mas pena que eu não posso, já aconteceu! E eu me lembro de tudo o que vi na televisão”, referindo-se a rebelião de 1998. Conexão esta que é evidenciada em Seligmann-Silva (2006:35) “O passado fica mais evidente em que medida a memória não é apenas um ‘bem’, mas também encerra ainda uma carga espectral que gostaríamos muitas vezes de esquecer[...]”.

Sarlo (2005:34) também discorre sobre esta relação:

A remissão do passado não é uma necessidade pontual em cada dobra do presente. Pode-se imaginar uma negociação entre esquecimento e lembrança, na qual fatos, discursos, práticas, nomes, datas não estão ao mesmo tempo na consciência, nem são iluminados por inteiro. Mas, por outro lado, parece quase impossível eliminar o objeto da lembrança, impedir que essa lembrança continue a se reconstruir, repetir, alterar. É impossível esquecer por completo, salvo por um ato de amnésia [...].

A relação existente no ato de Rosa ao lembrar e ao tentar esquecer, também fica evidenciada quando ela diz que sempre que está nas redondezas do espaço, gosta de ficar em frente à Capela, na área externa, destinando alguns minutos de orações e preces para as almas que sofreram neste local. Diante deste ato singelo, ela despediu-se de mim, pois estava a caminho de um consultório médico, e afirmou que na sua próxima passagem pelas mediações do antigo presídio ela continuaria suas orações.

Assim, retornei ao interior do Espaço e continuei minhas anotações, observei que alguns visitantes não destinam um tempo maior na Capela, que ainda apresenta as paredes originais do século XVIII erguidas com pedras, enquanto outros seguem diretamente para o Museu. Há aqueles que olham muito rapidamente a imagem de São José (Fig.7) enquanto outros nem notam a sua presença, que fica exposta em um nicho nos fundos da Capela, segura por uma redoma de vidro. Acredito que isto se dá, pela forte incidência da luz neste local, o que torna a imagem menos vistosa para os visitantes.

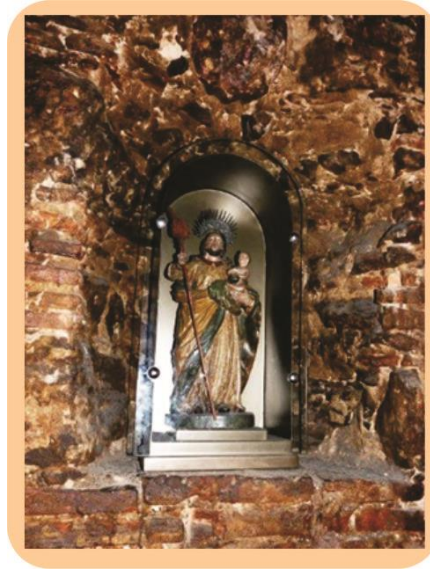


Figura 7 - Imagem de São José
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

A artesã Graça, que cria mantos para Nossa Senhora de Nazaré e os vende dentro da Casa do Artesão o qual está situado no ESJL, em todas as suas visitas à localidade, tanto na sua entrada quanto na sua saída, pede a benção ao “Seu Zé”, nome que carinhosamente chama o padroeiro dos artesões, São José. Profissão que ganhou um dia dedicado à sua homenagem:

O Dia do Artesão foi instituído pela Lei Estadual nº 7.126, de 30 de abril de 1991, para homenagear artistas que, há milênios, transformam argila, madeira, miriti, balata, cuia, pedras, fibras, cascas, sementes, couro e tantos outros materiais em peças de arte, que acompanham a história das mais diversas civilizações como objetos utilitários e decorativos (espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2011).

Desde a sua inauguração, em outubro de 2002, o ESJL promove uma programação especial no mês de março para homenagear esses profissionais, além de ser celebrada uma missa, que integra a agenda de eventos da instituição, o qual é comentado por Rosa Helena Neves¹⁸: “Dia 19 de março, é o dia do artesão e o dia de São José. Eles [a comunidade] fazem a procissão no entorno, entram e é celebrada a missa, depois a comunidade vende uns lírios aqui dentro, para arrecadar fundos para as outras festas da comunidade”.

¹⁸ Entrevista com Rosa Helena Neves, realizada em 22 de setembro de 2015. Possui graduação em Pedagogia e mestrado em Políticas Públicas pela UFPA. Atualmente é a diretora do Instituto de Gemas e Joias da Amazônia e do Espaço São José Liberto.

A diretora acredita que é por meio da religiosidade que o ESJL interage mais eficazmente com a comunidade do entorno.

Atrás do prédio, no bairro do Jurunas, existem 13 comunidades católicas que já participavam da organização das missas e até hoje, uma vez por mês, a comunidade organiza essa missa aqui e eu só cedo o espaço. A gente programa, porque também fazemos casamentos, para arrecadar recursos para o Projeto. Então, eles vêm aqui, organizam os cânticos, damos as xerox para as pessoas cantarem, eles trazem o conjunto, trazem o padre, fazem a missa, comemoram os aniversários deles da comunidade. Fazem a festa de São José que é nosso padroeiro. Então, essa relação eu acho fantástica, é um vínculo que existe com o credo real de preservação, de respeito, de troca com o lugar [...]. O Polo também realiza um festival junino de quadrilha, a gente traz as quadrilhas aqui do bairro. Fora isso, é feito esporadicamente um trabalho social (Rosa Helena Neves, entrevista realizada em 22/09/2015).

Anualmente é realizada a coleção denominada de “Joias de Nazaré”, o qual possui como principal objetivo materializar nas joias os significados dos diversos elementos referentes ao Círio de Nazaré¹⁹, e em cada ano é trabalhado uma temática específica.

Na coleção “Joias de Nazaré” quem faz toda a celebração religiosa é a comunidade. Ou seja, uma parte da programação dessa exposição é feita pela comunidade, aí depois eles ficam pra exposição, participam do coquetel, eles não compram nada, mas eles participam e dão sentido ao espaço público, que tem que ter essa finalidade de ter um diálogo com a população, que poderia estar à margem, mas não está. Porque aqui é permitido o acesso, então eles fazem parte dessa história e esse é um tipo de relação comunitária. E isso, nos fez nesse ano, pensar em novas ações com essa comunidade, nós estamos estudando que para o ano [2016], a gente provavelmente vai desenvolver outras ações com eles (Rosa Helena Neves, entrevista realizada em 22/09/2015).

Antes de entrarmos no Museu de Gemas do Pará, em frente à recepção os visitantes se deparam com um forte apelo visual, sugerindo o que pode ser encontrado no seu interior, a presença de um quartzo²⁰ hialino como 2.500k (Fig.8), encontrado no vale do rio Araguaia, fronteira dos estados do Pará e Tocantins, com aproximadamente 500 milhões de anos.

¹⁹ Procissão católica que ocorre anualmente na cidade de Belém, no segundo domingo do mês de outubro. Esta festividade é considerada uma das maiores celebrações religiosas do mundo. Foi tombada em 2000 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como patrimônio imaterial da cultura brasileira e em 2013 foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/55>

²⁰ É um mineral formador das rochas. Mais comum de todos os minerais, pode estar presente em todos os tipos de rochas. Disponível em: [entendendoaologiaufba](http://entendendoaologiaufba.com.br/).



Figura 8 - Quartzo hialino com 2.500k
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

Ao observar o livro de assinaturas do Museu, em conversas com o mediador cultural Alexandre Cordovil²¹ e observando a dinâmica do ESJL, constato que este recebe visitantes do mundo todo, embora, também receba visitantes paraenses, o maior número é de brasileiros de outros estados. Indaguei o mediador, sobre o porquê dessa ausência dos visitantes locais, ele acredita que grande parte da sociedade pensa que a entrada no Espaço é paga, enquanto que é apenas o Museu que cobra uma simbólica quantia de R\$6,00, com meia entrada para estudantes, haja vista que houve um reajuste em fevereiro de 2015, pois anteriormente o valor era de R\$4,00.

A administração do Museu de Gemas do Pará é realizada pela Secretária de Estado de Cultura do Pará (SECULT) e o valor é estipulado pelo Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIMM) e assim como o ESJL os dias de funcionamento ocorrem às terças-feiras, com entrada gratuita, aos sábados de 9h às 18h30, além de não ser fechado para o almoço. Aos domingos e feriados o horário de funcionamento inicia às 10h e termina às 18h. Porém, em alguns feriados como carnaval, dia do trabalho, natal e ano novo, o espaço não funciona. O ESJL não é aberto às segundas-feiras, pois é destinada a manutenção interna.

No período considerado de “baixa estação”, o Museu recebe por dia a média de 15 a 20 visitantes de terça a quinta, enquanto que de sexta a domingo ocorre um aumento de visitas, chegando a receber cerca de 30 pessoas. No mês de dezembro, nas férias

²¹ Entrevista com Alexandre Cordovil, realizada em 04 de abril de 2015, no Museu de Gemas do Pará. Atualmente é o mediador cultural que recepciona e apresenta a exposição permanente aos visitantes no turno da tarde.

escolares e no período do Círio de Nazaré o Museu e, conseqüentemente, o ESJL recebe mais de 100 visitantes por dia, pois também é muito comum a chegada de cruzeiros vindos de todas as partes do mundo, para participarem da manifestação religiosa.

Existem dois mediadores responsáveis pela apresentação do Museu de Gemas para o público visitante: o Thiago Santa Brígida, pelo turno da manhã, e o Alexandre Cordovil, pelo turno da tarde. Ambos profissionais estudam inglês e quando é necessário, procuram passar algumas informações nesta língua. E quando os turistas falam espanhol, a comunicação se dá na língua portuguesa.

O Museu também funciona como uma “vitrine”, para expor o Programa Polo Joalheiro e em todas as suas cinco salas estão presentes painéis com explicações do acervo. Este museu, possui em sua coleção, aproximadamente quatro mil peças, dentre elas ametistas e esmeraldas provenientes de diversas regiões do Pará, de alguns estados brasileiros e também de países latino-americanos.

O museu foi pensado para ilustrar o Programa e o Pará tem uma característica: tem muito metal, tem muita pedra, mas não tinha joias e o que foi pensado? Trazer o bruto com o lapidado, o museu é todo pensado assim, pra pessoa vê que a matéria prima tem um subproduto fantástico que é a lapidação que chega aqui e aqui a gente reuniu o que tem de especial na vizinhança (Anna Cristina Resque Meirelles, entrevista realizada em 26 de agosto de 2015).

O referido Museu recebe cerca de duas visitas escolares, semanalmente, do ensino fundamental e médio, as quais são previamente agendadas por telefonema. Além de também receber escolas dos interiores do estado do Pará, bem como universidades.

Quando o ESJL recebe visitantes em grupo é seguido o seguinte roteiro: a monitoria inicia com todos sentados na Capela, em que um dos mediadores conta a história do prédio e, posteriormente, são encaminhados ao Museu, visita que dura em média cerca de 30 minutos. O traslado segue pelo Memorial da Cela “Cinzeiro” e finaliza com o segundo bloco, composto pela: Casa do Artesão, o anfiteatro Coliseu das Artes, um espaço *gourmet* - restaurante/lanchonete e a Escola Rhama, este bloco também abriga, no segundo andar, a administração comercial do espaço. Os quatro últimos não são apresentados para os visitantes.

O Museu de Gemas foi concebido para levar o visitante a uma viagem pela história gemológica do Pará, seu acervo é composto por mais de 4 mil peças, iniciando seu trajeto com a arqueologia e finalizando com as joias. Alguns visitantes perguntam como se dá essa

ligação e o porquê existe uma sala de arqueologia “O homem da Amazônia” (Fig.9) em um museu de gemas e joias. Para a diretora do Museu, a arqueologia é um dos grandes ícones utilizados como referências para os desenhos das joias do Pará, principalmente no início do Programa por meio do grafismo marajoara e pelas figuras do muiraquitã (Anna Cristina Resque Meirelles, entrevista realizada em 26 de agosto de 2015).



Figura 9 - Sala "O homem da Amazônia"

Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

Meirelles (2015) afirma que a existência de uma única sala de arqueologia se dá pelo fato de não ser o foco do Museu de Gemas, haja vista que a arqueologia está presente no Museu do Forte do Castelo que exhibe objetos indígenas e cerâmica marajoara, com destaque na colonização da Amazônia.

No que diz respeito à ocupação humana na Amazônia, a teoria mais aceita é a de que,

[...] há cerca de 13 mil anos, povos asiáticos teriam chegado ao continente americano, através do estreito de Bering, espalhando-se pela América, inclusive pela Amazônia. Aproveitando a calha do rio Amazonas, deslocaram-se pelo grande vale, deixando vestígios de sua cultura: cerâmica e artefatos líticos.

A arqueologia indica a presença de grupos de caçadores-coletores pré-cerâmicos no norte de Mato Grosso, há cerca de 10 mil anos a.C. Na Serra dos Carajás, sul do Pará, achados pré-cerâmicos atestam 9 mil anos de antiguidade. Os mais

numerosos registros cerâmicos estão na calha do rio Amazonas, onde viveram os Marajoara, os Tapajó com os Konduri (Guia do Museu de Gemas – Joias e Artesanatos do Pará, 2004: 10).

Logo na entrada desta sala, nos deparamos com os famosos muiraquitãs, que são artefatos líticos, isto é, são confeccionados em material geológico, como rochas ou minerais, predominando a cor esverdeada. Os mais conhecidos foram confeccionados em jadeíta²², nefrita²³ e amazonita²⁴. Estes artefatos também são conhecidos como pedras verdes, além de serem “considerados os mais valiosos e notáveis objetos de Arqueologia Monumental no Brasil” (Op.cit.,10). Dentre os muiraquitãs expostos no Museu de Gemas, o que chama mais atenção dos visitantes, dado o seu tamanho ser maior em comparação aos demais, era o utilizado para supostamente “proteger” as canoas e as ocas dos indígenas tapajó.

Quando o muiraquitã começou a ser estudado no século XVII e XVIII, tudo o que era considerado verde, eles denominavam como jade²⁵ e o jade não existia na nossa região e aí vinham com umas teorias absurdas da ocupação amazônica por conta do muiraquitã. Primeiramente não são jade, alguns são em quartzo, muito comum na região, alguns em amazonita e esses daqui que são da família do jade, mas é um jade comum, chamado nefrítico (Anna Cristina Resque Meirelles, entrevista realizada em 26 de agosto de 2015).

A literatura antropológica e arqueológica, desde o final do século XIX, registra trabalhos sobre os muiraquitãs, porém, não se conseguiu dar a dimensão do que eles representaram ou representam atualmente para a Amazônia. A beleza dos artefatos, associada às diversas lendas²⁶ e a poderes místicos, despertou a curiosidade dos viajantes, que levaram muitas peças para a Europa (Meirelles e Costa 2011:70).

²² Foi descoberta em 1863 e seus cristais se apresentam em forma fibrosa. Ocorre geralmente em rochas vulcânicas, especialmente o basalto e com menos frequência em rochas metamórficas. Disponível em: dicionarioinformal.com.br.

²³ Mineral compacto microgranular esverdeado, de composição química semelhante a da tremolita. Disponível em: dicionarioinformal.com.br.

²⁴ Variedade da microclima, feldspato potássico. É de cor verde e muito apreciada em joalheria. O seu nome deriva da região do Amazonas, que é onde mais abunda; também se encontra nos Estados Unidos e na Rússia (Gil 2006:69).

²⁵ Jade é um termo usado para designar dois minerais distintos: jadeíta e nefrita. Atualmente, o termo nefrita não mais corresponde a um mineral; em geral, o jade nefrítico é constituído de tremolita ou actinolita. As condições geológicas necessárias para formar tremolita e actinolita são incomuns, mas não raras (Meirelles e Costa 2011:73).

²⁶ Há muitas lendas sobre o muiraquitã e seus poderes místicos. Uma delas narra um rito anual da tribo das Ikamiabas (nome indígena das Amazonas). Elas faziam uma festa consagrada à Lua, a mãe do muiraquitã, que habitava o fundo do lago Yaey-Uaruá (Espelho da Lua). Após dias de festas, durante as águas serenas, as

A maioria dos pesquisadores acredita que os muiraquitãs eram utilizados como amuletos e símbolo de poder além de possuir valor de troca comercial.

Segundo Heriarte (1874), o muiraquitã poderia ser distintivo de poder utilizado apenas por caciques ou chefes tribais e ainda usado como dinheiro para a compra de mulheres. Já Rodrigues (1889) descreveu que conheceu uma velha índia tapajó que afirmou que os *Tapuyus* (tapajós) anualmente iam ao Rio Yamundá trocar produtos por muiraquitãs, os quais usavam como amuletos pendurados ao pescoço. Fernandes (1894) relatou que, ao visitar uma aldeia Arukúá (PA), colheu a informação de que essas peças eram penduradas no nariz.

Alguns autores, como Nimuendaju (1948), defendem a ideia de que os muiraquitãs eram usados como joias, na testa, baseando-se nos desgastes apresentados nos furos laterais, possivelmente causados por cordéis de suspensão, colocados perpendicularmente ao eixo da peça.

Barata (1954) contestou Nimuendaju (1948), considerando os desgastes como resultado do próprio processo de fabricação (profundidade e nitidez das marcas: efeito da fricção provocada por materiais mais duros que dos minerais com que eles eram confeccionados). A existência de muiraquitãs de grande dimensão e peso contesta o seu uso em testas ou nariz (Op.cit.,75-76).

O muiraquitã, na forma batraquial, poderia representar a fertilidade, haja vista que animais como as rãs possuem alto poder de reprodução. A forma geral desses répteis também lembra o formato externo do órgão reprodutor feminino, o que reforça ainda mais esta ideia. Os muiraquitãs também podem ser encontrados nas formas humanas e cilíndricas, os quais eram utilizados como amuletos supostamente protetores nas atividades de caça e pesca.

Ainda na sala “O homem da Amazônia” estão expostos diversos utilitários em cerâmica dos indígenas marajoaras como pratos, tigela circular, vasos, estatuetas antropomorfas e zoomorfas, urnas funerárias, para enterramento secundário, as quais eram usadas para guardar as ossadas dos chefes das aldeias indígenas, estas urnas foram localizadas em três regiões na ilha do Marajó: Anajás, Arari e Joanes.

As tangas de cerâmicas eram usadas pelas indígenas marajoaras com o objetivo de “protegerem a genitália do candiru, que é um peixe de água doce que pode penetrar no órgão genital e ficar preso na uretra e se não for retirada a tempo, pode levar a pessoa a morte” (Alexandre Cordovil, entrevista realizada em 04/04/2015).

Ikamiabas mergulhavam e recebiam da Lua os preciosos talismãs ainda moles, mas na forma desejada por elas. O contato com o ar os endurecia. O amuleto era dado de presente aos índios que, um ano antes, haviam lhes dado uma filha. A festa coincidia com a visita anual dos índios à tribo das Ikamiabas (Guia do Museu de Gemas – Joias e Artesanatos do Pará, 2004:12).

As peças tapajônicas foram identificadas em sítios arqueológicos de Santarém, e uma das suas características é a de não possuir grafismos, apresentando a superfície lisa, a qual possuem uma forma de “apliques” nas formas zoomorfas e antropomorfas.

A segunda sala “Histórico das Gemas e do ouro da Amazônia” (Fig.10) exhibe inúmeras gemas de regiões pertencentes à Amazônia e a Amazônia Legal.



Figura 10 - Sala “Histórico das Gemas e do ouro da Amazônia”
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

As gemas são responsáveis pelo movimento anual de bilhões de dólares, as quais são avaliadas pela cor, tradição, brilho e dureza.

Na Antiguidade e na Idade Média, eram usadas para negociar títulos de nobreza, terras, casamentos, paz e até a liberdade. Entre os séculos XVIII e XIX, passaram a ser comercializadas em moeda corrente.

[...] Em 1866, a descoberta das minas de diamante da África do Sul alterou a rota do comércio, até então centrado no Brasil e na Índia. [...] Após a Segunda Guerra Mundial, o Japão, a China, a Coreia e a Tailândia tornaram-se importantes centros de pesquisa e mercados de gemas. Mas as comunidades judaicas e hindus, que sempre se destacaram nesse comércio, mantêm ainda grande parte do mercado. Outros gigantes do setor gemológico/joalheiro são os Estados Unidos e a União Européia (Guia do Museu de Gemas – Joias e Artesanatos do Pará, 2004:14).

A primeira vitrine expõe esmeraldas provenientes do estado de Tocantins e da Colômbia, que são consideradas “as mais valiosas no mercado das esmeraldas, por diversos fatores, dentre eles possuem uma cor fantástica, pois a geologia do ambiente favorece isso” (Anna Cristina Resque Meirelles, entrevista realizada em 26/08/2015).

A segunda vitrine expõe ametrinos²⁷ da Bolívia, que só ocorrem neste país, os quais existem apenas nas cores lilás e amarelo. A terceira vitrine nos mostra alguns exemplares e a classificação das gemas que podem ser: gemas naturais (são minérios com mais de 100 milhões de anos); gema sintética ou artificial (são gemas produzidas em laboratórios por gemólogos²⁸, geralmente a partir de um pequeno pedaço de gema natural, eles produzem uma gema maior) e gema orgânica (conchas, sementes, corais, dentes e ossos de animais) que são bastante utilizadas nas joias produzidas no Polo Joalheiro.

A quarta vitrine mostra a questão do ouro da Serra Pelada, com uma fotografia ao fundo, da década de 1980,

[...] [a vitrine] foi pensada pra trazer a pepita do Banco Central. Porque quando o governo federal suspendeu a prospecção, ela aprendeu a pepita de ouro que está no Banco Central em Brasília, mas eles pediram um valor [seguro] tão alto que ficou inviável de trazer para cá. Eles queriam trazer uma réplica, na época o Paulo [secretário de cultura] não aceitou, aí ficou montado aqui e depois foram colocadas umas ferramentas da ourivesaria antiga [balança, broca manual, barras de testemunho de soldagem], umas pepitas de ouro e uma placa que a vale acabou nos doando (Anna Cristina Resque Meirelles, entrevista realizada em 26/08/2015).

A outra fotografia presente na sala também é do mesmo período que a anterior, retratando o auge da extração do ouro da Serra Pelada.

Todo o ouro que havia na superfície foi retirado através da garimpagem manual. Atualmente o ouro está a 80m abaixo do solo, em que é retirado somente através de máquinas, quem trabalha nessa região é a Companhia Vale do Rio Doce em parceria com empresas estrangeiras. Segundo pesquisadores, até nos próximos 100 anos ou mais haverá extração de ouro nessa região, que está localizada no sudeste do Pará (Alexandre Cordovil, entrevista realizada em 04/04/2015).

A quinta vitrine mostra exemplares de ametistas²⁹, quartzo com turmalina³⁰ verde e quartzo com turmalina negra, que de acordo com a diretora do Museu, não é considerada

²⁷ É uma variedade de Quartzo bicolor, contendo porções de Ametista e de Ametista queimada naturalmente. Está provavelmente relacionado à chegada de calor posterior à formação das ametistas, provocando um reaquecimento ou requeima que não conseguiu cumprir a modificação em todo o exemplar. Disponível em: museogeologicodabahia.

²⁸ É o especialista em gemologia que é a ciência que estuda as "pedras preciosas", ou seja, as gemas e materiais gemológicos. Identificando se é natural, sintética, artificial, além de imitações. Estuda também características mineralógicas, os processos de tratamento e sintetização de gemas (aprendendogemologia).

²⁹ Quartzo transparente, tingido de roxo pelo óxido de manganês que contém mais ou menos intenso. Costuma ser talhada em facetas (Gil 2006:69).

³⁰ Mineral de composição muito complexa, que apresenta qualquer coloração desde incolor a negra. São bastante raras as variedades de turmalina com qualidade de pedra preciosa (Gil 2006:98).

uma gema rara, mas destaca a forma como ela está apresentada “como se fosse uma gestação”.

A terceira sala denominada de “Gemas do Pará I” (Fig.11) reúne opalas³¹, ametistas, diamantes³², quartzos, rocha metavulcânica³³, calcedônia³⁴, malaquita³⁵, dentre outros.



Figura 11 - Sala “Gemas do Pará I”
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

Esta sala procura evidenciar que o território paraense possui províncias geológicas favoráveis à formação de gemas.

³¹ Mineral silício, de lustre resinoso, translúcido e opaco, duro, porém quebradiço, e de cores diversos (Gil 2006:90).

³² É um mineral formado pelo carbono quando exposto a altas pressões. Crítaliza-se no sistema cúbico e é o mais duro mineral na natureza que se conhece. Entretanto, é muito difícil de ser trabalhado (lapidado), pois pode se partir em fragmentos pequenos. Estas duas características fizeram com que o diamante não fosse trabalhado durante muitos anos. É uma das gemas mais caras e cobiçadas do mundo. Os maiores produtores mundiais são: a África do Sul, Austrália e o Brasil. Disponível em: dicionarioinformal.com.br.

³³ Rocha (meta)vulcânica é caracterizada pela presença de megacristais de quartzo bipiramidais e uma rocha sub-vulcânica. Disponível em: prp.rei.unicamp.br.

³⁴ Variedade fibrosa de quartzo que cobre ou recheia cavidades das rochas. É translúcida e com frequência apresenta belas colorações (Gil 2006:73).

³⁵ É um mineral solidificado, de bela cor verde, com zonas de tinta mais ou menos escura, tão duro como o mármore e suscetível de polimento (Gil 2006:87).

Atualmente são conhecidas mais de 250 ocorrências. Os terrenos vão desde o Período Arqueano (com mais de 2 bilhões de anos) até o Quaternário Recente, rico em aluviões e em variedades de gemas.

As primeiras informações sobre registros de gemas no Pará datam do século XVIII, quando um coletor de impostos de Santarém enviou ao rei de Portugal quatro diamantes com cerca de oito quilates, de qualidade expressiva. As pedras vinham da região do rio Cupari, atual município de Aveiro.

Mas o Estado também é rico em gemas orgânicas, graças à diversidade da fauna e flora da região amazônica. Entre as mais usadas destacam-se: presas, unhas e ossos de mamíferos (onça, jacaré, tatu, macaco etc.), otólitos (calcário encontrado no aparelho auditivo dos vertebrados), escamas, espinhas e ferrões de peixes, conchas, além de sementes, caroços e madeiras (tucumã, coco, açaí, pau-d'angola, taguar/jarina etc) (Guia do Museu de Gemas – Joias e Artesanatos do Pará, 2004: 22).

Ainda nesta sala encontra-se um escafandro que foi fabricado em São Paulo na década de 40 e eram utilizados no sul do Pará, nos rios Araguaia e Tocantins, na extração de ouro e diamantes. De acordo com a entrevista de Meirelles (2015) algumas pessoas dizem que ainda é utilizado esse tipo de mergulho, e é cerca de 90k de chumbo utilizado para tal atividade.

A quarta sala "Gemas do Pará II" (Fig.12) é uma continuação da sala anterior. Nela estão expostas, na sua maioria, gemas em estado bruto, o que chama muito a atenção dos visitantes do Museu. São elas: ametista, quartzo, pegmatito³⁶, três exemplares de calcedônias, que são encontradas nos fundos dos rios ou do mar e psarônus ou também denominada de madeira petrificada, com mais de 200 milhões de anos.



Figura 12 - Sala "Gemas do Pará II"
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

³⁶ A maioria dos pegmatitos apresentam mineralogia semelhante ao granito. São importantes porque frequentemente contém gemas, como a água-marinha, turmalina, topázio, etc. A maioria das gemas associadas aos pegmatitos é proveniente do Brasil. Disponível em: dicionarioinformal.com.br.

A quinta e última sala do Museu de Gemas “Joias e Adornos Regionais” (Fig.13) exhibe joias dos séculos XVIII, XIX e XX, bem como exemplares das primeiras peças desenvolvidas pelo Programa Polo Joalheiro.



Figura 13 - Sala “Joias e adornos regionais”
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

Na vitrine “As joias da *Belle Époque*” encontram-se alguns exemplares dessas joias, como um camafeu³⁷ em prata com a representação de um rosto feminino em opala branca.

No Pará, entre os séculos XIX e XX, o Ciclo da Borracha favoreceu a circulação de moeda e o consumo de padrões de vida e ideais estéticos importados da Europa. Durante, a *belle époque*, a arte da ourivesaria foi especialmente valorizada, estimulando o funcionamento de diversas oficinas de joias e joalherias em Belém. Os ourives influenciavam-se pelas criações do francês René Lalique, ricas em elementos da natureza (Guia do Museu de Gemas – Joias e Artesanatos do Pará, 2004: 26).

Também estão presentes peças em madrepérola, como broches e as chamadas joias de crioulas³⁸, como algumas figas, confeccionadas em pau d’angola, madeira já extinta. A vitrine maior exhibe a primeira Coleção de Joias do Pará expostas em 2001, a qual:

³⁷ Figura talhada em relevo sobre ônix ou alguma outra pedra dura e preciosa. Aproveitando as capas de diferentes tonalidades que têm algumas destas pedras, são obtidos efeitos policromáticos que permitem diferenciar fundos e figuras. Foram joias muito apreciadas na antiguidade clássica e conheceram um notável auge na época renascentista (Gil 2006:73).

[...] mobilizou *designers* e profissionais de modelagem, ourivesaria, lapidação, cravação e gravação, que participaram de cursos de aprimoramento técnico. Foram confeccionados brincos, anéis e colares, valorizando a fauna, flora, lendas e outros temas amazônicos. O lançamento da coleção deu visibilidade aos produtores, marcando a trajetória da produção joalheira do Pará (Op.cit.,24).

Esta coleção também foi exposta na Feira Internacional de Joias de Hong Kong, onde obteve boa aceitação, porém, conforme explica Meirelles (2015) eles citaram que as joias possuíam muito metal em sua composição e algumas eram praticamente em ouro maciço. O que fez com que esta primeira coleção atingisse valores muito altos e foi neste momento que começaram a pensar em joias com outros materiais, o que ficou materializado nas joias da 2ª coleção.

A diretora do Museu de Gemas também relata o problema com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ao utilizar cerâmicas arqueológicas como expositores das joias, o qual não está sob o seu comando e sim do secretário de cultura, Paulo Chaves.

A última vitrine “Adornos Regionais” apresenta a ourivesaria do Pará, nela é notório a evolução estética das joias como um melhor acabamento, peças com a chamada técnica de incrustação paraense³⁹ e a inserção de materiais alternativos em sua composição.

Nestes dias que estive realizando minhas observações no Espaço São José Liberto, mas especificamente no Museu de Gemas, na maioria das vezes munida com minha câmera fotográfica, percebia alguns olhares que me indagam silenciosamente ou não, o porquê de eu ser a única pessoa que poderia fotografar as salas, haja vista que neste espaço museológico é proibido o uso de câmeras. Alguns mais incomodados perguntavam diretamente a mim enquanto outros cochichavam para os mediadores⁴⁰, em uma tentativa de delatar o meu ato. Assim, costumeiramente eu explicava que se tratava de uma pesquisa e que possuía autorização concedida pela minha universidade à diretoria do Museu.

³⁸ São peças confeccionadas nos séculos XVIII e XIX no qual consistem em uma coleção de peças compostos por: colares, braceletes, pulseiras, brincos, anéis, penca de balangandãs entre outros objetos de adorno corporal direcionado exclusivamente para as mulheres africanas, mulatas ou crioulas no Brasil, sob a condição de escravizadas, alforriadas ou libertas (Lody 2001:19).

³⁹ Também chamada de “mosaico de pó de pedra” a técnica consiste na incrustação de materiais fragmentados de diferentes tipos, que dá alusão de uma pintura sobre o metal. Esta técnica é usada com o objetivo de representar imagens de diversas temáticas a partir das cores de materiais naturais ou sintéticos e ainda pode atuar como substituta a esmaltação. Tal Técnica foi trazida ao Pará pela instrutora Lídia Hiroko Yugue, ao ministrar um curso de formação de instrutores no ano de 1999 (Abraham, 2007:63).

⁴⁰ Profissional responsável por receber e apresentar o acervo de um museu para o público.

Em outros momentos da observação participante, enquanto estava apenas com a caneta e o caderno de campo, presenciei um pequeno grupo escolar do ensino médio, que se aproveitaram da distração do mediador do Museu para fazer *selfies*⁴¹ com as gemas expostas. E ao perceberem que eu havia notado o ato, pediram para que eu não avisasse o responsável, e assim, o fiz, mas pedi para que quando retornassem a este ou qualquer outro Museu, que eles respeitassem as normas locais, pois no Brasil, estas regras ainda são rígidas. Como já trabalhei em diversas mediações culturais, sei como nós somos advertidos a não permitirmos quaisquer registros, salvo com autorizações.

Ainda sobre este espaço museológico, em uma tarde de agosto deste ano, duas senhoras de aparentemente 70 anos, me pediram explicações sobre o local. Como neste momento o Alexandre Cordovil estava vendendo ingressos a um pequeno grupo na parte externa, relatei que eu não era a mediadora do Museu, e que estava lá realizando uma pesquisa, mas que poderia sim, repassar um pouco das informações que já possuía. Como forma de agradecimento pelo meu ato, ganhei alguns bombons de cupuaçu e castanha do Pará.

Quando os visitantes saem do escuro Museu de Gemas, geralmente logo se dirigem ao Jardim da Liberdade (Fig.14), que é um espaço ao ar livre, projetado pela paisagista Rosa Kliass. Consiste em um jardim gemológico, único no Brasil, o qual é composto por cristais, quartzos e ametistas, todas provenientes do estado do Pará. Um dos quartzos presente na fonte possui quase 2 metros de altura, e pesa cerca de 18 toneladas e tem aproximadamente 500 milhões de anos.

⁴¹ É um neologismo originado da locução *self-portrait*, autorretrato. *Selfie* designa autorretrato (fotografia ou ilustração) compartilhada na internet. Disponível em: dicionarioinformal.com.br.



Figura 14 - Jardim da Liberdade
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

Anteriormente neste local funcionava o pátio do presídio, e é notório que é um dos lugares que mais chamam a atenção dos visitantes e aqui as fotografias são liberadas, além de ser muito comum observar os visitantes fazendo *selfies* ou ensaios fotográficos para revistas, como um que presenciei. É evidente que ainda exista certa atmosfera de aprisionamento em alguns lugares do ESJL, mas o nome dado ao Jardim representa justamente a liberdade tão almejada pelos seus ex-moradores. E este lugar foi também planejado para supostamente “absorver a energia de dor” do antigo presídio, tanto que alguns trabalhadores do ESJL afirmam que quando um dos cristais entrou nas dependências do lugar, ele imediatamente se partiu ao meio. O jardim também apresenta inúmeros cristais pequenos, os quais alguns visitantes insistem em levar consigo, mesmo sendo advertidos para não fazerem isso.

Neste mesmo ambiente localizam-se as lojas de comercialização das joias, nos espaços que eram destinados as antigas celas do então presídio, são elas: *Lojas Amazonita, Ourogema e Ourama; Joiartmiro, Amorimendes e Zeus; HS Criações e Rhama; Danatureza e Montenegro's; Belém da Saudade* e a *Una* que é uma loja incubadora responsável por concentrar 36 *designers*, os quais ainda não são legalizados como empresários por não

possuírem uma loja fixa, estes comercializam suas joias em consignação deixando um percentual de 30% ao IGAMA.

Mesmo sem ser claustrofóbica, é inevitável não nos sentirmos assim, quando entramos no Memorial da Cella “Cinzeiro” (Fig. 15). Este local traz um pouco a sensação de estar presa em um ambiente com pouca ventilação, sem janela, apertado, frio e inóspito. Adicionalmente a essas sensações, o mural expõe a capa de um jornal, do que provavelmente foi a maior cena de sofrimento que o espaço vivenciou: a rebelião de 28 de fevereiro de 1998, iniciada durante o lançamento da Campanha da Fraternidade, quando o preso José Augusto Viana David, o “Ninja”, líder da rebelião sequestrou membros da Igreja e funcionários do, então, Presídio São José. O evento terminou com a morte deste detento que teve seu corpo pendurado no alto do presídio, sinalizando o fim da rebelião. A vitrine expõe um pequeno acervo de armas fabricadas pelos prisioneiros, seguido de um glossário com as gírias usadas por eles (Anexo 4).



Figura 15 - Memorial da Cella “Cinzeiro”
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

O túnel presente no ESJL é responsável por fazer o elo entre a arquitetura do antigo presídio com a arquitetura contemporânea, que de acordo com o mediador do Museu, Alexandre Cordovil (2015) o que foi conservado da antiga estrutura finaliza até a parede de

pedras do jardim. E um pouco mais adiante, encontramos duas ilhas de produção com serviços especializados em ourivesaria e lapidação, nelas os visitantes podem observar o trabalho de criação e fabricação de uma joia pelo ourives, além de conhecer um pouco mais sobre a variedade de gemas minerais brasileiras.

A antiga área utilizada para o banho de sol dos detentos, hoje deu lugar ao anfiteatro Coliseu das Artes que consiste em uma arena cultural com capacidade para até 600 pessoas, o qual foi estruturado para a realização de manifestações artísticas e culturais, além de ser alugado para eventos empresariais e sociais como formaturas e exposições. Nele também ocorrem alguns eventos institucionais, como o “Pará Expojoias” e o “Joias de Nazaré”.

Ainda neste bloco, encontra-se a Casa do Artesão que possui mais de 500 metros quadrados destinado a exposição e comercialização dos artesanatos⁴² de 43 municípios do Pará, estruturada em sete nichos de produtos: cerâmica, madeira, artesanato, moda, adorno com destaque para as biojoias⁴³, cerâmica arqueológica e objetos em palha, tala e fibras, entre outros objetos autorais, que ajudam a divulgar o trabalho de artesãos, *designers* e estilistas locais. Sobre este espaço físico a diretora do ESJL afirma que,

O que foi feito no prédio contemporâneo foi à casa do artesão, antes disso no presídio, nesse espaço, funcionava as oficinas onde os presos faziam o artesanato. Aos domingos, os presos recebiam suas famílias. E a comunidade vinha comprar o artesanato que os presos faziam naquela época, isso na década de 60, 70. Quando foi criada a Casa do Artesão, trouxe outros atores livres, que são os empreendedores criativos e que continuam vendendo artesanato neste mesmo lugar (Rosa Helena Neves, entrevista realizada em 22/09/2015).

O Espaço São José Liberto possui um amplo histórico cultural o que o insere no cenário turístico do Pará. Entretanto, de acordo com Ferreira (2011:57) atualmente não consegue atender a população que vive em seu entorno, visto que a mesma não consegue se identificar com o ESJL.

⁴² Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições, porém incorporados à sua vida cotidiana. Sua produção é, em geral, de origem familiar ou de pequenos grupos vizinhos, o que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais. Artesanato de referência cultural são produtos cuja característica é a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos (Chagas e Pinto 2010:03).

⁴³ É o temo utilizado às joias que tem como diferencial a matéria prima vegetal: sementes, fibras, conchas, cascas, sementes de jarina, tucumã, açai, entre outros.

Embora não seja o foco desta pesquisa, durante os meses de agosto e setembro do ano de 2015, procurei dialogar com alguns moradores e trabalhadores do entorno, para saber como se a dava atualmente a relação destes atores sociais com o espaço.

Dos dez entrevistados, os sete que já frequentaram o espaço, relatam que o grande atrativo é a beleza e a organização, além de observarem que a restauração do antigo presídio valorizou o entorno. O que fica evidenciado na fala de alguns moradores, como é o caso de José, 68 anos, aposentado e morador do bairro do Jurunas: “O São José serve como ponto de referência para os moradores. Sempre que me perguntam onde eu moro, me refiro a ele e a sua beleza. Pena que muitos paraenses nunca estiveram aí e seria bom se eles conhecessem”.

Beleza que também é lembrada pela administradora Marta, 33 anos e moradora do bairro do Jurunas “O São José é importante para o nosso estado, porque mostra a história do local e ajuda a gerar empregos para a população. Acho um lugar muito bonito e sempre que um amigo de fora vem pra Belém, eu faço questão de mostrar que aí já foi um presídio, mas que hoje é um espaço cultural” e também pela estudante Maria Eduarda, 16 anos e moradora do bairro Batista Campos “Pra mim é um dos pontos turísticos mais bonitos de Belém. Conheci ele, quando a minha escola, fez uma visitação. E depois disso, levei uns primos meus para conhecer o Museu de lá. Nunca vi reunido, tanto ouro e pedras preciosas na minha vida”.

Porém, é notório que boa parte dos atores sociais que circulam ou moram nas mediações do Espaço não o visitam com tanta frequência, como é o caso da professora Carmem, 53 anos, moradora do bairro da Cidade Velha “Eu vou no São José quando tem missas e quando tem quadrilha, aproveito e levo meus netos. É um local bem bonito, mas queria também poder comprar algumas coisas de lá” e na fala da vendedora Eliane, 46 anos, moradora do bairro do Jurunas “Frequento o São José Liberto mais quando tem missas ou qualquer celebração religiosa. Como sou devota de São José, a comunidade organiza alguns festejos para ele, e é nesse período que eu visito o lugar”.

Em outros diálogos, os sujeitos afirmam que por ser um local com forte apelo turístico, não se torna adequado à comunidade, pois ainda constato em algumas falas que o ESJL atende somente os turistas nacionais e internacionais e uma pequena parcela da

sociedade paraense, como é relatado pelo museólogo e mestre em Artes Jaddson, 25 anos, morador do bairro do Jurunas:

Já fui uma ou outra vez, mas não frequento. Como faz muito tempo, não me lembro de todos os espaços. Agora, acredito que a relação das pessoas que moram em volta deve ser menor ainda. O espaço dá a impressão que é restrito, mesmo sendo de livre acesso. As pessoas que moram no entorno, vão mais quando há algum evento mais popular e aberto ao público, como dança de quadrilhas juninas, ou em outros eventos parecidos.

O que também fica evidenciado na afirmação do eletricista Mário, 36 anos, morador do bairro da Cidade Velha: “Fui uma única vez ao ex-presídio e acho que ele é atrativo por conta disso. Mas vejo que grande parte dos moradores, próximo a ele, não são frequentadores. É uma obra feita apenas para turistas”.

Nesta pequena amostra, também dialoguei com três moradores que alegam nunca terem visitado o espaço por considerá-lo inacessível, como relatou o contador Márcio, 47 anos, morador do bairro da Cidade Velha “Nunca fui lá [no ESJL] porque acho muito inacessível, amigos meus já me falaram que lá é tudo caro e isso faz com que eu nem pise no local”, mas, também pela suposta “energia carregada” proveniente do então presídio, que faz parte do imaginário belenense. Sobre tal relação Sarlo (2005:39) aponta que a presença constante do horror pode não destruir materialmente tudo, porém, ao mesmo tempo ninguém está a salvo dessa presença permanente.

O que fica demonstrado nas falas do taxista Luís, 40 anos, morador do bairro do Jurunas “A associação de taxes que eu trabalho fica do lado do Polo Joalheiro, mas nunca tive o interesse de conhecer. Por fora, a gente vê que é um prédio bonito, mas eu me lembro muito da ultima rebelião que teve aí e acho que por isso, ainda deve ter uma energia ruim”. E também no discurso da aposentada Wilma, 70 anos, moradora do bairro da Batista Campos “Nunca frequentei o São José, mas lembro que meus avós iam comprar artesanato na época que ainda era presídio. Mas a lembrança de ver o corpo do preso em fotos e nos jornais da época, ainda mexe comigo e por isso não tenho vontade de visitar”.

De acordo com Ferreira na sua pesquisa realizada em 2011, a direção do ESJL se mostrava preocupada com educação patrimonial e com a interação da comunidade do entorno.

Para a direção do São José Liberto como o problema da falta de interação entre o patrimônio e a comunidade do entorno já foi identificado, a direção admite que essa é uma situação a ser trabalhada, mas que não será resolvida rapidamente. Para eles, esse entrosamento deverá ser construído e fortalecido gradativamente,

e isso é um processo contínuo que custará tempo, planejamento e integração de diversas atividades. Pesquisas de mercado já vêm sendo realizadas, e parcerias e convênios com instituições públicas e privadas são um instrumento que vêm conquistando frequentadores (Ferreira 2011: 82).

Sobre esta constatação a diretora do ESJL reconhece que ainda existem algumas barreiras para a não visitação dos próprios paraenses:

As pessoas achavam que para entrar, tinham que comprar joias, então elas se perguntavam o que elas vinham fazer aqui? Existe outro entendimento que é da própria história do lugar de sofrimento [...] a lenda de que algumas pessoas dizem que não se sentem bem aqui. Realmente existiu uma história que pode ter gerado isso nas pessoas. E tem aquela imagem muito forte, daquela rebelião com um preso que foi degolado e depois foi pendurado o corpo dele. Isso é uma coisa que faz parte do imaginário da população para o lugar. Essa barreira, não foi ainda suplantada por todos [...] mas eu vejo que o espaço está conseguindo aos poucos e que os próprios produtos têm ajudado muito nesse sentido (Rosa Helena Neves, entrevista realizada em 22/09/2015).

Assim, de acordo com a fala destes sujeitos, avalio que um dos principais motivos que explica a pouca interação com o ESJL está atrelada a associação negativa de um passado recente. Embora, seja uma edificação do século XVIII o espaço ainda passa por um processo de ressignificação, haja vista que a imagem do antigo presídio não é vista como um recorte histórico do local e sim como a única referência a ele, pois em diversos momentos não apenas a sociedade do entorno, mas grande parte dos belenenses ainda o nomeia de “presídio”.

Esta comprovação foi e ainda é observada, quando conhecidos perguntam do que se trata minha pesquisa e quase sempre a referência “Ah! No presídio?” vem à tona. A centralização das histórias de sofrimento e tortura e até mesmo histórias de experiências sobrenaturais ajudam a afastar o público do local. Experiências que também já foram vividas por alguns de seus funcionários, como por exemplo, uma das *designers-artistas* que entrevistei, relatou que estava trabalhando na curadoria de uma exposição de joias, era noite e ainda permanecia sozinha no pavimento superior do prédio, quando ouviu músicas de ninar na sala ao lado. Neste momento, ela deixou as joias, pegou sua bolsa e foi embora do local imediatamente.

Independente de relatos de histórias sobrenaturais é válido ressaltar que a memória de sofrimento do espaço, não deve ser apagada em nome do “desenvolvimento” e da

“beleza” e sim que este momento histórico não seja motivo de impedimento neste processo de reconhecimento deste território pela sociedade paraense.

Adicionalmente a estas falas, também procurei ouvir quais as impressões do ESJL e do Programa Polo Joalheiro para as interlocutoras desta pesquisa. De forma geral, elas também evidenciam a beleza do espaço, como é notório na observação de Selma “[...] é um lugar muito bonito. Mas acho que os eventos são poucos divulgados e vejo que o fluxo de turistas poderia ser maior. Minha relação profissional com o espaço é que eu o vejo como uma ‘porta aberta’ porque eu tenho o espaço físico e o apoio”. Para Barbara, o espaço “é uma força motriz para economia criativa local”, ela também aponta que o Programa foi e continua sendo fundamental em sua carreira.

Clarisse também ratifica os pontos positivos do ESJL: “é um espaço múltiplo que funciona, e que antes de tudo é um rede que une vários segmentos em um único lugar (artesanato, ourivesaria, moda, *design*) com uma única identidade sem que haja briga entre esses setores”.

Para Rosângela, no que diz respeito à visão holística do Programa Polo Joalheiro ela contou que por fazer parte desde o início de sua implementação, observou que a primeira diretora do Espaço a Ana Catarina Brito, sentia a necessidade de fortalecer a joalheria e o ourives no estado. Enquanto que a atual diretora, Rosa Helena Neves, concede maior atenção para os *designers*: “ela entende muito bem, que esses profissionais são a ponta da cadeia. Então nos dias de hoje, eu tenho muita abertura no Polo Joalheiro”.

Como visitante do ESJL, Rosângela destaca a beleza e o bom planejamento do lugar, além de possuir um bom atendimento ao público. Na função de consultora do Polo Joalheiro ela observa a instabilidade nos rumos do Programa, devido às mudanças de governo, o que pode ser refletido diretamente nos participantes. Oscilação esta, que também pode ser considerado como algo positivo, haja vista que os profissionais não dependem apenas do Programa para sobreviverem, o que faz com que procurem outros empreendimentos por fora, além de se aperfeiçoarem, caso o programa não exista nos próximos governos;

[...] mas se não existir é uma perda muito grande para o estado, porque acho que neste momento ele encontra-se na fase de consolidação. E infelizmente por esta instabilidade política, este processo de consolidação fica sempre ameaçado. Também acho interessante a diversidade que o programa tem, por ser um espaço que possibilita que várias pessoas tenham acesso ao conhecimento e a geração de renda.

Entretanto, também foram apontadas algumas falhas no Programa, como se torna claro nas observações de Lídia:

[...] acredito que o incentivo e apoio do Polo é importante, mas ainda é muito limitado. Na minha opinião as atividades estão muito repetitivas, então busco sozinha outras oportunidades. No decorrer destes anos todos de experiência acho que existem muita falhas básicas que nunca foram consertadas e que prejudicam as empresas atendidas de avançarem.

Lídia também assinala os pontos positivos do Programa: “Para quem está iniciando é uma instituição fundamental. Nunca pretendo me afastar do Polo, pois para mim é uma chancela e demarca a origem do meu trabalho”.

Assim, para conhecer a origem, a organização e o objetivo do Programa Polo Joalheiro, bem como compreender como se dá a construção do *design* das joias com as características que revelam a cultura local, abordo a seguir estas e outras informações pertinentes à pesquisa.

1.3. O Programa Polo Joalheiro

O estado do Pará possui uma economia de minerais, com reservas de aproximadamente 300 toneladas de ouro.

Isto significa de 26% a 30% da produção nacional. Quanto as gemas há mais de 250 ocorrências, depósitos e garimpos, principalmente nas porções norte e sul do Estado. Destacam-se o diamante, a ametista, a opala, o citrino⁴⁴, a malaquita, o topázio⁴⁵ e o cristal de rocha (Guia do Museu de Gemas – Joias e Artesanatos do Pará 2004:24).

O início da exploração de metais e gemas no Pará solicitava grande quantidade de mão-de-obra para a extração desses minerais, algo considerado indisponível em um estado, que, até então, era pouco populoso. Na década de 1980, impulsionado pela extração de ouro dos garimpos locais, originou um alto crescimento do setor joalheiro de Itaituba, entretanto, este setor não possuía uma organização formal, o que refletia na qualidade dos produtos, pois as joias costumeiramente eram cópias de catálogos e revistas.

⁴⁴ O citrino é uma variação de cor amarela do mineral mais comum do planeta; ainda assim, alguns exemplares são considerados pedras preciosas. Os melhores exemplares, bastante raros, são geralmente amarelo-claros Disponível em: planetadeagostini.com.br.

⁴⁵ Silicato fluorado de alumínio, cristalizado, que é uma pedra semipreciosa amarela e transparente. Disponível em: dicio.com.br.

[...] os conhecimentos sobre ourivesaria eram repassados de forma familiar, de pai para filho, ou de ourives para seus aprendizes. As organizações, em sua maioria, eram informais e o principal serviço oferecido - além das cópias de joias de revistas - era o de reparos das peças industrializadas. Elas atendiam a própria comunidade e vendiam diretamente ao público consumidor, não apresentando inovações de mercado. As transações comerciais de matéria-prima ou de qualquer serviço necessário à produção eram basicamente realizadas com os atores que ofereciam o menor preço; ou seja, elas eram balizadas pelo custo e não por aspectos como confiança, qualidade do material, prazo de entrega ou flexibilidade. Portanto, as transações caracterizavam-se pela utilização de laços de mercado [...].

Não havia uma política de desenvolvimento do setor visando agregar valor à matéria-prima bruta. Com a inexistência dessa política, também não existiam atores de fomento financeiro, nem de capacitação de mão-de obra específica para o segmento de joias, o que resultava em produtos e processos de baixa qualidade (Baldi e Castro 2010:498).

A partir da década de 1990, a produção dos garimpos enfraqueceu devido à escassez do minério que era extraído por métodos manuais. Assim, o setor mineral passou a ser cada vez mais dominado por grandes empresas e por processos mecânicos, o que gerou muitos desempregos.

Em meados de 1996, a Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SEMMA) de Itaituba promoveu o cadastramento dos ourives da cidade. A meta era reverter a situação de baixa qualificação técnica e de gestão na qual trabalhavam esses profissionais, através da promoção de um maior volume de produção, da melhoria da qualidade e de uma distribuição de renda mais adequada (Op.cit.,499).

Esta ação resultou na criação da AJOI em outubro de 1997, que posteriormente originou a COOPERJAM que possuía como objetivo criar uma força econômica para aumentar a qualificação da mão-de-obra local e facilitar o incentivo para competir no mercado. Essas ações foram transferidas de Itaituba para Belém, devido o maior peso político da capital paraense.

Nesse momento, percebe-se uma relativa união e um maior poder dos ourives e dos produtores de joias, através de sua organização como entidade de classe. Esse movimento novamente alterou a estrutura da rede de interatores, colocando esses profissionais numa posição mais central, pois, uma vez organizados, os produtores ganharam força política, promovendo sucessivos pleitos ao governo. Nesse sentido, o fluxo de informações que trocaram também mudou, já que se fizeram presentes questões relativas aos problemas enfrentados na cadeia produtiva, bem como a discussão sobre quais ações seriam importantes para o crescimento da classe (Op.cit., 499).

É nesse contexto que em 1998, o governo do Pará liderado por Almir Gabriel, criou o Programa de Desenvolvimento do Setor de Gemas e Joias do Estado do Pará, designado Polo Joalheiro do Pará.

O Programa Polo Joalheiro foi iniciado na década de 90, ele iniciou primeiro com a ideia da verticalização do metal. Na verdade o que estava por trás dessa ideia da

verticalização não era só sairmos do modelo econômico extrativista e partir para um modelo econômico industrial, mas também um problema social, com o fechamento dos garimpos e o esgotamento dessa busca pelo ouro (Rosa Helena Neves, entrevista realizada em 22/09/2015).

O principal objetivo do Programa Polo Joalheiro é o de fomentar a organização e integração dos elos da cadeia produtiva do setor joalheiro do estado do Pará, por meio do estímulo ao desenvolvimento da produção dentro de padrões competitivos de mercado, com ênfase na agregação de valor ao produto. Além de investir na qualidade,

[...] era igualmente preciso buscar um diferencial para que o mercado local percebesse o produto. Esse diferencial era a própria identidade amazônica, que valoriza a cultura paraense. O desenvolvimento de produtos que expressassem em suas linhas e no seu *design* toda a referência cultural que os produtores paraenses trazem em sua formação foi, então, estimulado (IBGM 2005:64-65).

Com relação aos profissionais que atuam no Programa de Gemas e Joias do Estado do Pará, estão cadastrados no Programa: “750 artesãos profissionais de 9 setores criativos; 121 ourives; 55 profissionais na produção de Acessórios de Moda e possui 52 empresas de gemas e joias formalizadas” (IGAMA 2015 – informação concedida via *e-mail*).

Dessa forma, a maior visibilidade do Programa é voltada para as joias, as quais segundo Paes Loureiro:

[...] tem inserção caracteristicamente particular na cultura. Não é produto separado da cultura nem da história da arte. [...] A joia pode ser de maior ou menor dimensão estética. Há, no entanto, uma particularidade muito interessante nela. A joia, ela só é joia se estiver integrada ao corpo. [...] A joia, por sua qualidade, é feita para uso corporal. É uma arte corporal. Ela faz parte da construção social do corpo e de uma personalidade [...]. O corpo adornado/construído pelo uso da joia é a materialização social de um sentimento de corpo que está no imaginário desse corpo. Assim como é materializado no quadro o sentimento simbólico na forma de pintura, o corpo, ao usar uma joia, se transforma e produz uma integração cultural e artística com o corpo. O corpo exhibe a joia e a joia exhibe o corpo. Há espontânea inter-relação de pertencimento [...]. Esta também é uma relação germinada desde as origens do homem (2011:66).

O autor também sinaliza que qualquer etnia da Amazônia, por mais antiga que seja, revela o uso de pintura corporal bem como o uso de adornos estetizantes, ainda que sejam funcionais para serem inseridos num dado contexto.

Pelo gosto refletido na aparência da joia, há prazerosa inserção na sociedade da imagem pela qual o usuário se quer ver nesta mesma sociedade. A joia tem uma significação muito mais ampla do que comumente parece ter, sobretudo em nosso tempo (Op.cit.,67).

Para uma maior visibilidade das joias que seriam produzidas no início do Programa, foram ofertados diversos cursos e oficinas aos agentes da cadeia produtiva, envolvendo mais interações nas novas criações. Além do desenvolvimento do *design* e do emprego de novos materiais nas joias, houve a necessidade de novos insumos de produção, tanto no que se refere à matéria-prima quanto ao maquinário utilizado, acarretando mudanças em toda a cadeia produtiva, haja vista que foi necessário um suporte para o treinamento e a qualificação da mão-de-obra responsável pela confecção desses produtos.

Nesse período, há o nascimento de novos atores na rede joalheira, aparecendo a figura do *designer* e da empresa de embalagem. [...] esses novos atores foram fundamentais para o crescimento do setor, atuando de maneira consistente, voltados para o sucesso e o desenvolvimento da trajetória assumida como o futuro da rede joalheira no estado do Pará (Baldi e Castro 2010:503).

Assim, em 1999, foi realizada a 1ª Oficina de *Design* de Joias, a qual foi coordenada pela consultoria da Associação dos Joalheiros e Relojoeiros do Estado do Rio de Janeiro (AJORIO) e pelo Instituto Brasileiro de Gemas e Metais (IBGM), reuniram artistas plásticos, arquitetos, ourives e artesãos para a criação da 1ª Coleção Joias do Pará-Amazônia-Brasil (Fig.16), configurando em um marco inicial do Programa Polo Joalheiro.

A 1ª coleção de joias já surge como a comunicação da cultura do território amazônico. Você vê peças como o boto, o muiraquitã, a vitória-régia, ou seja, alguns elementos que são tanto elementos simbólicos da cultura quanto também do imaginário. No plano do objeto, ao invés daquela joia vir com a corrente, aro tradicional ele vem com a fibra. E aí, já há uma ruptura com a ideia da verticalização somente. Aparecem dois elementos grandes: que é objeto que comunica o imaginário cultural amazônico e um objeto artesanal feito não de forma industrial, mas partir da sabedoria dos mestres ourives. Neste momento, tínhamos uns 2 ou 3 *designers*, e esse foi um dos resultados do Programa, que é o surgimento e o fortalecimento deste profissional, pois surge concomitantemente o curso de *design* na UEPA e no CEFET (Rosa Helena Neves, entrevista realizada em 22/09/2015).



Figura 16 - 1ª Coleção Joias do Pará
Fonte: Seteps 2002

Neste momento foi observado às primeiras inovações no produto, como a utilização da cor no metal, processo que mais tarde se desenvolverá para a técnica da incrustação paraense, e do início da implementação de outros materiais nas joias, como as gemas orgânicas.

Com a consolidação e a capacitação dos produtores, nos aspectos produtivos e gerenciais, o Programa deu início a uma nova fase, que seria abrir um novo canal de comercialização, possibilitando assim, um maior escoamento da produção. Assim, no final de 2002 é criado o Espaço São José Liberto/Polo Joalheiro de Belém, que seria um marco na trajetória do setor joalheiro, sendo um espaço intersetorial e transversal concebido para abrigar setores criativos e categorias culturais.

Conforme Baldi e Castro (2010:498) a administração deste espaço ficou a cargo da Associação São José Liberto (ASJL), que seria uma organização social sem fins lucrativos de direito privado, responsável por executar o programa no estado do Pará, desenvolvendo diversas ações de fomento à comercialização. Ainda sobre a criação do ESJL Rosa Helena Neves em sua entrevista concedida a esta pesquisa aponta que,

[...] ele passa a ser um equipamento turístico da cidade, uma referência cultural do estado, um espaço de geração de trabalho e renda, além de abrigar setores culturais, criativos e funcionais. E todo o sentido desse espaço, se dá em dois pilares que é a criatividade/liberdade e a diversidade cultural da Amazônia. Foi pensado um espaço, a princípio comercial, para que esse projeto fosse abraçado e esses atores todos viessem pra cá, dar vida a esse lugar. O ESJL foi concebido para superar uma história de aprisionamento, de torturas e de sofrimento – na última ocupação do prédio. E aí você transforma esse prédio e dá pra ele um grande sentido, que é o sentido da liberdade. Então, o que permitiu tudo isso foi o projeto

arquitetônico. O Celso Furtado fala muito isso, ele diz que para que exista a criatividade é fundamental a liberdade.

O Espaço São José Liberto é mantido pelo Governo do Estado, por meio da Secretaria de Indústria, Comércio e Mineração (Seicom) e gerenciado pela organização social Instituto de Gemas e Joias da Amazônia (Igama).

Tem como apoiadores as Secretarias de Estado de Cultura (Secult) e de Turismo (Setur) e a Companhia Paraense de Turismo (Paratur), além de uma rede de parceiros, com destaque para o Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos (IBGM), Ministério da Cultura (MinC), Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação (Secti), Universidade do Estado do Pará (UEPA), Instituto de Ensino Superior da Amazônia (Iesam) e o Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae). Disponível em: saojoseliberto.com.br.

Entre 2003 e 2004 ocorreu a desestruturação da AJOI e da COOPERJAM, devido as dificuldades de natureza organizacional e econômica, com isso, seus membros retornaram quase que majoritariamente ao trabalho restrito em suas oficinas de confecção de forma individual.

É válido ressaltar que desde 2004, no Polo Joalheiro é realizado o Pará Expojoia - Amazônia *Design*. Esse evento permitiu que o Programa oferecesse ao mercado uma joia com identidade própria e, aos produtores, um novo instrumento de comercialização, e um espaço de discussão deste setor.

No ano seguinte, um dos pontos que foi fortalecido no Programa foi à promoção comercial com o objetivo de dinamizar a visitação de turistas brasileiros e estrangeiros ao ESJL e estabelecer parcerias que viabilizassem novos pontos de venda fora do Pará. Neste mesmo período, foi criado e mantido um *website* para difundir o espaço e os produtos feitos no Polo Joalheiro, da mesma forma que se procurou escoar a produção para outros países por meio da participação em feiras internacionais. O ESJL também divulga seu trabalho no *facebook* e em um *blog* que é atualizado constantemente para divulgar o calendário de atividades.

No decorrer de 2005 e 2006, as ações voltadas ao desenvolvimento e à estruturação do setor joalheiro do Pará avançaram em diversos sentidos ao longo da cadeia produtiva.

Começaram a aparecer os primeiros ensaios de cooperação e de formação de parcerias na cadeia produtiva (atitude pouco praticada nos primeiros anos do programa) e a melhora na qualidade dos produtos (tanto em relação ao *design*, quanto ao seu acabamento, enfatizando o caráter conceitual da joia paraense), além de outras inovações incrementais como: o aprimoramento da técnica da incrustação paraense no produto; no que diz respeito aos processos e insumos, novas tecnologias e máquinas para a fundição, estamparia e acabamento foram

adquiridas por alguns produtores; e com relação às inovações de nível organizacional, as terceirizações de partes do processo produtivo passaram a ser tidas como primordiais para se alcançar os objetivos estratégicos e um posicionamento favorável na arena competitiva local, nacional e internacional (Baldi e Castro 2010:502).

Neste momento é percebido que a diversidade de atores e informações que começaram a circular no setor joalheiro a partir da criação do Programa, elevou os benefícios que a rede passou a fomentar. A participação das instituições públicas e privadas foi essencial para a sustentação do Polo Joalheiro como projeto de desenvolvimento do estado do Pará.

Em 2006 o IGAMA, a organização social que gerencia o Polo Joalheiro iniciou o processo de associação ao IBGM, a principal instituição do setor do país. O instituto criado em 1977 é uma entidade nacional de direito privado, sem fins lucrativos, sediada em Brasília e com uma subsede em São Paulo.

Entretanto, no final de 2006, “[...] houve uma quebra na comercialização, ocasionada por uma nova reestruturação institucional do setor [...]o que resultou na retirada de boa parte da infraestrutura do Polo Joalheiro” (Baldi e Castro 2010:504-505). Nesse período, houve mudança de governo para a Sra. Ana Júlia Carepa, o que deu início a uma reestruturação geral da equipe de gestão da ASJL responsável por gerenciar o Espaço São José Liberto, passou a ser denominado de Instituto de Gemas e joias da Amazônia (IGAMA), a qual ficou responsável apenas pelas atividades realizadas na Região Metropolitana de Belém e Abaetetuba.

De forma gradativa foram retomadas as ações consolidadas nos governos anteriores. Conforme relata Pinto (2012:36) no ano de 2010 contou-se com um investimento de dois milhões, seiscentos e setenta e seis mil e quatrocentos e setenta e seis centavos, como fator principal para o Setor, com objetivo referente ao:

Fortalecimento da Cadeia Produtiva de Gemas, Joias, Metais Preciosos e Artesanato: Objetivo - Induzir o adensamento da cadeia produtiva de gemas, joias, metais preciosos, com ênfase na comercialização e difusão de processos e produtos inovadores (Pará 2010: 75-76 *apud* Pinto 2012:37).

Em 2011 no início da segunda gestão do governador Simão Jatene, o ESJL manteve sua configuração original, as ações foram aos poucos sendo retomadas, em virtude do cumprimento de compromissos definidos no final da gestão anterior. Neste mesmo ano, houve o lançamento de processo licitatório a fim de definir uma nova gestão para o Espaço,

a equipe manteve a mesma experiência de trabalho, porém, agora sobre a responsabilidade da recém-recriada Secretaria de Estado de Indústria, Comércio e Mineração (SEICOM) (Pinto 2012:37).

Avalio que o Programa Polo Joalheiro, atinge o objetivo dele de gerar renda e recursos para as pessoas que estão aqui. Primeiro pelo número de permanência de pessoas no Projeto, desde quando ele surgiu o número de pessoas que saíram é muito pequeno; pelo número de empreendedores que se formalizaram e pelo volume de vendas que nos temos. Então, se o nosso produto, não tivesse um valor agregado importante, se ele não tivesse um diferencial, nós não estaríamos aqui (Rosa Helena Neves, entrevista realizada em 22/09/2015).

No ano de 2012 o Ministério da Cultura (MINC) reconheceu o Espaço São José Liberto como Território Criativo,

[...] foi feito um levantamento pelo MINC, pela secretaria de economia criativa no Brasil, para a escolha de 2 experiências que simbolizassem a economia criativa brasileira. Escolheram os setores e as experiências: escolheram o setor de áudio-visual de produção de cinema em Minas Gerais e o ESJL/Polo Joalheiro no setor de criações culturais e funcionais na área de *design* de joias e acessórios de moda, assim fomos escolhidos como experiência de referência. E fomos para um evento internacional em Lisboa e divulgamos a experiência e também ocorreu uma exposição das nossas peças, no espaço da FUNARTE em Lisboa (Rosa Helena Neves, entrevista realizada em 22/09/2015).

Desde o início do Programa Polo Joalheiro o desenvolvimento das ações se dá em três grandes vertentes: a capacitação e a inovação tecnológica; promoção e comercialização e o funcionamento do território do ESJL. Que para a diretora do ESJL a ideia da complementaridade entre arquitetura, o *design*, a história, o patrimônio histórico, a cultura, o turismo, a economia criativa, são os fatores que contribuem no fortalecimento das joias com as características do Programa (Fig.17).



Figura 17 - Joias produzidas no Programa Polo Joalheiro
Fonte: Catálogos Institucionais do Programa

É nesse momento que observamos a preocupação do *designer* de joias⁴⁶ paraense em agregar significados e valores pertencentes à cultura local e à sociedade, traduzindo assim a chamada identidade regional amazônica.

O Programa Polo Joalheiro na perspectiva de crescimento, elegeu seu próprio contexto social como universo referencial, e dentro dele, foram estabelecidos três eixos capazes de nortear suas ações, o beneficiamento dos metais nobres e gemas⁴⁷ no próprio Estado do Pará, a utilização de mão-de-obra local e a produção de joias com inspiração amazônica (Nunes 2013:39).

⁴⁶É o profissional que planeja a peça desde a criação até o consumo, envolvendo modo de produção, custo e viabilidade econômica, tendência e comercialização, mas que não executa sua criação. O *designer* de joia é um profissional que detém conhecimento técnico e talento. [...] (Salem 1999:8).

⁴⁷ O beneficiamento dos metais preciosos e gemas no Estado possibilita a mudança de atitude dos garimpeiros no sentido de comercializar sua produção no mercado local, fazendo com que, principalmente os metais nobres oriundos de garimpos sem registros nos órgão de controle, sejam comercializados após seu beneficiamento, e desta forma, a agregação de valor resultado do beneficiamento, se dê no Estado, mudando a atual condição de fornecedor de matéria-prima para o estágio de industrializado, o que pode diminuir o contrabando eliminando a saída de divisas, criando com isso, emprego e renda para população, principalmente na capital, e nas regiões de garimpo que estão espalhadas por quase todo Estado (Nunes 2013:40).

Assim, o Programa Polo Joalheiro realizou reuniões estruturantes, a fim de orientar o que deveria ser produzido pelos joalheiros, sem haver desvios nos objetivos de valorização da biodiversidade e cultura local, neste sentido:

Do total de peças produzidas por cada joalheiro ou produtor, 70% deve ser com inspiração amazônica e mão-de-obra local, isso compreende fauna, flora, lendas, costumes, manifestações culturais, tudo que pertence à região, toda sua biodiversidade e, os 30% restante, podem ser a partir de temática universal (utilização de referenciais de criação inspirados em todo o mundo), porém também com mão-de-obra local. A definição de percentuais cria no produtor, uma prática de incentivo e valorização da sua própria identidade fortalecendo com isso, as diretrizes estabelecidas no início do Programa (Op.cit.,43).

Dessa forma, a introdução de temas concernentes ao imaginário amazônico por meio da utilização da representação de elementos da cultura material e imaterial, sempre estiveram presentes nas coleções, o que torna o grande mote temático das joias produzidas e comercializadas no Polo Joalheiro (Fig.18).



Figura 18 - O imaginário amazônico nas joias
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2016.

De acordo com Nunes (2013:58) em cada coleção de joias o Programa, em consenso com os profissionais do setor, joalheiros, produtores e *designers*, escolhe em reuniões um subtema, a partir da temática central – a região amazônica – a fim desta, adquirir uma unidade. Com o tema escolhido, é definido a(o) profissional que será responsável pela criação da coleção, considerando seu perfil e disponibilidade, o qual deve apresentar uma

documentação com a proposta de trabalho para o acompanhamento da ação e adequação ao Programa. Neste documento, é observado a metodologia, as atividades relacionadas à criação, a dinâmica e a filosofia de valorização do Programa. Posteriormente, é definido o período, horário e o local da ação, para então iniciar o contato com os integrantes do Programa para a realização da inscrição e assim, iniciar a atividade.

Também é válido apontar que ao final de cada oficina, os desenhos/projetos de joias são ofertados aos produtores e ourives do Programa Polo Joalheiro, que são convidados para o encerramento, momento em que acontece a comercialização ou a criação de parcerias para a produção das referidas joias (Op.cit.,59).

Uma das características mais fortes presentes nas joias paraenses é a inserção dos materiais alternativos em suas composições, ao mesclarem madeira, fibras naturais, gemas orgânicas e vegetais ao ouro e a prata. Conforme relata Chagas (2015:4) o conceito de preciosidade é um dos pontos principais para justificar a inserção dos materiais da floresta amazônica sem que ocorra a desvalorização comercial da joia, haja vista que o mercado que consome a joia paraense compreende a inserção de materiais alternativos como valor simbólico unificado ao produto.

Ainda sobre estes materiais utilizados nas joias Nunes (2013:39) aponta que a inclusão de elementos da biodiversidade na sua produção, é realizada a partir de atividades extrativistas e, assim, com baixo impacto ambiental.

Portanto, a figura responsável por materializar nas joias os conceitos concernentes a região amazônica e a escolher os materiais que se mesclam ao ouro e a prata, são as(os) *designers*, que por meio de sua criatividade também narram suas histórias de vida.

Um dos papéis principais da Joalheria é a capacidade de conter uma narrativa, seja uma peça abstrata cuja interpretação do observador é subjetiva, ou uma joia que depende da interação do usuário para a sua concretização (Steel & White, 2005). A abordagem narrativa da joia tornou-a num veículo de entrega de determinado conteúdo, alguns joalheiros começaram a explorar questões sociais, posições políticas, questões filosóficas, ou até mesmo a documentar autobiografias no seu trabalho (Bernabei, 2011). (Carreiras 2012:16).

Sob esta ótica, será abordado no próximo capítulo a trajetória, os saberes e os fazeres das *designers-artistas*: Rosangela, Selma, Barbara, Lídia e Clarisse; mulheres responsáveis por materializar nas joias suas memórias pessoais e coletivas, suas crenças, seus desejos e suas histórias de vida.



Colar Arara Majestade Designer: Lídia Abraham

II. TRAJETÓRIAS DE VIDA DAS
DESIGNERS-ARTISTAS
DO PROGRAMA POLO JOALHEIRO

2. Conhecendo as *Designers-Artistas*

No circuito do Programa Polo Joalheiro diversas(os) *designers-artistas*, ao longo dos últimos anos, apresentam criações visuais e táteis – representadas pelas joias – enfatizando a região amazônica, as quais estão inspiradas nas cosmologias, nos patrimônios e estéticas locais em influência mútua com diferentes códigos sociais.

Assim, estas produções criativas podem ser lidas “como campo de possibilidades para se conhecer histórias pessoais em simbiose com universos culturais próximos e distantes” (Pacheco 2015b:1) haja vista que estas joias amazônicas também buscam a universalidade.

As *designers-artistas* Rosângela Pinto, Selma Montenegro, Lídia Abrahim, Clarisse Fonseca e Barbara Müller, nascidas em território amazônico, são profissionais que se alimentam diretamente de todo este cenário para criarem verdadeiras obras de arte por meio de suas histórias, memórias e trajetórias, os quais serão relatados nas páginas seguintes.

De acordo com Flores (2014: 224), a presença das mulheres na história da Amazônia confunde-se com as marcas de silenciamento e das táticas de resistência, subversão e problematização dos modos de ser e viver em um regime patriarcal. Ainda sobre o papel da mulher na sociedade, Sandra Almeida, em prefácio do livro de Gayatri Chakravorty Spivak, afirma que “a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero” (2010:17). Portanto, conforme Spivak,

A tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaço por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido (Op.cit., 16).

O Presídio São José, lugar que por anos foi sinônimo de dor e sofrimento, agora cede espaço à liberdade. Liberdade expressa, sobretudo na criação das *designers-artistas*, que se valem de suas imaginações, olhares, sensibilidades e memórias.

Dessa forma, julgo pertinente abordar o pensamento de Pollak (1992:2001) ao indagar quais são os elementos constitutivos da memória individual e coletiva. O autor assinala que: “em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os [...] acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se

sente pertencer”. Assim, conforme revelo a seguir nas histórias de vida de cada *designer-artista*, especialmente as lembranças de infância vividas por elas – sejam elas a observação da natureza, as brincadeiras com as indumentárias indígenas, as visitas à oficina mecânica e as brincadeiras ao ar livre – mesclam-se, em algum momento, com o cenário do espaço amazônico, lugar onde elas nasceram e habitam, portanto, constituindo suas memórias coletivas. Para dessa forma, criarem seus respectivos repertórios em suas produções individuais.

Ainda sobre esta relação, conforme cita Ingold (2010:23) acompanhar alguém é andar o mesmo caminho por meio do mundo de experiência vivida, lembrar também é refazer os passos, mas cada repasse é um movimento original, não uma réplica.

Assim, adentro na trajetória de vida e produção artística dessas cinco mulheres em que o ser/viver amazônico se torna o mote de suas respectivas produções, as quais também são tangenciadas por suas vivências urbanas, crenças, leituras, observações de mundo e viagens diversas. Realizo esse caminho a partir da metodologia da História Oral, a qual Portelli (1996: 8) afirma que “não nos oferecem um esquema de experiências comuns, mas sim um campo de possibilidades compartilhadas, reais ou imaginárias”.

Estas *designers-artistas* elegeram o universo das joias como linguagem para expressarem a “afetação” social e suas próprias histórias de vida; tornando suas produções artísticas verdadeiros exercícios autobiográficos os quais geram outras narrativas e alegorias.

Sob este tema Clifford pensa a etnografia “como uma performance com enredo estruturado através de histórias poderosas” (2002:63) em que:

A alegoria concede especial atenção ao caráter *narrativo* das representações culturais, às histórias embutidas no próprio processo de representação. Ela também rompe com o aspecto de continuidade da descrição cultural, acrescentando um aspecto temporal ao processo de leitura. Um nível de significado em um texto vai sempre gerar outros níveis (Op.cit., 66).

Neste sentido, é válido dialogar com Gonçalves, Marques e Cardoso (2012:11) por meio do conceito de etnobiografia, o qual não se prende nas dicotomias de conceituação do “público e privado, individual e social”; cedendo espaço para a “individualidade ou a imaginação pessoal criativa” a fim de alcançar a “autonomia de significados” do eu narrador com um eu etnográfico. Por essa ótica, “[...] a narração é tida como simultaneamente constitutiva da experiência, do evento, do social e dos personagens-pessoas” (Op.cit.,10). Ainda sobre o conceito de etnobiografia, Gonçalves aponta que este:

[...] afeta necessariamente não só o modo como tratamos as histórias que os sujeitos etnográficos nos contam, mas também como contamos nossas histórias etnográficas sobre essas histórias e seus personagens-pessoas. Em outras palavras, a etnobiografia implica uma dimensão metanarrativa da etnografia, em que o lugar da agência da própria narrativa etnográfica torna-se *objeto etnográfico* (2012: 10).

Por este prisma, me sustento nas palavras de Gonçalves *et al.* (2012: 12) apontando que o objetivo não é realizar uma escrita etnográfica clássica sob o “ponto de vista nativo” e sim “um modo de definir a complexa forma de representação do outro, que se realiza enquanto construção de diálogo” entre as cinco *designers-artistas* que compõe esta pesquisa e eu.

2.1. “Já que não tem campo de trabalho eu vou formar o campo para eu atuar”: O pioneirismo de Rosângela Pinto

Nada mais justo que iniciar o tema desta pesquisa com a *designer-artista* a prof^a. Msc. **Rosângela Gouvêa Pinto**⁴⁸ (Fig.19), pois sua história se entrelaça diversas vezes com os primeiros caminhos do *design* de joias em Belém do Pará.



Figura 19 - Rosângela Pinto
Fonte: Albany 2016, Studio Fap-Estácio

Sua trajetória profissional exerceu e ainda exerce importância neste setor, o qual ainda está em processo de consolidação; uma vez que o estado do Pará não possui a tradição dos grandes centros de produção de joias em território nacional, como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais (Pinto 2012:8), que também realizam grandes investimentos na área tecnológica.

Realizei o primeiro contato com a prof^a. Rosângela no ano de 2005, dentro de uma sala de aula repleta de pranchetas para desenho técnico, no então CEFET. A professora era responsável por ministrar aulas de Composição e de História da Arte e do *Design* para o curso de *Design Industrial*. Embora, o curso não fosse voltado para a joalheria, foi neste

⁴⁸ 1ª entrevista realizada no dia 14 de janeiro de 2016, na sala da coordenação do curso de graduação em Design da Universidade Estadual do Pará (UEPA). O encontro iniciou às 16h em uma tarde fria e chuvosa de Belém, terminando às 17h do mesmo dia. Neste primeiro momento, ainda ficaram pendentes alguns pontos relevantes da entrevista, ficando para o segundo encontro, haja vista que a interlocutora precisava sair mais cedo para outro compromisso profissional.

momento que realizei meus primeiros contatos com este universo acadêmico, intermediado pela professora, que costumeiramente inseria as joias como exemplos nas suas aulas.

Nos anos de 2005 a 2006, período em que eu era aluna do curso de *Design Industrial*, pude observar que de todos os professores que compunham o corpo docente, a professora Rosângela era uma das mais queridas e admiradas, por vezes, também vista pelos colegas como “mãezona”, denominação que a incomodava por achar que seria considerada uma pessoa permissiva, mas na verdade ela procurava acolher os alunos nas suas dificuldades e dúvidas do curso, além de nos incentivar na profissão, sempre nos presenteando com conselhos e sugestões valorosas.

E mesmo quando concluí o curso, não perdi o contato com a prof^a. Rosângela, talvez pela influência que as redes sociais exercem em nossas vidas, nos últimos anos. E foi através desse contato, que no ano de 2009, a convidei para ser minha co-orientadora no trabalho de conclusão do curso da graduação em Artes, o qual eu iniciava minhas pesquisas sobre a temática da joalheria. E mesmo com a agenda lotada e repleta de “filhos” acadêmicos, a professora não hesitou em disponibilizar algumas de suas preciosas horas, para ler, corrigir e contribuir em minha pesquisa. Entre esses e outros acontecimentos, a relação que estabeleci com a professora Rosângela sempre foi cercada de muito respeito e carinho, tanto pela mulher quanto pela profissional e creio que estes sentimentos sejam recíprocos, pois ainda hoje, ela sempre me concede sua atenção.

Após o meu exame de qualificação, realizada em abril de 2015, meu orientador e eu, delimitamos um novo objeto de estudo para a minha pesquisa: realizar uma cartografia sobre as trajetórias, saberes e fazeres das *designers-artistas* do Polo Joalheiro, situado em nossa cidade. E assim, era imprescindível a presença da prof^a. Rosângela, que foi a pessoa responsável por me apresentar o universo joalheiro, por desbravar um campo de conhecimento que ainda não havia sido iniciado em Belém, bem como o de participar ativamente da formação das *designers-artistas* que fazem parte desta pesquisa.

Rosângela nasceu em 20 de fevereiro de 1967, no município de Belém (APÊNDICE A). Filha única da professora aposentada Iolanda, conta que desde criança era evidente a grande cobrança que seus pais exerciam sobre os seus estudos, o que ainda reflete nos dias de hoje em sua personalidade, pois foi assim que ela adquiriu o gosto e a vontade de sempre buscar novos conhecimentos e informações.

Embora a pressão sobre os estudos tenha começado muito cedo, o mundo lúdico da infância de Rosângela já pertencia às artes, dentre as brincadeiras que faziam parte de seu universo, ela destaca o desenhar e o ilustrar. Mesmo que o tempo autorizado pelos seus pais fosse demasiadamente curto para as brincadeiras, apenas 1h, era nesse momento diário que ela costumava observar e copiar o que via na natureza do quintal da casa onde residia. Assim, envolta pelos desenhos, sobretudo de plantas e flores, Rosângela foi crescendo, sendo também constantemente influenciada pelas suas professoras de artes durante o período escolar. Ela herdou ainda o conhecimento e a habilidade de sua avó para o bordado e para o crochê, experiências as quais, segundo Rosângela, a ajudaram e influenciaram no seu desenvolvimento estético.

Durante a adolescência, Rosângela pretendeu cursar Arquitetura e Urbanismo, mas ao receber influência de seu professor durante o cursinho pré-vestibular, o então desejo acabou cedendo espaço à Geologia. Assim, aos 16 anos de idade, Rosângela passou no vestibular da Universidade Federal do Pará, sendo aprovada em 20º lugar das 40 vagas disponíveis para o curso, em Belém.

Entretanto, à medida que foi cursando Geologia, ela foi observando suas dificuldades nas disciplinas de física, química e cálculo, enquanto mostrava facilidade nas disciplinas específicas, tanto que se tornou monitora de Paleontologia e Geologia Estrutural, além de ter atuado diretamente no campo da pesquisa científica.

Porém, sua trajetória geológica foi interrompida na metade do curso, pois em todas as viagens obrigatórias de campo, Rosângela adoecia e em uma delas adquiriu uma gripe muito forte, que resultou no rompimento do seu tímpano. E outro fator que contribuiu para sua não permanência nessa área, foram as dificuldades que ela sempre demonstrou de lidar com insetos, escorpiões, centopeias e cobras, que eram presenças constantes nos campos.

Rosângela relatou que não abandonou o curso anteriormente, pois era o grande sonho de seu pai José, ter uma filha geóloga e para não contrariá-lo, paralelamente ao curso de Geologia, ela resolveu cursar Artes, escondida dos pais, na extinta faculdade particular denominada de Centro de Serviços Educacionais do Pará (CESEP). Como desde sua adolescência ela demonstrava o interesse na área artística, a facilidade de aprendizagem nesta área o conhecimento a fez com que ela se tornasse cada vez mais apaixonada pelo

curso, o que aliou as grandes amizades estabelecidas neste momento de sua vida, à fez ter certeza do que desejava seguir profissionalmente.

E assim, ela prestou novamente o vestibular para a UFPA, agora para o curso de Educação Artística e conseguiu a aprovação em 6º lugar. Neste período, Rosângela teve que optar por um único curso, haja vista que não poderia cursar duas graduações concomitantemente na mesma instituição de ensino.

E todo esse processo de transição idiomática (Henning 2006:1) ocorreu de forma sigilosa, e quando ela sentiu a necessidade de expor sua escolha profissional para seus pais, seu José ficou tão chateado que permaneceu um ano sem falar com sua filha. E mesmo durante toda a vida do pai de Rosângela até o seu falecimento em 2014 a *designer-artista* percebia a mágoa dele por ela ter abandonado o curso de Geologia.

É notório perceber na narrativa de Rosângela, que os seus caminhos profissionais, mesmo em áreas distintas sempre culminaram para as experiências artísticas na joalheria. O que ficou bem claro quando ela relatou que ainda na época da graduação do curso de Geologia, foi incentivada a fazer o concurso na Pará Minérios, antiga companhia de mineração do Pará, atualmente extinta.

Neste período Rosângela realizou o curso de artesanato mineral, em Vitória da Conquista, na Bahia, durante três meses. Retornando à Belém, veio para trabalhar nesta área e conheceu a lapidária Virginia Maria de Freitas. Ambas dirigiam o laboratório da Pará Minérios que funcionava em convênio com a Escola Técnica atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), o qual possuía como principal objetivo formar profissionais no âmbito da lapidação e do artesanato. Muitos profissionais dessa área, que até então, era inovadora na cidade de Belém, foram formados pelas professoras Virginia, na área de lapidação e Rosângela na área de artesanato mineral, como por exemplo, a artista lapidária Leila Salame⁴⁹.

⁴⁹ A artista utiliza as técnicas de tratamento de superfície e facetamento. Ao produzir grafismos com o uso de diferentes graus de rugosidade, enfatiza algumas partes das gemas, em contraste com as demais faces polidas. O correto posicionamento das facetas evidencia o caráter ornamental dos grafismos e ao mesmo tempo configura o aspecto formal contemporâneo das peças. As gemas de Leila Salame são belíssimos exemplos das novas abordagens de produtos em joalheria, ao se inserirem em um contexto global, mas carregados de simbologias e aspectos da identidade regional. Disponível em: <http://espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2009/09/lapidacao-autoral-originalidade-das.html>

Durante os anos de 1996 a 2002, Rosângela estudou e trabalhou como instrutora concursada do estado. Com a extinção da Pará Minérios, a Escola Técnica absorveu ambas as profissionais como professoras substitutas.

Em 2000 Rosângela foi aprovada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) para cursar a primeira turma de especialização em *Design* de Joias do Brasil, o qual seria custeado pelo CEFET-PA. Fato que não ocorreu, o que fez com que Rosângela vendesse o carro de sua propriedade para garantir sua sobrevivência no Rio de Janeiro e também para dar prosseguimento ao curso.

No ano seguinte em que ela retornou à Belém, Virginia encontrava-se em estágio avançado de um câncer, e veio a falecer. O que gerou um grande abalo na vida de Rosângela, haja vista que além de amigas, trabalharam juntas por quase 10 anos.

Ainda no ano de 2001, Rosângela tornou-se a primeira profissional paraense especialista em *design* de joias. E como também foi uma das primeiras profissionais a conquistar este título acadêmico no Brasil, foi inevitável não receber propostas de empregos nos estados de São Paulo e no Rio de Janeiro. Contudo, ela necessitou recusar tais propostas, pois o fato de ser filha única de um casal de idosos que não desejavam sair da capital paraense pesou na sua decisão e também porque a *designer* contribuía diretamente no sustento de sua família.

Ao entrar em contato com sua história de vida, inevitavelmente me coloquei no lugar de Rosângela especialmente neste momento, pois acredito que tenha sido deveras difícil ter que recusar boas oportunidades de emprego e possibilidades de projeção naquilo que a fazia feliz. Então, muito provavelmente eu não teria forças psicológicas para fazer a mesma escolha que ela fez e passaria um longo período de minha vida triste e foi o que ocorreu na vida de Rosângela.

O famoso ditado popular “Há males que vêm para o bem...” pode ter surgido em uma história como esta. Após o período em que Rosângela se encontrava triste, tomou a decisão de contribuir e criar um novo campo de trabalho em Belém: “Já que não tem campo de trabalho eu vou formar o campo para eu atuar”. Muito provavelmente se Rosângela tivesse aceitado as propostas de emprego nos grandes centros da joalheria nacional, o rumo do *design* de joias na capital paraense poderia ter sido outro. Neste sentido, a fala de Rapport contempla esta situação: “[...] talvez o mecanismo principal na vida humana seja a tendência

do indivíduo a rearranjar aquilo que o confronta pelo caminho, a vontade de marcar sua própria impressão naquilo que é e naquilo que virá” (Rapport 1997:3-4 *apud* Marques 2012:79).

Assim, diante das dificuldades que a vida impôs no caminho de Rosângela, ela soube com maestria reverter o cenário que a princípio não era um dos mais favoráveis, para escrever seu nome no *Design* Paraense, além de contribuir ativamente na formação de todos os seus alunos. Desse modo, suas ações também podem ser pensadas “como estratégias, como ações contingentes e dotadas de propósitos” (Gonçalves 2002:15). A capacidade da narradora de criar, inovar e iniciar, bem como a de desfazer dificuldades indica uma profunda consciência de si, o qual está presente em todo o seu percurso.

Concomitante a este trabalho, ainda no ano de 2001 começou a ministrar cursos juntamente com Tadeu Nunes⁵⁰ para o Programa Polo Joalheiro, subsidiado pelo CEFET-PA, além de auxiliar os profissionais que vinham de fora do estado a fim de realizar oficinas e minicursos, bem como em consultorias. Dentre os resultados destes cursos, destaca-se a 1ª Coleção de Joias do Pará.

Na sua narrativa Rosângela relatou que geralmente na primeira semana o(a) profissional de oriundo de outro estado do país ministrava o curso e ao final somente este assinava a exposição. E nas semanas seguintes, ela juntamente com Tadeu Nunes, eram responsáveis pelo prosseguimento do curso.

De tal modo, Rosângela foi dando prosseguimento a sua formação profissional realizando cursos de fundição⁵¹, modelagem⁵² e joalheria. Mesmo sendo a precursora do *design* de joias na capital paraense ela relata em sua narrativa que “[...] nunca veio a

⁵⁰ Especialista em Planejamento e Gestão da Educação Profissional com a monografia “Itaituba a cidade de ouro” e mestre em Educação com a dissertação “Elementos da biodiversidade Amazônica no pensar-fazer de joalheiros de Belém: a vivência como educação”, ambos pela UFPA.
Disponível: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4751886A2>

⁵¹ Processo de fabricação empregado para escultura e joalheria. Os detalhes da peça em cera são impressos no gesso refratário; com o aquecimento, ocorre a fusão da cera, formando, no gesso, uma cópia inversa do modelo utilizado (Gola 2008: 205).

⁵² São realizados modelos em cera a partir de um padrão-mestre, por meio de injeção de cera líquida em moldes de borracha (curados em torno do padrão-mestre), montados em grupos, nas espigas. Já curados, a cera do interior é fundida (perdida) e, assim, removida do molde de revestimento, deixando cavidades precisas para a intrusão do metal desejado (Gola 2008: 206).

valorização profissional, pois sempre valorizaram as profissionais de fora”. Mas logo após essa afirmativa ela pondera “Nunca, não! É uma palavra muito forte”.

Nota-se o aspecto um tanto radical desta afirmação e tensões acerca da posição ocupada por ela no Polo Joalheiro, haja vista que outras(os) profissionais aparecem em destaque, mas também ressalta as grandes dificuldades que muitas vezes alguns especialistas tendem a enfrentar em suas áreas de atuação. Mesmo que Rosângela tenha realizado cursos nos grandes centros do *design* nacional, a desconfiança em sua competência, por ser uma profissional local, às vezes ainda se faz presente neste contexto, enquanto o ideal seria a valorização e o reconhecimento do seu trabalho.

Ainda sobre sua trajetória profissional, ela narra que no ano de 2002, permaneceu na mesma função de professora do laboratório de lapidação de artesanato mineral do CEFET-PA. Em 2003, Rosângela continuou seus estudos e realizou uma segunda especialização em “Planejamento, Gestão e Avaliação da Educação”, na UFPA.

Insatisfeita com a vida profissional a *designer-artista* chegou a pensar em desistir do *design* de joias. Foi o momento em que Rosângela deixou seu currículo na UEPA, pois a instituição necessitava de professores para atuar no curso de *Design*. Assim, ela foi convidada para trabalhar como professora substituta, ministrando aulas sobre joalheria no ano de 2003 e se tornou concursada do estado no ano de 2006.

É nesse cenário da sala de aula que ela atribui seu crescimento e seu destaque profissional, mais especificamente a partir de sua entrada nesta instituição de ensino. E ao longo dos anos de sua atuação na UEPA Rosângela, descobriu alguns talentos como Lídia Abraham e outros nomes como Gleice Garcia e Luiza Monteiro, as duas últimas não seguiram a carreira na joalheria, mas seguem a profissão em outras áreas do *design*.

Ainda nesse período, concomitante à docência no CEFET-PA, Rosângela trabalhou durante um ano nas Escolas de Trabalho do Estado, projetando o curso de *design* de joias para o município de Itaituba e para Belém. Porém, foi um projeto de governo que não teve prosseguimento. Ela também relata que os projetos neste setor não tiveram continuidade com a saída, e conseqüente, entrada de novos governos e enfatiza que o único que resiste até os dias atuais é o Programa Polo Joalheiro, do qual ela é integrante, desde o início.

Em paralelo à docência na UEPA ela também gerenciou e trabalhou como instrutora no primeiro curso de qualificação na área de gemas e joias, no ano de 2002, o qual foi financiado pelo SEBRAE-PA em parceria com o Polo Joalheiro.

Em 2003 Rosângela foi aprovada no concurso do IFPA para ministrar aulas no curso técnico de *Design* de joias, sendo a única professora concursada que possuía formação específica na área. Com a escassez de profissionais neste campo o curso fechou suas portas. Porém, ainda hoje ela ministra disciplinas de História da Arte e do design e Composição para o curso de *Design* de Interiores, o qual não está na sua formação de pós-graduação, mas sim na formação básica.

Ainda sobre sua docência na UEPA, quando a *designer-artista* ministra anualmente a disciplina de projeto, ela sempre procurava observar quais os alunos possuíam a afinidade para o setor joalheiro a fim de introduzi-los no mercado de trabalho.

Quando eu ministro um *Workshop* eu também os levo, se tem algum evento eu inscrevo a turma toda. Eu sempre procuro inseri-los dentro do mercado. Se você tem 40 alunos; um, dois ou três, gostam e continuam. [...] Graças a Deus que eu tenho “filhos” profissionais que fazem sucesso e conseguiram trabalhar a partir do seu aprendizado aqui nas instituição [Antiga Escola Técnica Federal do Pará e UEPA] e atuam na mesma área que eu, isso é meu maior orgulho!

É notório o orgulho com que Rosângela comenta o sucesso de seus ex-alunos ao longo de sua trajetória, bem como é comum à *designer* receber boas notícias sobre eles. Entretanto, houve um único caso em que esse sentimento não ocorreu. Foi com a turma de menores infratores da Fundação Papa João XXIII (FUNPAPA) em que Rosângela ministrou o primeiro módulo do curso de lapidação, trabalhando todo o contexto da joia e do *design* que ocorreu nas instalações do Polo Joalheiro. Ao longo do curso, a *designer-artista* afirma que não fazia questão de saber os delitos que eles haviam cometido.

Eles iam para as aulas com os monitores que portavam cassetetes, estes ficavam sentados no fundo da sala de aula, e os alunos à frente. Eles mal podiam pegar em tesouras e em lápis, até porque o lápis pode se tornar uma arma. E eu ficava observando essas peculiaridades, e eles pareciam uns anjos e eram bastante atenciosos. Eram interessados e faziam todas as atividades que eu pedia.

Porém, após alguns meses quando essa mesma turma já havia concluído o curso, Rosângela ao assistir um jornal televisivo viu que um deles tinha cometido um crime no município de Mosqueiro: “Eu fiquei muito chocada, por ele ter sido meu aluno. Então, de todos os frutos que eu tive, um não vingou. Pode ser uma coisa idealista, sonhadora, mas

isso me deixou frustrada”. Neste sentido, o fato relatado mostrou a preocupação da professora, para além da relação aluno - sala de aula, em que Garcia Canclini (2012:50) expõe que os artistas apresentam-se como pesquisadores e pensadores que desafiam, em seus trabalhos, os consensos antropológicos e filosóficos sobre as ordens sociais, sobre as redes de comunicação ou os vínculos entre indivíduos.

Em contraponto a este fato isolado que ocorreu na sua trajetória profissional, a *designer-artista* relata um momento que considera especial:

[...] quando eu fui ser coordenadora de escola no vestibular de 2008, duas meninas que fizeram o curso na FUNPAPA, foram escoltadas para fazer o vestibular e eu fiquei super feliz. Ou seja, daquela turma, elas ultrapassaram o limite da infração e do crime.

Em 2010, Rosângela iniciou o mestrado profissional em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento, pela UFPA obtendo o título em 2012 com a dissertação intitulada de “O Estado da Arte do Setor de Gemas e Joias no Município de Belém-Pará”.

Rosângela faz questão de frisar em sua narrativa, que não tem como um *designer* viver apenas de joias em Belém, e por isso é necessário explorar outros nichos desta carreira profissional, e reitera: “[...] quando eu comecei não tinha nada, então isso me satisfaz muito, ter contribuído na formação de um campo de trabalho”.

Em todo esse processo da trajetória pessoal e profissional, destaco a figura de Rosângela como uma grande motivadora, planejadora e incentivadora ao apresentar ideias e fomentar o interesse de seus alunos pelo *design* como um todo. Assim, a *designer-artista* permanece como uma referência importante especialmente para os mais jovens. Ao falar sobre estas figuras de liderança na sociedade, Dias (2012:172) destaca que a atuação caracteriza “[...] uma vontade de aprender e uma capacidade de assumir outros lugares que, se não são únicas, são definitivamente exemplares”.

O papel desempenhado por ela, em processos como os descritos aqui, mostra que além de educadora ela também identifica alunas (os) para entrarem ou seguirem na área da joalheria, incentivando-os e apontando os possíveis caminhos a serem desbravados. A carreira seguida por Rosângela, à torna um constante exemplo “numa sociedade como a nossa, na qual é possível para os homens [e mulheres] começar a vida de baixo e ascender, é importante descobrir quem são as pessoas que estão avançando, e como o fazem” (Foote White 2005:22 *apud* Marques 2012:75). Assim, o caminho desta *designer-artista* torna-se

muitas vezes imprescindível para algumas profissionais, que de suas alunas tornaram-se colegas de profissão, como são os casos que veremos a seguir.

2.2. “O que eu queria mesmo era uma joia diferenciada”: A grandeza das joias de Selma Montenegro

Dentre as cinco *designers-artistas* selecionadas para integrarem esta pesquisa, **Selma Helena Montenegro Botelho**⁵³ (Fig.20) era a única que eu não possuía contato anterior, por mais breve e tímido que fosse. Como de praxe, realizei uma pesquisa prévia sobre as respectivas produções de cada uma, e à medida que ia tomando conhecimento sobre as premiações desta *designer-artista* confesso que fiquei a princípio um pouco preocupada em como abordá-la. Admito que realizei um pré-julgamento sobre sua postura pessoal e profissional, pois pensei que a interlocutora fosse uma pessoa “difícil”, pelo fato de possuir certa projeção nacional na joalheria.



Figura 20 - Selma Montenegro
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2015.

⁵³ 1ª entrevista realizada no dia 11 de março de 2015, no interior de sua loja *Montenegro's*, que está situada dentro do Polo Joalheiro. A entrevista iniciou às 15h e se estendeu até às 17h, pois eram comuns as pausas que fazíamos, para Selma atender alguns clientes. O 2ª encontro ocorreu no dia 14 de março, apenas eu fotografá-la, neste momento não a entrevistei. Neste momento, ela me pediu 10 minutos para se produzir um pouco mais, alegando que estava muito simples, e para maquiar-se, pois ela disse que devia “aparecer bem na foto”.

Neste momento, me despi de um preceito básico da observação participante: o “controle de impressão”. Concordo com Berreman (1980:143) que “o controle das impressões na pesquisa etnográfica é, frequentemente, um esforço extenuante e enervante para ambas as partes, especialmente nas primeiras fases do contato”.

Pedi à professora Rosângela o contato da Selma e ela me enviou o celular pessoal da *designer*, porém, hesitei em estabelecer o que seria nosso primeiro contato, por esta via que considero tão íntima. Conversei novamente com a Rosângela e ela me concedeu uma informação, que até então não conhecia: Selma é proprietária de uma microempresa no Espaço São José Liberto, cujo nome fantasia é *Montenegro's*. Com posse desta informação, procurei na *internet* o telefone deste local, pois assim, acreditava que seria uma forma mais cabível e tranquila de estabelecer uma relação.

Liguei para o telefone de sua loja na tarde do dia 09 de março de 2015 e, para minha surpresa, a própria Selma atendeu o telefonema. Identifiquei-me e disse que estava realizando uma pesquisa de mestrado sobre as *designers-artistas* do Polo Joalheiro e logo perguntei se ela possuía o interesse em participar, pois eu havia ficado encantada com a produção dela, mas especificamente com a peça “Açaí”⁵⁴.

Para meu agrado, Selma com muita educação e gentileza aceitou prontamente o meu pedido, o que fez com que eu mudasse imediatamente meu pré-conceito sobre ela, e assim, a *designer* agendou nossa primeira conversa para o dia 11 do mesmo mês, em sua loja.

Desta forma, depois de estabelecido o nosso primeiro contato, fui ao encontro de Selma, conforme havíamos combinado; aquela seria minha primeira entrevista/conversa com uma das interlocutoras da minha pesquisa, uma vez que eu escreveria sobre ela e sua produção no texto de qualificação. A escolha por esta *designer-artista*, neste primeiro momento, se deu pelo meu interesse em investigar a sua relação direta com o universo afro, tão explorado em suas criações.

Durante a saída da minha casa até a chegada ao Polo Joalheiro, segui meu destino pensando em tudo – ou quase tudo – que havia aprendido em sala de aula, sobretudo na disciplina de Metodologia ministrada pela Profa. Dra. Edna Alencar, quando ela sempre nos chamava a atenção para a fala de Roberto Cardoso de Oliveira, sobre as três etapas de

⁵⁴ Peça finalista da 10ª edição do concurso AngloGold Ashanti AuDitions. A qual será abordada no próximo capítulo.

apreensão dos fenômenos sociais: o olhar, o ouvir e o escrever, os quais são atos que “[...] assumem um sentido todo particular, de natureza epistêmica, uma vez que é com tais atos que logramos construir nosso saber” (2006:18).

Como até então eu era uma estranha para a Selma, a princípio tive receio de não ser “aceita” e, conseqüentemente, viriam muitas frustrações, para mim e para a pesquisa. Dessa forma, quando cheguei a sua loja, após nos cumprimentarmos fiz questão de mostrar a ela o documento que a UFPA me concedeu, a fim de validar minha pesquisa e justificar formalmente o porquê eu “estava lá” (Geertz 2005). Adicionalmente a esta situação, creio que possuía um duplo risco, pois também possuo a formação e atuo como *freelancer* na área do *design*, mais especificamente na área gráfica e desenvolvo pesquisas sobre joalheria desde 2010. Dessa forma, se eu não fosse uma pessoa minimamente ética, poderia em algum momento plagiar alguma criação de Selma, haja vista que também conheço os códigos das joias. Fato que infelizmente, ainda vejo ocorrer nesses campos.

Sobre esta situação, Berreman (1980:128) afirma que:

A única maneira de garantir que esses perigos não são inerentes a uma pessoa é saber quem ela é; e, para sabê-lo, ela deve ajustar-se em algum lugar no sistema social conhecido. Só então estará ela sujeita aos controles locais efetivos, de modo que, se houver transgressões, ou traição da confiança, será forçada a prestar contas. A pessoa que escapa ao controle não merece confiança e é melhor que a estimulem a seguir o seu caminho.

Embora, Selma Montenegro já esteja um tanto quanto acostumada com o mundo das entrevistas, percebo em sua fala/performance um ar acanhado, tímido e de quem não costuma olhar para a lente de uma câmera fotográfica. Entretanto, como o objetivo não é a performance da narrativa e sim a própria narrativa, dirijo a atenção na chamada “entextualização” de sua história de vida, termo cunhado por Bauman & Briggs (2006:206) o qual revela ser “o processo de tornar o discurso passível de extração, de transformar um trecho de produção linguística em uma unidade – um *texto* – que pode ser extraído de seu cenário interacional”.

Mas, ainda sobre a aparente timidez de Selma, vejo que esta é inversamente proporcional a toda a grandiosidade com que ela retrata nas suas obras. A impressão que trago é que o ar contido implode-se no processo de criação desta artista como, por exemplo, nas peças grandes que produz, mostrando por meio destas sua autobiografia.

Nascida no município de Afuá, no arquipélago do Marajó, em 31 de março⁵⁵ (APÊNDICE B), Selma relata que ainda criança seus pais Lúcia e Wander, juntamente com seus três irmãos, mudaram-se para Macapá. Desde sua infância era notória, sua predileção pelas artes e pelo universo da criação, tanto que realizou diversos cursos de desenho, pintura e escultura, na Escola de Arte Cândido Portinari, entre os anos de 1986 a 1990. E mesmo durante a residência em Macapá, Selma e sua família faziam questão de guardar o hábito de visitar, quando era possível, as terras marajoaras. Dessas lembranças, a artista guarda em sua memória, especialmente os materiais que a natureza rejeitava nessa região, os quais exerceram e ainda exercem forte apelo em suas peças. Tal possibilidade criativa “é decorrente da forma de pensamento e cenário acessado pela ação desse sujeito” (Marques 2012:77).

Após morar em Macapá, Selma se mudou para a cidade de Belém há cerca de 20 anos atrás, pois alguns familiares residiam na capital paraense. Antes de iniciar seu trabalho na joalheria a *designer-artista* iniciou sua trajetória profissional em 1998, confeccionando artesanato regional e bijuterias que enfatizavam o uso de sementes “[...] quando eu comecei, eu fazia artesanato básico e comprava peças de biju e montava”. Selma cursou Artes Plásticas na UNAMA, mas não chegou a concluir a graduação⁵⁶. A partir de 2000, Selma começou a despertar seu olhar para o mundo das joias, enquanto ainda trabalhava na montagem de suas bijuterias. E assim, iniciou o investimento nesta carreira, mesmo sem perceber que não seria apenas uma forma de sobrevivência, mas também o lugar onde se encontra a sua “alma”.

Selma relatou que começou a desenhar joias de uma forma mais intuitiva, mesmo sem saber como se dava o início do processo de criação: “Comecei a desenhar a joia sem saber, como é que era, pra onde ia, como é que fazia”. E por ainda não dominar esse processo, ela conta que já se preocupava com a possível ou não execução dos seus desenhos

⁵⁵ - [Amanda]: Você pode falar um pouco sobre sua história de vida? Onde nasceu, data de aniversário, quem são seus pais... Informações desse tipo?

- [Selma]: [...] nasci em 31 de março [...].

- Minutos depois... [Amanda]: Qual é o seu ano de nascimento?

- [Selma]: *Risos*, esse ano é realmente necessário?

- [Amanda]: Você fala apenas o que considerar importante, *risos*.

- [Selma]: Tá bom! Eu tenho mais 45 e menos de 50 anos, *risos*.

⁵⁶ Aqui Selma não lembrou o ano de sua entrada na graduação, bem como não revelou o motivo de não concluir o curso.

pelos ourives. Diante dessas dúvidas surgiu a oportunidade em cursar *Design* de Joias no CEFET-PA, em 2003 até o ano seguinte.

Desde, então, a *designer-artista* despertou para o trabalho com projetos de joias, aos quais passou a dedicar sua carreira profissional, embora antes desejasse ser arquiteta. Porém, a arquitetura continua exercendo grande influência em seus trabalhos, por meio das geometrias e dos desenhos técnicos. “Eu vou pra esse lado do universal, sempre com um foco na geometria mesmo. As minhas joias dificilmente têm muito rococó⁵⁷, aqueles traços rebuscados, é algo mais limpo”. E hoje ela se autodenomina como uma “arquiteta das joias”.

Selma reitera que o excesso de estudos de desenhos se deu de uma forma mais íntima “[...] com a geometria e com o desenho técnico. Meus trabalhos tem sempre alguma forma geométrica, mesmo que seja um colar com fios, com fitas”.

À medida que a entrevista/conversa transcorria a timidez de Selma foi aos poucos dando lugar aos sorrisos e a espontaneidade, motivada pela *confiança* e *empatia* que, aos poucos ela foi depositando em mim. Respectivamente *verbo* e *adjetivo*, os quais são construídos e mediados pela observação participante que:

Serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o “interior” e o “exterior” dos acontecimentos: de um lado captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, através da empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. Acontecimentos singulares, assim, adquirem uma significação mais profunda ou mais geral [...] (Clifford 2002:33).

Assim, notei que fui “lida” como uma observadora digna de confiança, inofensiva, que simpatizava e se interessava pela sua vida (Berreman 1980:136). E continuei dando prosseguimento ao *olhar* e *ouvir*, munida de meu gravador.

Quanto à entrada no Programa Polo Joalheiro a *designer-artista* afirma que está vinculada à instituição desde sua inauguração em 2002, porém, relata que seus primeiros passos neste caminho não foram fáceis.

Era um grupo fechado, fechadíssimo. Nessa época nem com talento. [...]. E foi até rejeitado um trabalho meu, que depois que eu comecei a fazer, toda vez que eu faço, vende! Eu pedi pra minha professora da época, a Rosângela, trazer o meu desenho e disseram assim mesmo pra ela: “Aaaaah isso aqui não diz nada” (risos). E o desenho que eu levei foi só o do colar, ainda não tinha feito o brinco. E depois que eu entrei [no Programa], no primeiro catálogo que eu participei o conjunto saiu, e ele “não dizia nada...”.

⁵⁷ O Rococó nasceu em Paris, coincidindo com o reinado de Luís XV (1723-74). Por volta de 1750 já era considerado ultrapassado na França, mas continuou em moda em outros países. O nome rococó é derivado de *rocaille*, referente a conchas e seixos que ornamentam grotas e fontes, e surgiu como um estilo de decoração de interiores (Strickland 2004:64).

Ainda sobre a dificuldade inicial, Selma relata que nunca pensou em desistir de seus objetivos e do lugar que desejava alcançar na profissão que seguiu. E mesmo na fase inicial do Programa, a *designer-artista* faz questão de frisar a dificuldade em fazer parte deste grupo. Embora o contexto sócio, político e cultural seja completamente diferente, novamente cito Berreman, mais especificamente sobre o apontamento que ele realiza da sociedade em uma aldeia camponesa do Himalaia, ao narrar as suas dificuldades de entrada nesta.

Em uma sociedade estreitamente fechada e rigidamente estratificada, as dificuldades do controle de impressões são múltiplas. Numa sociedade fechada, pode-se quase totalmente impedir que um estranho observe as atividades de seus membros. A região exterior é pequena e conseguir admissão a qualquer aspecto da representação é extremamente difícil. Uma estratificação pronunciada dá lugar a vários grupos, várias representações, várias regiões interiores [...] (Berreman 1980: 145).

Assim, o Programa Polo Joalheiro enquanto uma “sociedade” era, e por vezes ainda é, um lugar restrito. Isso eu observo não apenas na narrativa etnográfica de Selma, mas também nas observações que fiz e faço quando frequento o local. E como a *designer-artista* estava almejando a entrada nesta sociedade, naturalmente foi vista como uma “estranha”, aliando-se ao fato de também estar na fase inicial dos estudos relativos às joias. Mas mesmo diante destas dificuldades, Selma conseguiu seu espaço no Programa, alcançado pelo seu esforço e determinação, que lhes são tão peculiares, fato que também aponta a prof^a Rosângela como uma das profissionais que tiveram papel fundamental em sua carreira:

[...] até hoje ela traz os alunos aqui no Polo e fala orgulhosamente que eu já fui aluna dela. Quando veio a exposição da AngloGold, em que o meu colar “açai” estava presente, ela me chamou para falar sobre o meu começo no *design*, sobre o concurso e ainda me citou como exemplo para eles e ela até chorou (risos). Me lembro que disse que ela é uma das responsáveis por eles [os alunos] estarem vendo meu trabalho exposto.

Na fase adulta, morando na capital paraense, Selma voltou seu olhar para a relação artesanato/joia, a qual estava muito impregnada em seus saberes e fazeres, além de estarem fortemente presente em suas inspirações.

Durante a narrativa, Selma destaca os materiais regionais descartados da natureza, como um dos pontos fortes de suas criações. Frequentemente, ela se pegava pensando no porquê de algumas pessoas não darem valor a alguns materiais, como a semente de tucumã, que muitos veem como lixo. E durante esse processo de estudo e observação de materiais para compor seus projetos, ela foi examinando que essas sementes, não eram encontrados

em outros lugares. “E hoje com muitos olhares voltados para esses materiais [alternativos] as pessoas já começaram a olhar, mas mesmo assim eu ainda vejo que elas não dão o devido valor”. E dentre os materiais que são mais utilizados nas suas joias, Selma ressalta a madeira extraída da árvore da pupunheira.

O tipo de desenho que eu faço sempre vai para esse lado de uma madeira mais escura [...]. E sempre com o foco do material daqui. Eu faço joias com temas regionais, só que voltada para o universal. Que a pessoa lá do Japão, de São Paulo ou daqui de Belém, vão entender a mensagem.

No que se refere as produções, Selma afirma que o seu desejo era o de confeccionar uma joia diferenciada voltada para o turista “porque eu sabia que o turista é que ia dar valor, o turista nacional e o estrangeiro”. E dentre os turistas nacionais seu grande público são os: “paulistas, os mineiros, os cariocas, os nordestinos [...] o paraense dá o valor para o ouro, para o diamante e para a gema”.

Ainda sobre as dificuldades de aceitação do público paraense, a *designer-artista* relata:

Pra ti sobreviver aqui, tu tens que pegar encomendas. O que é que eu vendo para o paraense? Eu vendo uma joia tradicional (que ao mesmo tempo é diferenciada) um anel de formatura que eu desenho na frente dele, e ele vai e fecha o negócio; um par de alianças. Agora as minhas joias, com o meu estilo, eu vendo para o turista.

Selma declara que o seu “forte” são os desenhos para colares, o que se tornou sua preferência. Em seguida as peças que mais cria são os brincos, seguidos de pingentes e anéis. Na confecção dos colares artesanais a artista afirma que a influência africana é muito grande e que nessas peças, ela procura trabalhar com tons terrosos, “penduricalhos”, com pedras brutas e sempre procura desenhar colares em tamanhos grandes, os quais possuem uma grande aceitação por parte do público consumidor.

2.3. “A minha criação é total e 100% livre”: a força e a delicadeza das joias de Barbara Müller

Não lembro exatamente em qual situação eu avistei a Barbara pela primeira vez, mas lembro de que anteriormente ao nosso contato inicial no Polo Joalheiro eu sempre a via presente no cenário alternativo de Belém, fosse em shows, exposições ou bares. E quando foi necessário eu fechar um grupo de cinco mulheres para eu investigar neste trabalho, considerei importante inserí-la, sobretudo pela repercussão positiva de suas criações

alcançada em tão pouco tempo de carreira. **Barbara Müller das Neves**⁵⁸ (Fig.21), é a *designer-artista* mais jovem que compõe minhas observações.



Figura 21 - Barbara Müller
Fonte: Bico Lind 2012 - Arquivo pessoal de Barbara

Eu a conheci formalmente por intermédio da Clarisse Fonseca, que nos apresentou no Polo Joalheiro em 2015, em um dos dias em que estava fotografando o espaço. Meses depois eu pedi o contato da Barbara e a enviei um *e-mail*, falando sobre minha pesquisa e perguntando se ela possuía o interesse em participar.

Embora, Barbara tenho sido a quarta interlocutora que entrevistei, confesso que nem sempre sei lidar com as faltas de respostas minimamente imediatas. Como enviei este *e-mail*, considerei oportuno esperar mais de uma semana para obter alguma resposta, por menor que fosse. E como a resposta não chegou, cogitei em trabalhar com outra *designer-artista*, mas esta opção me deixou um pouco frustrada, haja vista que eu já havia realizado uma boa pesquisa preliminar sobre suas produções artísticas.

⁵⁸ 1ª entrevista realizada no dia 10 de novembro de 2015, no Jardim da Liberdade situado no espaço São José Liberto. O encontro iniciou às 15h de uma tarde nublada de Belém, terminando às 16h do mesmo dia, haja vista que a interlocutora precisava sair mais cedo para outro compromisso profissional. Neste primeiro momento, conversamos basicamente sobre sua trajetória pessoal. A 2ª entrevista foi realizada no dia 11 de novembro de 2015, a princípio continuaria sendo realizada no espaço São José Liberto, mas Barbara pediu horas antes, para que fizéssemos na sua casa, a qual fica situada no grande centro comercial da capital paraense. O encontro iniciou às 16h de uma tarde chuvosa, terminando às 19h do mesmo dia. Esta entrevista apresentou duas pausas de meia hora; a primeira para Barbara receber seu pai e a segunda para irmos a uma loja do comércio.

Creio que o estabelecimento de relacionamento do pesquisador, no meu caso aprendiz de etnógrafa, com as(os) interlocutoras(es) são construídos e sendo firmados ao longo da pesquisa de campo. E mesmo acreditando que eu tenha uma boa relação com todas as cinco interlocutoras que compõem esta pesquisa, por diversas vezes me senti uma verdadeira intrusa em suas vidas, o que também considero ser uma das diversas “máscaras” da(o) antropóloga(o). Principalmente nessas situações, onde por algum motivo, as respostas para minhas perguntas demoravam a chegar, seja por esquecimento ou por seus respectivos excessos de ocupações. Sob este ponto de vista, Berreman (1980:141) descreve: “O etnógrafo surge diante de seus sujeitos como um intruso desconhecido, geralmente inesperado e frequentemente indesejado”.

Sendo assim, é apropriado admitir que este contato direto e prolongado com o “outro – é um processo sofrido”, pois ficamos “perseguido pessoas com perguntas obtusas” (Uriarte 2012:6). Como a Barbara não havia respondido meu *e-mail* fiz mais outra tentativa por mensagem de celular e assim marcamos de nos encontrarmos na semana seguinte.

Barbara Müller nasceu em 14 de fevereiro de 1989, natural de Ji-Paraná, Rondônia (RO), ela se considera um “paraense de coração” por ter vivido a maior parte de sua vida na capital paraense (APÊNDICE C). A cidade de Belém está intimamente entrelaçada com a história de sua família, tanto que o encontro de seus pais, o cearense Cícero com a paranaense Aurélia se deu na capital paraense. Barbara é a filha do meio de um casal de irmãos, Aline e Caio. Aos cinco anos de idade Barbara e sua família se estabeleceram em Belém, pois anteriormente as viagens eram constantes no seu ambiente familiar, devido seu pai ser madeireiro, era comum eles morarem em lugares “no meio do mato”.

Em sua narrativa, ela recorda que desde a sua infância já existia uma relação muito forte com a natureza, tanto que passou a maior parte de seus primeiros anos de vida, subindo em árvores e caçando bichos diminutos, como joaninhas e grilos, para guardá-los em potes, onde os admirava a maior parte do dia para depois devolvê-los à natureza.

Os ambientes naturais carregados de toda a aura lúdica, desde sempre a instigaram muito mais que qualquer brinquedo comum. E a relação que Barbara possui com a natureza perdura até os dias de hoje, se desdobrando em sua vida pessoal e profissional.

Além de seu forte contato com a natureza, Barbara destaca também que desde criança ela já possuía afinidade com as artes, ao pintar os vasos de flores da sua mãe e ao cortar suas próprias roupas. Aos 12 anos de idade, ela começou a fazer bijuterias para vender na escola e, a partir dessa veia empreendedora, Barbara começou a ganhar seu próprio dinheiro e quando se deu conta já emprestava para a Aline, sua irmã mais velha.

Quando pensou em seguir uma profissão, Barbara desejou fazer algo que envolvesse criação, porque era o que ela fazia na maior parte do seu tempo, o que a fez pensar em fazer carreira como estilista. Sobre esta relação as áreas artísticas como a “arquitetura, arte e design, assim como a antropologia, são tomadas como formas de engajamento exploratório e especializado que moldam nossos ambientes e os modos como eles são percebidos” (Gunn 2009:01 *apud* Anastassakis 2014:4). Dessa forma, o mundo lúdico das artes aliado à sua admiração pela natureza, sempre estiveram presentes na vida de Barbara.

Porém, o universo das joias apontou em sua vida de uma forma indireta, como ela revela em sua narrativa, posto que sua mãe tinha uma amiga que trabalhava para uma grande joalheria e ocasionalmente Barbara a acompanhava: “mas ao mesmo tempo eu não imaginava que um dia eu fosse trabalhar com isso, mas era algo que já me encantava!”.

Após concluir o ensino médio, Barbara prestou o vestibular para Moda e para *Design*. Como foi aprovada nos dois cursos ela sentiu a necessidade de optar apenas por um. Como o curso de moda na capital paraense era muito novo, ela afirma que ficou com receio e em função disso decidiu cursar *Design*, porque assim, posteriormente ela poderia fazer uma especialização em Moda.

Conforme a *designer-artista* descreve, sua entrada na UEPA se deu com o desejo de, até então, trabalhar com moda. E novamente a importância da professora Rosângela se fez presente, tendo em vista que ela ministrava uma disciplina de joias “[...] e foi ela quem me introduziu para esse mundo, e foi um caminho sem volta. Minha relação pessoal com ela é de carinho e admiração”.

Ao narrar sua história de vida, Barbara destaca que a sua primeira experiência com o *design* de joias foi algo “trágico”. Ela recebeu o convite da professora Rosângela para participar do *workshop* voltado para o evento “Joias de Nazaré 2009”, o qual possuía como temática a “Basílica, tesouros da fé”.

Liderados pela professora Rosângela a *designer-artista* conta que achou incrível a visita e o estudo que todos os participantes fizeram sobre o lugar. Ao final deste primeiro momento do *workshop*, todos os participantes deveriam apresentar seus respectivos desenhos/projetos de joias baseados na basílica. Para a permanência das(os) *designers* no curso era necessário vender ao menos um desenho, caso contrário a(o) profissional era desligada(o) do evento.

Barbara relata que suas dificuldades não foram poucas, pois ela possuía muitos problemas em criar na frente das pessoas, haja vista que seu “processo é muito íntimo”. Ela também aponta que atualmente consegue produzir dessa forma, embora: “nunca estarei à vontade, como estaria sozinha”. Por ser a primeira experiência profissional da *designer-artista* com as joias é notório o desejo de realizar o trabalho benfeito (Sennett 2013:164).

Ela recorda que os demais participantes fizeram vários desenhos, tanto no *Corel Draw*⁵⁹ quanto desenhos técnicos, enquanto ela havia realizado apenas dois desenhos à mão livre, os quais foram executados com “desespero”, com limitação de tempo, porque posteriormente era necessário apresentar o desenho técnico e a *designer* ainda não sabia trabalhar com o programa de criação. Sobre a dificuldade e tempo, Sennett avalia que:

Quando uma dificuldade perdura, uma alternativa à desistência é a reorientação das expectativas. Na maioria dos trabalhos que efetuamos, somos capazes de estimar o tempo que levará; a resistência nos obriga a rever a estimativa. O erro pareceria estar em supor que pudéssemos concluir rapidamente a tarefa, mas o negócio é que temos de errar redondamente para proceder à revisão (Op.cit.,246).

Mesmo com o excesso de insegurança, devido ser “uma estranha no Polo Joalheiro” naquele primeiro momento, ela também estava sujeita aos olhares e julgamentos das(os) veteranas(os) “as pessoas me olhavam e pensavam: lá vem esses estudantes...”, e ela narra que não sabe exatamente como “mas alguém comprou o desenho! Foi o Marcelo Monteiro da *Ourogemas*, mas até hoje eu não sei se ele executou”. Fato que inevitavelmente a deixou muito feliz.

⁵⁹ O *CorelDRAW* é um programa de desenho vetorial bidimensional para *design* gráfico pertencente à Corel. É um aplicativo de ilustração vetorial e *layout* de página que possibilita a criação e a manipulação de vários produtos, como por exemplo: desenhos artísticos, publicitários, logotipos, capas de revistas, livros, CDs, imagens de objetos para aplicação nas páginas de Internet (botões, ícones, animações gráficas, etc) confecção de cartazes, etc.

Disponível: <https://midasdesign.wordpress.com/2007/05/31/o-que-e-o-corel-draw-e-como-surgiu/>

Na conclusão de sua graduação em *Design* 2010, a *designer-artista* estava certa que iria realizar seu TCC em joias, mais especificamente sobre a inserção da chita⁶⁰ aliada aos metais nobres, a qual seria orientada pela professora Rosângela. Entretanto, o caminho de Barbara mudou, pois ela recebeu o convite da empresa *Amazon Led* para projetar uma luminária pública e como considerou uma boa oportunidade decidiu transformar esse trabalho em seu TCC, a fim de não perder tal oportunidade.

Depois de sua primeira experiência no Polo Joalheiro em 2009, Barbara só foi chamada novamente em 2010, para participar do *workshop* “Joias de Nazaré 2010 e Nazaré de todos nós – Arte recoberta de fé”. Ela conta que realizou uma preparação maior para participaram do evento, o que a fez aprender a usar o programa *Corel Draw* e também procurou perder seu excesso de insegurança. Neste momento a *designer-artista* projetou cerca de 20 desenhos de joias e dessa forma ela conta que: “começaram a me enxergar lá dentro e me convidaram para eu participar de fato do programa”.

Posteriormente a este evento, Barbara foi novamente convidada para o *workshop* do “VII Pará Expojoia – Amazônia Design” o qual possuía como temática “O luxo da cultura e da natureza amazônica”. Ela aponta que nem todos os integrantes do Programa Polo Joalheiro participam, tanto que no ano anterior, a *designer-artista* não estava presente neste evento, tendo sido chamada apenas para o “Joias de Nazaré 2010”.

Naquela ocasião Barbara mergulhou ainda mais no universo da joia e conta que seu caminho estava indo com “todas as forças” para essa área. E assim, ela começou a ser mais presente no Programa Polo Joalheiro e, conseqüentemente, começou a criar mais joias de acordo com as coleções que surgiram. Ainda em 2010, houve a oportunidade de Barbara conceder uma entrevista para o canal de TV a cabo GNT.

O ano de 2010 se revelou importante para a sua trajetória profissional, pois foi também nele que a *designer-artista* participou do “3º *Workshop* Internacional de *Design* e *Ourivesaria*”⁶¹ com os italianos Stefano Ricci⁶² e Cláudio Franchi⁶³. Como suporte

⁶⁰ A Chita é um tecido de algodão com estampas de cores fortes, geralmente florais e tramas simples. Disponível em: <http://tudojuntoemisturadopaty.blogspot.com.br/2012/03/chita-e-sua-historia.html>

⁶¹ Evento organizado pelo Programa Polo Joalheiro, durante os anos de 2008 a 2010, o qual procurava construir um percurso voltado à valorização de uma joia mais rica de conteúdos imateriais e expressão do *genius loci* (espírito do lugar) amazônico – brasileiro (Ricci 2011:11).

metodológico para este evento, foram realizados estudos a fim de selecionar “as antigas cerâmicas marajoaras, revelando a intenção de evidenciar a expressividade dos elementos simbólicos mais representativos, a forte aderência cultural destes aos ritos e à vida cultural indígena marajoara e de seus atuais descendentes” (Ricci 2011: 12).

Da pesquisa iconográfica realizada, emergiu a temática da “cobra grande” e do “rio”, muitas vezes representada em antigas culturas (Op.cit.,13). Assim, os participantes do *workshop*, incluindo Barbara, foram convidados a desenhar com extrema síntese os elementos que compunham estes dois elementos.

Barbara relata que este *workshop* foi muito importante para sua trajetória, inclusive na construção de sua confiança.

Eu me identificava com absolutamente tudo o que eles falavam. Sobre a liberdade de criação, de procurarmos ícones que, ao mesmo tempo, fossem regionais, que comunicassem universalmente e que tivesse uma “pegada” contemporânea. Fiquei encantada com aquilo, porque tudo o que eles falavam era o que eu queria e nesse momento eu tive a certeza que eu queria fazer aquilo na minha vida!

A partir da temática apresentada foi pedido aos participantes do *workshop* que criassem uma joia que não fosse tão óbvia. E a *designer-artista* desenhou um anel, o qual foi inspirado nos traços da pele da “cobra grande”.

Eu peguei uns papéis e fui traçando aquela escama em alto relevo e depois eu tirei um pedaço desse alto relevo e transformei em um anel e em um colar. Eu fiz esse *mockup*⁶⁴ no papel e quando eu mostrei para as primeiras pessoas, elas ficaram rindo “nossa! Isso é uma arma atômica, né?”, “Isso parece qualquer coisa menos uma cobra”.

Na época Barbara era estudante e a insegurança natural de ter o seu trabalho avaliado e julgado por outros profissionais da área a fez pensar em não mostrar o *mockup* de sua criação “pra não correr o risco de passar vergonha”. Acredito que mesmo quando

⁶² *Designer* de joias italiano, arquiteto e professor. Trabalha à frente do *Studio Ricci Design* e seu currículo inclui clientes como *Smolensk Diamond*, *Bulgari*, *Chopard*, *Rolex*, *Piaget*, *Movado* e *Swarovski*. Disponível em: http://www.infojoia.com.br/news_portal/noticia_7644

⁶³ Cláudio Franchi é um dos ourives mais respeitados da Europa, responsável pela confecção do Anel do Pescador, usado pelo Papa Bento XVI. O anel é criação do *designer* Stefano Ricci. Além de ourives, é escultor, restaurador, projetista, curador de exposições, professor universitário e especialista em metais preciosos antigos e modernos. Disponível em: http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=427357

⁶⁴ Em manufatura e design, um *mockup* ou *mock-up*, é um modelo em escala ou de tamanho real de um projeto ou dispositivo, usado para ensino, demonstração, avaliação de design, promoção e outros propósitos. Disponível em: <http://ramonnoro.wix.com/ramonnorodesign#!mock-ups/cngg>

trabalhamos em áreas de criação – onde aparentemente é tudo muito “livre” – a auto cobrança, pela perfeição é tão grande, que pode chegar a nos engessar em algum momento, podendo nossas personalidades e expressões. Sobre o desdobramento disto, Sennett aponta que a humanidade deve afasta-se das ordens de imitar a perfeição:

Frente às pretensões de perfeição, podemos afirmar nossa individualidade, que confere um caráter próprio ao trabalho que fazemos. São necessárias modéstias e uma certa consciência de nossas inadequações para dar mostra desse tipo de caráter na habilidade artesanal (Sennett 2013:122).

Porém, “coragem” e “liberdade de criação” haviam sido citados anteriormente pelos italianos, a fim de impulsionar o trabalho das(os) participantes do *workshop*, justamente com o objetivo de retirar possíveis amarras.

Desta forma, encorajada pela fala dos *designers* italianos, Barbara mostrou o projeto do anel para Stefano “e a cara que ele fez, mostrou que tinha adorado!”. E assim, ele iniciou uma conversa em italiano com o Claudio, e como a *designer* não entendia a língua, ela chamou a tradutora para poder saber o que exatamente eles estavam comentando sobre sua criação: “você está de parabéns e eles amaram a sua peça”.

A *designer-artista* conta que esse dia foi um divisor de águas em sua trajetória profissional: “E foi quando eu me assumi... e percebi que eu tendo a minha verdade, aquilo em que eu acreditava, era o caminho. E isso é algo que eu aplico até hoje!”. No final do *workshop*, Stefano e Claudio a convidaram, juntamente com mais três participantes, para exporem suas respectivas joias em Roma, as quais seriam confeccionadas em ouro e a venda seria rateada.

Além do trabalho autoral desempenhado por Barbara, ela também considera muito importante as consultorias que realiza em comunidades. Sua primeira consultoria foi como voluntária no Núcleo Integrado de Empreendedores Juniores (NIEJ), para o projeto “Esse rio é minha rua”, em uma comunidade ribeirinha localizada no interior do Pará chamada Igarapé do Cabresto, onde utilizou o *design* como ferramenta criativa, ecológica e como fonte de renda alternativa.

Após o voluntariado Barbara realizou profissionalmente mais duas consultorias pelo projeto de extensão do Curro Velho, uma na comunidade ribeirinha quilombola de Jenipaúba, e outra no município no de Ponta de Pedras, no Marajó. O que gerou uma coleção de biojoias utilizando como matéria-prima os resíduos naturais locais.

Barbara destaca que a consultoria realizada em Jenipaúba, por ser muito afastado dos grandes centros, raramente o celular e a *internet* funcionavam “antes de chegarmos nos lugares das consultorias, fazemos uma imagem daquele lugar e daquelas pessoas, e quando chegamos lá, tudo vai sendo desconstruído, e eu sempre me surpreendo!”.

Nesta consultoria, a *designer-artista* procurou fazer com que os moradores da comunidade ressignificassem as peças confeccionadas por eles, para assim facilitar a produção. Barbara conta que como eles usavam os materiais comprados em Belém, ela começou a usar alguns exercícios do *design* pra tentar despertar o olhar deles para o que possuem na região. Como havia uma casca de cupuaçu no chão, ela lixou e mostrou a eles(as) que poderia virar uma pulseira, e nesse momento ela começou a perceber a empolgação dos moradores locais. A partir deste exemplo prático, ela procurou retratar a cultura do local por meio dos materiais empregados na produção de produtos diversos, haja vista que em sua concepção possuem um poder de venda e de atração muito maior.

A *designer-artista* afirma que trabalhar com comunidades é sempre uma troca de saberes enriquecedora: “eles vieram para somar uma autenticidade maior ao que faço, ao conhecer ainda mais a realidade amazônica, as suas histórias, matérias-primas e inspirações. E tudo isso, influencia diretamente o meu trabalho”.

Posteriormente, a *designer* realizou outras consultorias pela “Incubadora Pará Criativo” e pelo Polo Joalheiro, e a última até então em Mato Grosso no ano de 2015, a qual foi contratada pela empresa *Tamburi Consultoria e Planejamento Ambiental*. Barbara relata que esse trabalho mexeu muito com ela, e uma das peculiaridades que mais chamaram sua atenção foi o cenário que encontrou. Ela destaca que o calor da região é muito mais forte que o calor de Belém, além de possuir um clima extremamente seco, o que afetou diretamente na sua saúde.

Para ter acesso à região, Barbara foi à Cuiabá, posteriormente ficou 9h na estrada e depois mais 4h para chegar a uma *tribo* (Irantxe) - aqui ela rapidamente troca a palavra para aldeia, pois ela havia aprendido com um amigo antropólogo, que a maneira normativa de se falar é essa – e mais 4h para chegar à outra aldeia (Rikbaktsa), a qual ela permaneceria pelos próximos 7 dias. Ela narra que assim que chegou à aldeia a mudança de clima foi muito perceptível. A *designer-artista* observou que essa aldeia também apresenta os mesmos problemas que ela vê em todas as comunidades que esteve: a influência moderna

impactando diretamente na vida deles, “[...] e eu tentei fazer o reforço da origem deles, que é algo tão bonito, tão raro, e que está acabando de uma forma rápida”.

Barbara conta que quando chegou à aldeia se perguntou como poderia contribuir com os moradores e também se preocupava em não fazer algo que descaracterizasse a “personalidade” da aldeia.

Por que o que eu vou falar é precioso? Se eles tem uma preciosidade muito maior que a minha... Levei o material, que falava sobre a globalização e como isso deixava as coisas mais iguais. E a importância deles manterem a cultura. Teve uma senhora que ficou emocionada, por que era tudo o que eles queriam ouvir e não escutam. O fato de ter sempre alguém que quer impor as coisas faz com que eles absorvam isso. Antes as pulseiras eram inspiradas no grafismo da aldeia, e hoje já são de times de futebol, de coração, de flor... E eu tentei falar pra eles, como o produto reflete no modo de vida e no que tá acontecendo ao redor.

De acordo com a narrativa de Barbara, percebe-se que há uma preocupação em não alterar a cultura do “outro” e sim em reforçar tudo o que costumeiramente eles estavam habituados em modificar. Conforme explica Gomes (2015:53): “[...] o corriqueiro conhecimento de si é suficiente para que cada indivíduo seja capaz de alcançar um certo conhecimento do Outro, o que se dá pelo relacionamento, pelo diálogo e por outros modos da razão”. Assim, por meio da troca experienciada por ambas as partes, houve uma satisfatória comunicação.

A *designer-artista* narra que percebeu que os indígenas ficaram muito felizes quando ela afirmou que “a cultura deles é preciosa” e, por esse motivo Mato Grosso foi muito marcante em sua trajetória além de ter sido muito importante na construção e no reforço de seu objetivo, que é trabalhar de forma concomitante com o saber cultural e com a natureza, que para ela “é à base de tudo”.

2.4. “Eu tinha que virar *designer* mesmo, se eu não fosse pra essa área eu seria artesã”: A paixão e amor no trabalho de Lídia Abrahim

No ano de 2006, quando eu estava no segundo semestre da graduação em Artes, vi um cartaz no quadro de avisos do ateliê da universidade que divulgava o “curso prático de desenho de joias”, o qual foi oferecido pelo centro acadêmico de *design* da UEPA, que seria ministrado pela **Lídia Mara Pereira Abrahim**⁶⁵ (Fig:22).

⁶⁵ 1ª entrevista realizada no dia 04 de junho de 2015, na *casa-escritório-ateliê-oficina* de Lídia Abrahim, localizada no bairro de São Braz. O encontro iniciou às 10h de uma típica manhã ensolarada de Belém,



Figura 22 - Lídia Abrahim
Fonte: Fagundes e Maués 2014 – Estúdio Lazuli

O curso se estendeu por duas semanas e nele aprendemos algumas técnicas básicas de criação e de desenho técnico e artístico de joias. No primeiro dia de aula, confesso que tive uma surpresa ao conhecê-la, pois na minha imaginação Lídia aparentava possuir mais anos de idade. Mas eu estava enganada, a *designer-artista* era uma jovem mulher que já era reconhecida no cenário joalheiro de Belém. Nossas conversas se davam durante o curso e também no final das aulas, mas precisamente nos momentos em que eu retirava minhas dúvidas.

Após o término do curso não tivemos convivência, mas foi inevitável mantermos o contato pelas redes sociais. No ano de 2008, soube através de uma amiga que um escritório de *design* estava precisando de estagiária(o) para exercer atividades no segmento das joias. Como possuía o interesse nesta área, também vi como uma alternativa em aprender um pouco mais e, assim, liguei para o telefone que me haviam fornecido.

Quando entrei em contato com o escritório, fiquei surpresa, quando percebi que do outro lado da linha eu estava conversando novamente com Lídia. Marcamos um dia durante a semana seguinte, e comecei a estagiar no seu escritório. Minha estadia se deu por pouco

terminando às 13h do mesmo dia. Na minha chegada fui recepcionada pela mãe de Lídia, D. Terezinha e pela sua mascote Flor, uma cadelinha da raça *pinscher* que insistia em me cheirar. Durante a entrevista foi comum ouvirmos os latidos da cadela, pois ela gostaria de ficar conosco no ateliê, fato que infelizmente não aconteceu. Portanto, nos áudios da entrevista é comum ouvirmos uma segunda voz pedindo nossa atenção.

mais de um mês, haja vista que eu estava no período de férias da universidade e no mês de agosto as aulas iriam recomeçar. Mas, devo salientar, que mesmo com pouco tempo de experiência, ele foi inversamente proporcional à grandeza de aprendizagem que obtive neste período, pois o que aprendi sobre ilustração digital de joias foi com esta *designer*.

Lídia Abraham nasceu em 18 de março de 1983, em Belém do Pará (APÊNDICE D). Segundo sua narrativa, desde a infância, ela já possuía o contato com o universo artístico, seja pela criação, pelo desenho, ou mesmo pelos materiais peculiares desta área. Sua mãe a arquiteta Terezinha, sempre trabalhou na prancheta que ficava instalada na casa da família e a única filha costumava ficar embaixo da prancheta criando seus desenhos, enquanto seu irmão estava realizando outras atividades.

Aos 7 anos de idade seu pai, o biomédico Edison, viajava constantemente a trabalho pela UFPA sobretudo para as regiões que abrigavam as mais variadas etnias indígenas. Desta forma ele era presenteado com os mais diversos objetos destes grupos, que ele sempre trazia em sua bagagem. Lídia relata que era seu costume brincar com indumentária indígena como alguns cocares e colares de miçangas. Mesmo sem ter consciência da carga valorativa de tais objetos ela sentia uma grande admiração por eles.

Sobre esta relação dos objetos na sociedade, valores e simbolismos, Silveira e Lima Filho, afirmam que:

O objeto, ou a coisa mesmo, que circula enquanto algo praticado e ritualizado no corpo do social, mediante os atos que o fazem percorrer os complexos (des)caminhos da vida em sociedade, está repleto de sentidos e nexos compartilhados por aqueles que lhe atribuem valores e simbolismos, sendo que os mesmos emergem da própria experiência intersubjetiva das pessoas em interação entre si, e delas com o mundo. O objeto encerra sempre uma dimensão ético-estética, remetendo ao gesto humano de criar, confeccionar e operar com os mais variados objetos em lugares específicos (2005: 38).

O mundo lúdico e da criação também se desdobrava na feitura de seus próprios brinquedos, bem como nas pequenas peças das roupas de suas bonecas costuradas à mão. Quando Lídia se deu conta ela já estava fazendo e vendendo as roupinhas para suas amigas da escola, pois elas já consideravam a produção da futura *designer-artista* mais criativa.

Lídia conta que durante sua adolescência na escola de aplicação Núcleo Pedagógico Integrado (NPI) havia um departamento que oferecia diversos cursos de artes e outros cursos práticos, os quais ela sempre estava presente, ocupando seu tempo e exercendo sua criatividade. Dentre os cursos que Lídia realizou, ela destaca o de bijuterias, tanto que

começou a fazer e vender posteriormente suas produções. Assim, conforme ela conta em suas narrativas, desde cedo suas mãos foram acostumadas a exercer esse trabalho. Ela também destaca que ainda nesse período, visitava com frequência a Praça da República, situada na região central da capital paraense, atraída pelo trabalho dos artesões locais, que considera um trabalho apaixonante. Durante a narrativa etnográfica de Lídia é muito comum ouvir as palavras “paixão” e “amor”, o que mostra devoção e respeito pelo seu próprio trabalho além de prazer em exercer sua profissão.

Nesta época de sua vida Lídia não cogitava fazer uma graduação em *Design*, até porque ainda não sabia exatamente do que se tratava e também pelo fato do curso ainda não existir em Belém. Quando terminou o ensino médio, Lídia fez o vestibular para Arquitetura e Urbanismo na UFPA e cursou durante um período de 2002. Entretanto, ela narra que desejava seguir uma profissão em que pudesse desenhar capas de livros e cds, que é uma das diversas vertentes do chamado *design gráfico*. Assim, ela prestou outro vestibular, agora para o curso de *Design* que havia sido implementado na UEPA.

Lídia pertence à terceira turma de design da UEPA e durante sua vivência acadêmica começou a observar as múltiplas trajetórias profissionais que poderia seguir, ressaltando que foi na mesma época em que o Programa Polo Joalheiro estava na sua fase inicial. Neste período, a *designer-artista* já começava a desenhar suas primeiras joias, momento que coincidiu com a entrada da professora Rosângela na universidade do estado, assim com toda a carga de incentivo e influência dela, contribuiu ainda mais para o afloramento de suas produções no setor joalheiro.

Mais uma vez o papel desempenhado pela professora Rosângela, impulsionou Lídia a continuar nesta trajetória haja vista que ela já mostrava afinidade com a criação desde sua infância: “A Rosângela começou a me colocar nas ações do Polo, assim como ela faz até hoje com todos os alunos”. Ainda na graduação, Lídia destaca o episódio que considera uma das grandes experiências de sua vida, a entrada na empresa Ecojoias, a qual se deu primeiramente em nível de estágio, para posteriormente se tornar o seu trabalho, mesmo ainda não possuindo a formação completa de *designer*.

A *designer-artista* aponta que um dos proprietários da *Ecojoias* é um artesão que possui um vasto conhecimento de materiais amazônicos. O período de atuação de Lídia na

empresa foi exatamente na época do *boom* das sementes entre os anos de 2001 e 2004, além de ter atuado em outros setores.

Como a empresa possuía a intenção de implantar as joias em sua cadeia produtiva, até então era voltada apenas para o ramo das bijuterias, Lídia viajou para o Rio de Janeiro para realizar cursos, como por exemplo, o de joalheria. Neste momento ela relata que ficou muito mais encantada com os materiais amazônicos e criou algumas peças durante sua estadia nesta cidade. Após a conclusão do curso de joalheria e seu retorno à Belém a *designer-artista* narra que coincidiu com o período da queda do mercado das bijuterias.

Noto nas narrativas de Lídia o tom de agradecimento à Ecojoias, pois foi a ocasião em que ela pode realizar viagens para os grandes centros nacionais da joalheria, além de realizar feiras e diversos eventos, ela também relata que praticamente geriu uma loja quando possuía apenas 21 anos de idade, o que a ajudou no seu crescimento pessoal e profissional. E é com muito orgulho que declara que suas peças foram para Dubai, Japão, Estados Unidos entre outros países da Europa.

A *designer-artista* revela que este momento foi marcado pela intensidade de seus processos criativos, pois periodicamente ela precisava apresentar uma nova coleção de produtos para abastecer a demanda de outra empresa a *Chamma da Amazônia*, pois a *Ecojoias* era uma das principais fornecedoras. Assim, Lídia também teve suas produções comercializadas em outros estados brasileiros, pois a *Chamma da Amazônia* possui cerca de duas lojas em cada estado.

Dentre seus diversos cursos de formação, Lídia destaca que durante o curso no Rio de Janeiro em 2003, ela iniciou seu contato com a chamada joalheria de autor⁶⁶ através das aulas no *Ateliê Mourão*, com a joalheira carioca Paula Mourão⁶⁷. Neste ateliê ela realizou cursos práticos de joalheria, enquanto que no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) cursou joalheria básica. Sob a indicação da professora Rosângela, Lídia também foi

⁶⁶ Joia de autor ou joia única assume uma identidade de obra de arte, sendo consideradas esculturas criadas para adornar e assinadas por seus criadores, transformando artistas em joalheiros e joalheiros em artistas (Magtaz 2008: 156).

⁶⁷ Paula Mourão iniciou seu trabalho ajudando o seu pai Caio Mourão, o qual começou a criar joias no Brasil em 1958 e teve participação especial na formação de vários joalheiros e na divulgação da joia brasileira (Magtaz 2008: 161). Em sua narrativa Lídia fez questão de dizer que o conheceu pessoalmente.

ampliar seus conhecimentos no *Atelier Andrea Nicácio*⁶⁸, situado no mesmo estado, pois esta profissional além de ser muito premiada, era e ainda é uma referência no setor joalheiro. Com Andrea ela realizou cursos de modelagem em cera, desenho, pintura e criatividade.

Assim, Lídia continua o esforço em lembrar dos principais fatos de sua trajetória profissional, recriada do passado a partir do presente, sobre este fato Gallian (1992:97) afirma que:

A memória é, pois, um processo; um processo de diálogo entre o presente e o passado do indivíduo, envolvendo os seus mais diversos níveis: o consciente, o inconsciente, o supra-consciente. A memória pressupõe a alteridade e a dinâmica do próprio indivíduo: não só o presente é experimentado subjetivamente, mas também o passado é experimentado subjetivamente no presente.

A *designer-artista* segue narrando que no seu retorno à Belém em 2004, a *Ecojoias* começou a entrar em crise fato que desencadeou o desinteresse da empresa em levar adiante o projeto de implementação das joias. Embora a *designer-artista* já não estivesse mais trabalhando diretamente para a empresa, ela continuou prestando serviços de criação. Foi o momento em que o Polo Joalheiro começou a ganhar destaque em Belém e assim Lídia começou a investir e participar mais no Programa.

O início de sua história no Polo Joalheiro se deu pela venda de projetos de joias, e a sua primeira venda foi de uma peça inspirada no “olhar da Yara”, que se deu ainda no ano de 2004, para o João Sales e posteriormente para o Marcelo Monteiro da *Ourogemas*. Lídia destaca que durante os anos de 2007 e 2008, estava vivendo apenas das vendas de seus projetos, os quais eram criados a partir da necessidade de cada empresa aliando a suas sugestões pessoais. Em paralelo a este trabalho a *designer-artista* narra que nunca deixou de trabalhar com bijuterias e dessa forma acabou sendo contratada pela concorrente da *Ecojoias*, pois a empresa que não foi revelada na entrevista concedeu muitas regalias e benefícios.

Em 2005, Lídia começou a prestar consultoria para o SEBRAE o que lhe rendeu diversas viagens para os municípios do Pará, contribuindo diretamente para o seu relatório

⁶⁸ Andréa desde criança acompanha o trabalho da sua família que sempre lidou com joias. Sua mãe, comerciante de joias e seu pai, um cravador nato, que hoje tem sua empresa nos Estados Unidos terceirizando para a Tiffanys e Cartier, foram o incentivo para ela se entregar a essa profissão. Disponível em: <http://www.joiabr.com.br/designer/andrea.html>

de produção artística, pois conforme sua narrativa essas viagens a enriqueceram mais. Desse modo, ela iniciou o contato com outros materiais regionais e também com outros artesões; neste momento da narrativa, ela retoma o termo para enfatizá-los e conceder uma maior importância a eles, chamando-os de mestres-artesãos; alinhando este duplo contato ela pôs a sua criatividade a serviço deles. Aqui, ela também aponta que desde quando se deu sua entrada no SEBRAE, até os dias de hoje, houve anos de produção mais intensa contrastando com outros anos de baixa produção. Em paralelo a este trabalho ela estava vendendo projetos para várias empresas e também continuava o trabalho das sementes com a concorrente da *Ecojoias*.

Ainda no ano de 2005 no Programa Polo Joalheiro, Lídia conheceu a *designer* Helena Bezerra, proprietária da *HS Criações*: “eu faço questão em citar ela porque a gente fez uma parceria de amor e ódio, mas que funcionou muito, sendo bom para ambas”. E foi neste momento que a *designer-artista* fez seu primeiro contato com a incrustação paraense, o amor foi tão imediato que esta técnica se tornou o tema do seu TCC⁶⁹, além de ser uma técnica muito empregada em seus trabalhos a qual é costumeiramente realizada em sua casa-oficina-ateliê de criação. Sobre essa prática, Sennett (2013:77) aponta que a ourivesaria seja ainda mais reveladora quando o artífice está na sua oficina entendida como residência, por ser um lugar onde convergem a família e o trabalho.

Ela também enfatiza que criou muitas peças com esta técnica para Helena Bezerra, as quais são muito vendidas ainda nos dias de hoje. Lídia narra que sua divulgação, se deu a partir desta parceria com Helena, e assim a *designer-artista* conquistou um número maior de clientes e conseqüentemente vendeu mais projetos, como por exemplo, desenhando joias para empresas de São Paulo e Curitiba.

Com a experiência adquirida ao longo dos anos, aliado ao desejo de produzir peças mais conceituais com autonomia, no ano de 2007, Lídia resolve criar sua própria marca a *Yemara Acessórios*, embora inicialmente fosse um projeto “tímido” como ela própria julga, era o espaço em que ela dava vazão a sua criatividade, que por vezes era tolhida, nos

⁶⁹ Trabalho de Conclusão de Curso intitulado de “A técnica da incrustação paraense ilustrada através da coleção de joias *Mangueirosa*” do ano de 2007. Lídia Abrahim destaca esta técnica que foi desenvolvida no setor joalheiro local, em que provavelmente surgiu a partir de outras técnicas milenares da joalheria mundial. A autora observa que a chamada incrustação paraense é bastante empregada nas joias do Pará e consiste no procedimento de colocar materiais orgânicos nunca usados dentro das células de metal. Abrahim finaliza seu trabalho com a coleção de joias denominada de *Mangueirosa*, em que faz referência ao termo para caracterizar a cidade de Belém.

projetos anteriores, pois “em todos os lugares eu sempre estava fazendo as coisas que os outros queriam”. A princípio sua marca pessoal era “apenas um ateliê de bijuterias com sementes”, a qual a *designer-artista* não estava interessada se as peças iriam ou não ser vendidas, pois foi o meio que ela encontrou em extravasar suas ideias mais conceituais.

Com o excesso de materiais regionais usado em suas peças, Lídia iniciou suas experimentações com a reutilização de Cd’s em 2008, projeto que ocorreu até o ano de 2010. Influenciada pelas viagens que fazia a São Paulo para participar de eventos de *design*, ela relata que começou a olhar mais para o cenário urbano das cidades e procurou enfatizar esse olhar nas produções desse período, apostando em uma linguagem mais universal. Na época, este projeto trouxe um grande reconhecimento profissional à Lídia, pois fazia desfiles, frequentemente estava em matérias de jornais impressos.

Conforme conta a *designer-artista* o ápice da sua criação de joias ocorreu em 2008, considerando que ela vendia projetos para várias empresas, assim, existem muitas joias de sua autoria nos catálogos do Polo Joalheiro, fora todas as coleções que ocorrem anualmente como joias referentes ao dia das mães e do dia dos namorados.

No ano de 2010, Lídia resolveu se ausentar de seus projetos pessoais na *Yemara Acessórios*, pois havia o desejo de produzir joias, fato que não ocorreu, pois ela não possuía o capital necessário para tal empreendimento. Ainda no mesmo ano, ela decidiu passar 4 meses em São Paulo realizando cursos no Ateliê Espaço Mix, de diferentes técnicas na área de joalheria e na Cadritech, escola de computação gráfica, realizou cursos para desenhar uma joia em 3D, porém Lídia relata que não gostou de trabalhar com a parte mecânica do projeto. E foi durante sua estadia em São Paulo, que a *designer-artista* criou a joia que concedeu sua projeção nacional “A prece”, a qual também será exposta no capítulo seguinte.

Após sua temporada de 4 meses em São Paulo, Lídia retornou à Belém ainda em 2010 e decidiu focar em uma nova sociedade com a amiga Ana Maria Oliveira⁷⁰, surgindo a *Hanna Mariah Joias* que possuía como objetivo confeccionar artesanalmente joias com o foco na reutilização das lentes de óculos e com a joalheria regional, permanecendo no

⁷⁰ Empresária paraense que atua no segmento de confecção de óculos no estado do Pará. Em mais de dez anos de atuação no mercado Ana observou o acúmulo de resíduos em sua rede de óticas e assim observou uma oportunidade diante desta problemática.

Disponível em: <http://joiasdemontagem.blogspot.com.br/2011/04/marca-hanna-mariah-joias-surge-da.html>

mercado até o final de 2013. Neste momento da narrativa, percebo seu descontentamento profissional em sua fala, ao relatar que durante sua permanência nesta sociedade, ela permaneceu criando joias comerciais, pois não estava conseguindo demonstrar sua criatividade por meio de uma joia mais descomprometida, conceitual e autoral “[...] e isso estava me matando aos poucos, porque eu tenho que fazer isso, é uma questão de necessidade pessoal”.

Ainda na sociedade *Hanna Mariah Joias* no ano de 2012 ela destaca o convite feito pela Cristina Franco⁷¹ para “representar” (ela e outras(os) *designers-artistas*) em outros estados e assegura que “apesar de todos os estresses que rolaram, foi um momento muito importante para mim. Porque ela contribuiu para eu reconstruir o meu olhar sobre uma joia mais contemporânea e mais descomprometida de formas figurativas, tipo um objeto de arte”. Mesmo com as tensões que ocorriam no grupo liderado pela Cristina, em 2013, Lídia participou com sua marca pessoal e posteriormente assinou sua saída do projeto.

No ano de 2013, ela retomou sua marca, agora produzindo joias confeccionadas em prata, a fim de empregar a sua própria identidade. No ano seguinte, ela conta que além de modificar o nome para *Yemara Atêlie* iniciou a produção de joias artesanais e autorais com foco na Amazônia. Assim, foi refeito o projeto visual da marca, o qual está sendo desenvolvido um *site* para comercialização de suas peças.

Como a narrativa segue o fluxo das memórias pessoais de suas interlocutoras, geralmente os fatos e acontecimentos não costumam seguir completamente uma ordem cronológica.

Todos os que já realizaram entrevistas de história de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos, há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo de invariante (Pollak 1996:201).

Porém, de todas as cinco interlocutoras que integram esta cartografia, observei que Lídia realizou uma narrativa mais próxima à cronologia dos fatos de sua vida, preocupando-se em estabelecer uma relação lógica entre eles. Por este motivo, considerei mais oportuno permitir que sua narrativa seguisse o verdadeiro fluxo de suas lembranças, interferindo muito pouco em sua fala.

⁷¹ Jornalista e consultora de moda e estilo. Disponível em: <http://espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2011/08/cristina-franco-supervisiona-em-belem.html>

Outro ponto relevante na produção de Lídia, é que a *designer-artista* além de criar suas peças, trabalhando basicamente no papel para posteriormente digitalizá-las em programa de computação gráfica, ela também costuma ir para a bancada (Fig.23). Exercício que durante muito tempo era desempenhado em sua grande maioria por homens, fato que o Programa Polo joalheiro observa como uma mudança de comportamento⁷².



Figura 23 - Lídia trabalhando na bancada de joias
Fonte: Arquivo pessoal de Lídia

As habilidades manuais estão muito evidentes na produção artística das joias de Lídia, tornando-a uma *designer-artista-artesã*, categorias que geralmente são classificadas de maneiras distintas, mesmo sendo tão próximas. O que fica evidente em sua própria fala: “Eu tinha que virar *designer* mesmo, se eu não fosse pra essa área eu seria artesã”.

Sobre o conceito de artífice, frequentemente, usado como *sinônimo* de artesão ou artista, Sennett define que:

O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o

⁷² Esta análise foi revelada pela diretora do IGAMA e do ESJL, Rosa Helena Neves em entrevista realizada em 22 de setembro de 2015.

estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas (2013:20).

No final de sua narrativa, Lídia retoma este ponto revelando que produz peças em sua casa, a qual também funciona como escritório, ateliê e oficina.

Na minha casa tenho espaços separados para o escritório e para meu ateliê. Eu executo principalmente a incrustação paraense. As demais etapas eu terceirizo, até o momento.

Dentre as técnicas mais utilizadas por Lídia na confecção de suas joias, a incrustação paraense merece destaque, haja vista que é um trabalho essencialmente manual. Também é válido apontar que as joias produzidas e comercializadas no Polo Joalheiro, são consideradas joias artesanais (Chagas: 2009:78).

Oliveira (2011:134) observa que o artesanato é o resultado da manipulação e transformação de matéria-prima em pequena escala, além de solicitar destreza e habilidade específicas, conferindo ao produto uma atmosfera onde a criatividade é parte integrante do processo.

2.5. “Vou fazer *design* para fazer joia”: a técnica e a pesquisa em joias de Clarisse Fonseca

O primeiro contato que obtive com a **Clarisse Fonseca Chagas**⁷³ (Fig.24) ocorreu em 2007 em um congresso regional de *design*, no qual ela fazia parte da comissão organizadora, e eu estava como participante. E a partir desse momento, sempre a avistava nos eventos desta área. Desde então, já pude observar a sua natural expansividade e facilidade com que ela fazia e faz amigos. Em 2010, Clarisse e eu fomos convidadas pela professora Rosângela, para apresentarmos nossas respectivas pesquisas de conclusão de curso no “VII Encontro do Setor Joalheiro do Pará”, evento realizado pelo Polo Joalheiro. Neste momento, fomos apresentadas formalmente e a partir de então, mantivemos contato, pois nossas pesquisas se tangenciam em diversos pontos.

⁷³ 1ª entrevista realizada no dia 21 de agosto de 2015 às 18h30, no Jardim da Liberdade situado no espaço São José Liberto. Permanecemos neste espaço até às 18h45, pois o céu já estava escurecendo. Nesses primeiros minutos de entrevista, tivemos com fundo musical as águas em movimento do chafariz do jardim. Demos prosseguimento à entrevista no balcão de entrada do Museu de Gemas, pois lá, além da claridade também tínhamos duas cadeiras para continuarmos nossa conversa, a qual terminou às 19h30, com os guardas nos alertando sobre as visagens.



Figura 24 - Clárisse Fonseca
Fonte: Fabíola Lourenço 2016

Eu sempre a vi como uma pessoa muito dedicada no seu trabalho, procurando sempre estudar e contribuir com as pessoas em seu redor, tanto na vida pessoal quanto na vida profissional. Sabemos que na academia, esse não é exatamente o perfil de grande parte dos estudantes que encontramos, tendo em vista a constante disputa de egos inflados, entretanto, Clárisse não faz parte desse grupo. Uns dois anos atrás, ela me enviou uma mensagem pelo *facebook* com duas imagens anexadas. Dizendo que havia lembrado de mim quando visitou o museu da *H Stern* e observou que no *folder* da instituição havia uma explicação sobre joalheria afro-brasileira. Ato simples e significativo, que expressou um pouco de sua generosidade.

Clárisse nasceu no dia 17 de junho de 1987, em Manaus, filha do mecânico João e da contadora Claudina, ambos paraenses; e com esta herança muito presente em sua vida, ela já se assume com esta identidade (APÊNDICE E). Ela conta que possui um casal de irmãos por parte de pai e de mãe, mas não cresceu com eles e sim com suas primas, em uma espécie de “infância coletiva”. Além de dividirem a mesma casa com seus tios, ela também lembra que a casa onde moravam possuía uma parede apenas para as crianças riscarem. Aqui, a ideia de liberdade é atrelada a criação, o ato de riscar permitia que ela e suas primas criassem seus desenhos sem o impedimento dos adultos.

Ela narra que morou em Manaus até os sete anos de idade, e ao longo de sua infância, sempre observava seu pai montar e desmontar coisas e assim, foi adquirindo a

curiosidade em fazer o mesmo procedimento “o clássico das crianças é o ventilador, eu desmontava e depois não conseguir mais montar” e fala que sempre ouvia as pessoas se referirem a ela como uma “criança muito curiosa”.

Observo um tom de saudosismo e alegria que a interlocutora narra esse momento especificamente, pois de acordo com suas falas sua infância foi repleta de brincadeiras e povoada de muita imaginação. Ao pensar sobre a narrativa oral, Costa expõe que “é um momento de grande importância para o narrador, no qual ele reflete, ordena, ‘reinventa o ser’, além de atribuir sentidos às suas experiências cotidianas, que se apresentam emolduradas pela afetividade” (2014:63).

À medida que foi crescendo, as experiências ficaram mais afloradas e o gosto pelas montagens e desmontagens ficaram ainda mais fortes, o que a fazia visitar constantemente a oficina em que seu pai trabalhava. Durante o período escolar a pequena Clarisse já sabia que queria trabalhar com *design*, mas até então, não era voltado para joias e sim o *design* de moda, tanto que costumeiramente ela desenhava os uniformes dos jogos escolares.

Na feira vocacional no Ensino Médio, Clarisse observou que havia o curso de *Design* em Belém e no *folder* do vestibular havia a opção *Design de Joias* e assim, procurou saber um pouco mais sobre a profissão, e nesse momento ela decidiu que gostaria de seguir essa carreira.

Clarisse conta que iniciou seus estudos acadêmicos em 2005 no Instituto de Estudos Superiores da Amazônia (IESAM) e posteriormente realizou o chamado vestibulinho para a UEPA em 2007, a mudança de instituição se deu devido à temática das joias serem mais fortes nesta última “já no primeiro semestre, fui fazer a disciplina optativa de joias, e vi que era aquilo mesmo que eu queria fazer, pois me identifiquei imediatamente”.

O desejo criado ainda na infância de trabalhar com a moda foi ao longo dos anos cedendo espaço ao *design* de joias, categorias que aparentemente possuem semelhanças, mas que detém suas próprias especificidades.

Me aventurei na moda, mas eu não me identifiquei tanto. A moda tem um ritmo diferente da joia. O custo para produzir uma roupa ou bolsa, é diferente do custo de uma joia. A pessoa para produzir uma joia, demora mais tempo. Tem toda uma questão de reconhecimento daquele “corpo” que ele vai fazer. E eu me identifiquei dentro desse ritmo. Só que, projetando, eu também descobri que eu não queria apenas projetar. Desde a universidade, eu descobri que eu também queria pesquisar.

Dessa forma, a *designer-artista* foi renegociando, transformando e reconstruindo sua identidade ao longo do tempo (Rodrigues 2012:3). Ainda sobre este processo, Cuche (2002: 198) aponta que: “A identidade se constrói, se desconstrói e se reconstrói segundo as situações. Ela está sem cessar em movimento; cada mudança social leva-a a se reformular de modo diferente”.

Rosângela observou o empenho de Clarisse na disciplina de joias e a convidou para participar do *workshop* de criação para o “Joias de Nazaré”, e assim a jovem *designer* participou como projetista estudante. Para Clarisse, a professora é: “[...] o marco de tudo. Ela foi o solo de muita gente para germinar, inclusive o meu!”.

Antes deste episódio, ela narra que já havia visitado o Polo Joalheiro para realizar seu cadastro como *designer* estudante, porém como a interlocutora estava no primeiro semestre da universidade ela não pode dar prosseguimento a este anseio: “falaram que eu não poderia entrar porque não tinha habilidade para projeto, o que era uma verdade!”. E neste momento em 2006, mesmo sem saber projetar, a indicaram para fazer curso de Gemologia Básica e no ano seguinte, os cursos de Joalheria Básica e Joalheria Avançada, todos pela então Associação São José Liberto.

Ainda em 2007 Clarisse expõe que participou do *workshop* de criação para o “Joias de Nazaré”: “[...] foi aí que participei efetivamente como *designer*. Até então, estava com estudante que estava sendo capacitada pelo Programa”. E dessa forma a *designer-artista* vendeu seu primeiro projeto para a empresa *Brilho da Amazônia*.

Sobre a relação com seus projetos, ela afirma que é algo frio “[...] eu não tenho um projeto de amor... O que eu tenho, na verdade, é o que o cliente está precisando, o que ele quer que eu faça”. No primeiro momento, esta afirmação pode soar um tanto racional, porém observo a preocupação maior com a técnica em suas criações. De acordo com Sennett o labor técnico muitas vezes possa “[...] parecer destituído de alma. Mas não é assim que é vista pelas pessoas que adquirem nas mãos um alto grau de capacitação. Para elas a técnica estará sempre intimamente ligada à expressão”.

Com o passar dos anos, juntamente com as(os) demais profissionais do Polo Joalheiro, começaram a identificar o seu estilo próprio, a sua expressão pessoal e intrínseca; a de criar joias em menor escala. Assim, Clarisse foi se adaptando nas empresas do Polo Joalheiro que comercializam peças menores, comerciais e mais “usáveis”.

A fim de complementar sua formação, ela narra que em 2010 realizou o curso do programa computacional Rhinoceros 3D, no Ateliê Espaço Mix em São Paulo, para projetar joias em três dimensões. Mas enfatiza que enquanto *designer* acredita que obteve duas formações: na UEPA e a outra no Polo Joalheiro, os quais foram responsáveis pelo conhecimento formulado nos moldes teóricos aliados a prática (Avelar *apud* Hissa 20011:85).

Porque aqui dentro do Programa, existem projetos de capacitação de pessoas. Temos a prática, a teoria e a vida real. Aqui lidamos com as pessoas, temos problemas como vender algo e as pessoas não te pagarem. Temos prazos a cumprir, projetos para entregar. Por isso eu acredito que antes do Polo Joalheiro ser um projeto de verticalização da cadeia mineral, ele é um formador de pessoas. Aqui é um fluxo muito intenso; pessoas entram, pessoas saem, se afastam, e depois retornam. E é isso que eu acho bonito aqui do Programa.

A *designer-artista* conta que concluiu a graduação no ano de 2010 e realizou o trabalho de conclusão do curso intitulado de “Classificação da joalheria paraense quanto aos processos produtivos e inserção da cultura local”, e ainda no mesmo ano iniciou o seu mestrado em Artes pela UFPA.

Nele eu procurei saber como se dava a inserção do imaginário amazônico dentro da joia. E aí eu fiz uma análise semiótica dos catálogos do “Pará Expojoia”. E em algumas peças, eu constatei que eram só a reprodução pela reprodução enquanto outras tinham abstração de símbolos/ícones.

E assim, Clarisse obteve seu título de mestre em 2012 com a pesquisa “O imaginário Amazônico na joalheria paraense: Programa Polo Joalheiro”. No ano seguinte, ela iniciou sua carreira na docência no ensino superior, ministrando aulas no IESAM e no campus de Paragominas da UEPA, trabalhando as disciplinas de História da Arte e da Cultura Material; Ergonomia; Gerência e Metodologia de Projetos e *Design* Contemporâneo.

Um ano após a conclusão do mestrado, ela narra que sentiu a necessidade de voltar para o *design*, e assim, em 2014 iniciou seu doutorado na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ESDI – UFRJ) com o objetivo de estudar o Polo Joalheiro em uma estrutura mais política; enquanto política pública que atua, gerência e que intervêm em um projeto de *design*. Em paralelo a pesquisa, Clarisse descreve que atua como consultora e ministrante de cursos de curta duração para o Programa Polo Joalheiro.

Assim, depois da apresentação das *designers-artistas* por meio de suas trajetórias pessoais e profissionais, o próximo capítulo busca situar estas mulheres no cenário de

exposições e, conseqüente, destaque nas mídias, além de mostrar como elas constroem seus saberes, fazeres e suas identidades por meio da afetação do espaço que habitam, com suas respectivas subjetividades.



Pingente Mil Cores Designer: Lídia Abraham

||| OS SABERES E FAZERES DAS
DESIGNERS-ARTISTAS E A BUSCA DA
IDENTIDADE AMAZÔNICA EM SUAS JOIAS

3.1. “O universo que eu trabalho hoje das joias, ele já vem sendo construído há muito tempo, mesmo sem eu saber no que ia dar”: Rosângela Gouvea

Após a realização da 1ª entrevista com Rosângela, como foi dito anteriormente, ficaram pendentes alguns esclarecimentos sobre sua história de vida. Como dependia da disponibilidade da interlocutora, deixamos em aberto a data da próxima entrevista, assim, ela entrou em contato comigo marcando para o dia 31 de março de 2016 às 8h30 em uma das salas do IFPA, pois ela estaria passando prova para os alunos do curso de *Design* de Interiores. Por este motivo a entrevista ocorreu em um baixo volume de voz da interlocutora, que em algumas vezes éramos interrompidas por alguns alunos para perguntarem algo sobre a avaliação. Então, as informações presentes nas próximas linhas, compõem o conjunto de dados narrados neste segundo momento.

Quando cheguei ao IFPA foi inevitável não me lembrar do período que estudei na instituição, principalmente ao caminhar e subir as escadas do espaço que me abrigou por um tempo. Acredito que esta sensação nostálgica ficou estampada em meu semblante, o que gerou um fato incomum durante a entrevista: pela primeira vez a interlocutora tomou o lugar da pesquisadora. Assim que eu liguei o gravador para iniciar a entrevista, a interlocutora me surpreendeu com a seguinte pergunta: “Você sente saudades de estar aqui?” Confesso que gostei da abordagem que fugiu do convencional, pois me colocou momentaneamente no lugar do *outro*. Minha resposta não poderia ser diferente, pois reconheço a importância da instituição em minha vida acadêmica além de ter me presenteado com grandes laços de amizades que perduram até os dias de hoje.

Existe uma arraigada tradição na literatura etnológica sobre a relação pesquisador e “informante”. Para Cardoso de Oliveira (2006:23) o etnólogo exerce um poder, ainda deseje posicionar-se como observador neutro, no ato de ouvir o “informante”. Para que exista, efetivamente, uma interação é necessário uma nova modalidade de relacionamento, o qual transforma o informante em interlocutor, o que só é possível se esta relação for dialógica, pois assim, é permitido que:

[...] os horizontes semânticos em confronto – o do pesquisador e o do nativo – abram-se um ao outro, de maneira a transformar um tal *confronto* em um verdadeiro “encontro etnográfico”. Cria um espaço semântico partilhado por ambos interlocutores, graças ao qual pode ocorrer aquela “fusão de horizontes” [...] encetando formalmente um diálogo entre “iguais” [...] Ao trocarem idéias e informações entre si, etnólogo e nativo, ambos igualmente guindados a

interlocutores, abrem-se a um diálogo em tudo e por tudo superior, metodologicamente falando, à antiga relação pesquisador/informante (Cardoso de Oliveira 2006:24).

Após este acontecimento a entrevista seguiu o percurso natural da narrativa, e para situar a interlocutora, levei impresso o texto do primeiro encontro, a fim de lembrá-la do que já havíamos conversado e para acrescentar, retirar ou corrigir alguma informação, posteriormente esta rápida leitura, seguimos com as informações que serão relatadas nas próximas linhas.

Rosângela iniciou sua narrativa⁷⁴ relatando como se dá seu processo de criação de joias, o qual primeiramente desenha esboços do que pode vir a ser materializado. Ela também expõe sua predileção das técnicas de construção de desenho, aliando também o uso de livros técnicos de criatividade do *design*. “Eu gosto de construir a minha criação. Eu recorto e monto em papel – e dessa forma eu trabalho com meus alunos – ou ainda na madeira, na massa de modelar, gosto mesmo da criação prática”. A *designer-artista* afirma que gosta de trabalhos manuais e artesanais, os quais segundo Sennett (2013:30) são baseados em uma aptidão desenvolvida em alto grau. Os saberes manuais, como bordado e crochê foram atividades repassadas de sua avó, ainda na infância de Rosângela.

Com o passar dos anos, outros saberes foram apresentadas à Rosângela, como realizar esculturas em gesso, atividade que aprendeu durante a graduação em Artes, além de revelar que também gosta de pintar, embora não se dedique a estas atividades; tais habilidades designam um impulso básico presente em todos os seres humanos (Op.cit.,19).

Quanto ao processo de ir para a bancada, ainda que não possua o costume de trabalhar nesta área específica, a interlocutora conta que aprendeu o ofício durante sua especialização em *Design* de Joias e além de complementar seus conhecimentos no primeiro curso de joalheria em Belém (Fig.25). Revela ainda que dentre as manualidades da ourivesaria, gosta de fazer acabamentos minuciosos nas peças, mas apresenta dificuldades na fundição das joias, “[...] quando pegamos o maçarico é o que mais me assusta, e a joia toda é com fogo, pra mim o problema todo é o cortar e o queimar”.

⁷⁴ 2ª entrevista realizada no dia 31 de março de 2016, em um das salas de aula do curso de *Design* de Interiores no IFPA. O encontro iniciou às 8h30 e finalizou às 9h30 da mesma manhã.

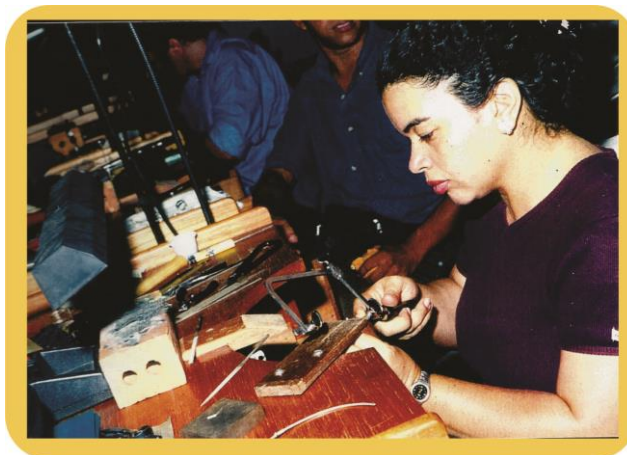


Figura 25 - Rosângela trabalhando na bancada de joias
Fonte: Arquivo pessoal de Rosângela

No campo das experiências e vivências como *designer*, Rosângela conta que possui joias expostas nos primeiros catálogos do Polo Joalheiro, além de ter seu trabalho exposto no Museu de Gemas referente a 1ª Coleção de Joias do Pará.

No início de sua carreira profissional ela venceu o 1º prêmio de *Design* da Federação das Indústrias do Estado do Pará (FIEPA) em 2004, com a peça “Brinquedo de Miriti” (Fig. 26) a qual foi inspirada no talhe dos brinquedos deste nome.



Figura 26 - Colar "Brinquedo de Miriti"
Fonte: Pinto 2012:21

Porém, ao longo dos anos ela deixou de participar de concursos de joias devido o aumento na demanda em ministrar os cursos, oficinas, *workshops* e consultorias para o Programa, aliado ao aumento da carga horária de trabalho nas instituições de ensino.

Atualmente, suas vivências estão mais presentes no campo da formação de novos profissionais e nas consultorias que realiza para o Programa.

Tem uma coisa que minhas ex-alunas e hoje profissionais, me cobram. Porque eu nunca fiz exposição e não participo das coleções [do Programa Polo Joalheiro]. Até porque eu que ministro e acho antiético eu participar. Se tem um concurso de joias e me chamam para orientar, eu não participo. E é sempre assim, essa limitação. Como eu ainda continuo formando, acho que ainda não chegou esse momento de eu atuar como *designer* em tempo integral, embora eu tenha muitos projetos. Mas eu já produzi, já vendi e já tive loja no Polo.

A *designer-artista* narra que o atual espaço físico onde atualmente funciona a loja *Montenegro's* era de sua propriedade, com o Tadeu Nunes e outra *designer*, mas possuía outro nome. Ela conta que essa terceira pessoa que dividia a empresa com eles, havia sido sua aluna durante o *workshop* para a 2ª coleção de Joias do Pará, e por ser uma pessoa muito articulada, conseguiu alugar o espaço. E como esta pessoa não possuía o recurso financeiro ela convidou Rosângela e o Tadeu para realizar a sociedade: “Naquele momento achamos que era uma boa oportunidade para nos projetarmos como *designers*. Mas como nós somos professores, a gente passava maior parte do tempo fora e ela foi se adonando da loja e quando vimos, a gente perdeu o espaço”. Ela narra ainda que o mal estar gerado por esta pessoa, não foi somente com ambos, mas também com outras pessoas que atuam na joalheria do Pará e por este motivo ela não reside mais em Belém.

É interessante notar que neste momento da narrativa, percebi o desconforto da interlocutora ao lembrar deste fato e mesmo estando em outro ambiente ela pronunciou todo o caso em um tom de voz mais baixo, “O ‘tom’ indica com muita precisão *o sentido do que é dito*” (Beaud e Weber 2014:174) , embora Rosângela não tenha se recusado a me declarar o nome da pessoa ela pediu para que eu não a divulgasse na pesquisa.

Sobre este fato procurei continuar mantendo minha postura de “confidente neutra” a fim de manter a relação de respeito e confiança, que sempre mantive com a interlocutora. Berreman (1980:142) afirma que o estabelecimento do relacionamento entre etnógrafo e o sujeito, é uma questão de contorná-las, de modo a penetrar no interior da representação dos sujeitos, sem traí-los. O que se procura mediante a aceitação no grupo é alcançado pela posição de confidente neutro. As impressões, que tanto o etnógrafo e o sujeito, procuram projetar mutuamente são as que julgam favoráveis, dessa forma o etnógrafo procura obter informações e os sujeitos procuram proteger seus segredos, já que representam uma ameaça à imagem pública que desejam manter.

Ainda sobre este fato, é importante realçar que:

O etnógrafo deve zelar por não revelar as informações de bastidores que recebe e o fato mesmo de que as recebe, tanto para proteger suas fontes de informação das sanções que podem ser impostas contra elas, como para resguardar sua própria aceitação na comunidade (Op.cit.,171).

No que se refere ao processo de consultoria que Rosângela realiza no Programa, ela conta que o Polo Joalheiro repassa um determinado tema que será trabalhado para uma coleção específica de joias a fim de permitir a unidade dos projetos, e a partir disso ela procura realizar um minicurso a fim de ressaltar o conteúdo estético do tema proposto para os profissionais participantes. Sobre o modelo desta prática Sennett (2013:278) aponta que uma organização bem constituída estimula o aconselhamento e a orientação dos seres humanos que participam desta, neste caso, dos demais *designers-artistas*, além de exigir padrões configurados em uma linguagem que possa ser entendida por qualquer pessoa na organização.

Posteriormente a estas etapas, Rosângela observa se os esboços estão coerentes com a temática do evento, selecionando os que seguem para a etapa de construção do desenho técnico, para assim, realizar outra seleção dos projetos que possuem o potencial para serem materializados em joias e finalmente os libera para o Polo Joalheiro organizar, executar e projetar a coleção na mídia (Fig. 27).



Figura 27 - Rosângela Gouvea na mídia
 Fonte: Arquivo pessoal de Rosângela

Por trabalhar lado a lado com os participantes dos cursos que ministra, ela conta que nunca se apropriou dos projetos de seus alunos, porém relata que “praticamente sentei para desenhar para os outros. Esse limite é muito tênue, onde você está ensinando a fazer algo e até que ponto tu fizestes alguma coisa daquele objeto”. Por este motivo, Rosângela revela que se considera coautora de muitos projetos de jóias, mas que estes não receberam seu nome.

3.1.1. “Acho que a questão da identidade amazônica está incutida no meu repertório de memória”

A *designer-artista* descreve que trabalha de acordo com uma demanda definida, seja para um único cliente ou ainda para o Programa Polo Joalheiro “[...] eu busco trabalhar

primeiramente com o visual, com a imagem estática. Acho que a questão da identidade amazônica está incutida no meu repertório de memória”. Sobre a predominância de temas regionais locais em suas joias, Rosângela acredita que estas se tornem ainda mais forte nos ambientes que trabalha, pois a UEPA e o Polo Joalheiro possuem a característica de promover as potencialidades do Estado.

Então eu procuro fazer com que os meus alunos e o meu trabalho, reflita isso, que ressaltamos nossos elementos culturais, porque se nós não conhecermos e explorarmos todas essas potencialidade, virá outra pessoa de fora para fazer isso. Além do mais acho que é inesgotável, a riqueza de temáticas locais.

Rosângela acredita que seus saberes e fazeres consistem em um processo que se deu ao longo dos anos, por meio de atividades práticas e também fala da contribuição do curso de geologia em sua carreira no segmento das joias.

[...] o que aprendi no curso no Rio de Janeiro, seria 20% do que eu aprendi ao longo de todos esses anos na prática, na construção de conhecimento na área joalheira aqui do estado. O que eu aprendi na geologia, me serve até hoje. Fez com que me torna-se uma profissional diferenciada, pois eu conheço as gemas, e muitas coisas da geologia que interferem na joalheria. E nessa parte eu honro o curso de geologia inacabado.

Quanto à construção de sua identidade como *designer-artista* ela expõe que procura absorver múltiplas influências, além do seu vasto conhecimento sobre Artes - o que acredita que contribui no seu senso estético e a influência diretamente nas suas aulas - ela também cita seus momentos de lazer como leituras diversas, viagens e filmes, para não se “fechar” em uma única vertente de temáticas. Sobre esta relação, me apoio em Thompson (1998: 271) quando ele reflete sobre o cotidiano de camponeses na Inglaterra do século XVIII, mesmo que o contexto sócio-cultural e político seja outro, estes apresentam similaridade com as vivências de Rosângela.

[...] na comunidade em que a orientação pelas tarefas é comum parece haver pouca separação entre o “trabalho” e a “vida”. As relações sociais e o trabalho são misturados – o dia de trabalho se prolonga ou se contrai segundo a tarefa – e não há grande senso de conflito entre o trabalho e o “passar do dia”.

Dessa forma, observo que não há uma separação entre vida e trabalho, pois mesmo nas atividades do cotidiano e do lazer, estas podem se tornar possíveis temáticas de *inspiração* na produção de desenhos das joias. Mas Rosângela reitera que a maior parte da temática de seu trabalho é a região Amazônica. Relação que de acordo com a *designer-artista*, iniciou desde a infância, pois possuía o costume de observar e desenhar a natureza

local, sobretudo no quintal de sua casa. Assim, até os dias de hoje utiliza este repertório em suas criações, por estar presente em seu imaginário e nas suas experiências de vida.

Ao longo da narrativa Rosângela conta ainda que suas *inspirações* também passam pelos seus estudos de geologia:

O meu repertório é esse, que faz parte da minha infância, adolescência e também da minha maturidade enquanto estudante. Eu procuro usar todas as possibilidades que podem me oferecer como inspiração; que os elementos da terra, do ar, do fogo, da floresta, podem me conceder de forma explícita ou implícita, e assim eu trabalho tanto as formas naturais quanto às estilizadas.

No que se refere às produções de suas joias, a *designer-artista* expõe que procura usar os materiais, as temáticas e a mão de obra amazônica, pois acredita que assim fortalecerá a identidade amazônica da peça. Porém, pensa que as joias paraenses não avancem mais, devido à carência de suporte tecnológico, pois conforme seu relato é difícil sempre trabalhar apenas com características artesanais “porque apenas a função estética prevalecerá e o mercado não funciona assim”, o que também pode dificultar a concorrência com outros mercados joalheiros.

A joia paraense é classificada como um objeto de artesanania, que apresenta um apelo estético voltado para a temática regional local, objetivando chegar o patamar de objeto industrial sem, perder tais características. O que se torna evidenciado em (Chagas; Pinto 2010: 12) ao constatarem que a produção local se encontra em uma lenta transição da joalheria artesanal⁷⁵ para industrial⁷⁶. Porém, seria um equívoco classificá-la em mista ou semi-industrial, pois as características de produção artesanal ainda são mais presentes do que qualquer outro processo.

Quanto aos estilos artísticos presentes em suas produções, Rosângela costuma passear por diversos períodos da História da Arte, tanto os mais rebuscados como o Barroco⁷⁷, o Neoclássico⁷⁸ e o *Art nouveau*⁷⁹, como as formas mais simples da *Bauhaus*⁸⁰ e

⁷⁵ É caracterizada por um processo mais duradouro e detalhado do que a joia industrial, pois todas as etapas são realizadas manualmente. Desde fundir, laminar ou trefilar, cortar e serrar, limar, lixar, soldar até a etapa final (o acabamento) que pode ser polido, acetinado, fosqueado, adiamantado, jateado entre outras texturas (Chagas e Pinto 2010:7).

⁷⁶ É caracterizada pela produção em larga escala e pelo uso maior de maquinário em sua confecção (Chagas e Pinto 2010:7).

⁷⁷ A arte barroca (1600-1750) conseguiu casar a técnica avançada e o grande porte da Renascença com a emoção, a intensidade e a dramaticidade do Maneirismo, fazendo do estilo barroco o mais suntuoso e ornamentado na história da arte (Strickland 2004:46).

do Construtivismo⁸¹. “Acho que essas influências dos estilos artísticos têm a ver, com a minha formação em artes e por ser professora de História da Arte, então isso reflete no meu trabalho e no meu saber-fazer” (Fig. 28).

⁷⁸ Mais ou menos a partir de 1780 até 1820, a arte neoclássica refletiu [...] o austero Classicismo na pintura, na escultura, na arquitetura e no mobiliário constituiu uma clara reação contra o enfeitado estilo rococó (Strickland 2004:68).

⁷⁹ O Art Nouveau, que floresceu entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial, foi um estilo decorativo internacional que se opôs à esterilidade da Era Industrial. Baseava-se em formas torcidas, floridas, que se contrapunham à aparência pouco estética dos produtos fabricados por máquinas (Strickland 2004:91).

⁸⁰ Criada com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, Alemanha, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. O termo bauhaus - *haus*, "casa", *bauen*, "para construir" - permite flagrar o espírito que conduz o programa da escola: a idéia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligam-se ao fazer artístico, o que evoca uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo368/bauhaus>

⁸¹ Em torno de 1914, Vladimir Tatlin (1885-1953) inaugurou a arte geométrica russa. Chamou-a arte abstrata, destinada a refletir a tecnologia modern, e “construtivismo” porque seu objetivo era “construir” a arte, não criá-lo. O estilo prescrevia o uso de materiais industrializados como vidro, metal e plástico em obras tridimensionais (Strickland 2004:140).

interesse nesta área, haja vista que o mesmo possui uma grande demanda. Atualmente Rosângela também ministra aulas no curso de moda da Faculdade do Pará.

3.2. “A matéria prima é a nossa maior joia preciosa”: Selma Montenegro

Como declarei anteriormente, Selma era a única *designer-artista* desta pesquisa, que não possuía um contato anterior, o que me fez ter um cuidado maior em minhas abordagens iniciais. E à medida que eu frequentava o Espaço São José Liberto para realizar outras entrevistas/conversas, bem como participar de palestras e cursos oferecidos pela instituição, sempre fazia questão de conversar informalmente por alguns minutos com Selma em sua loja, a fim de dar continuidade na construção dos laços de confiança. Sobre esta relação Cicourel (1980:90) afirma que: “os contatos no campo querem assegurar de que o pesquisador é um ‘bom sujeito’, de que se pode ter certeza que não fará ‘nenhuma sujeira’ com o que descobrir”.

Neste sentido, a participação de Selma em meu trabalho de campo foi além do *status* de informante, também foi responsável por meu processo de rito de transição e passagem em minha socialização no Espaço, pois a *designer-artista* foi a primeira interlocutora que entrevistei para minha pesquisa. Sobre esta relação DaMatta (2010:174) aponta que: “[...] a iniciação na antropologia social pelo chamado *trabalho de campo* fica muito próxima deste movimento altamente marcado e consciente que caracteriza os rituais de passagem”.

Em meu processo de aceitação como observadora participante, mais especificamente com Selma, desde o primeiro contato; notava claramente que meu posicionamento como integrante do contexto sob observação, estava sendo modificado (Schwartz e Schwartz 1995: 355 *apud* Cicourel 1980:89).

Após os contatos iniciais que estabeleci com Selma para a escrita do texto de qualificação, senti a necessidade de realizar uma segunda entrevista formal⁸² com objetivo

⁸² 2ª entrevista realizada no dia 23 de Abril de 2016, em sua loja *Montenegro's*. A entrevista iniciou às 15:30h e se estendeu até às 16:40h. Em grande parte da entrevista ocorria paralelamente à conversa, bastante calorosa, de uma cliente sobre seus gostos pessoais de joalheria, com a vendedora da loja. Enquanto três pequenos grupos de turistas entravam em sua loja para observar as joias expostas e uma delas pronunciou “[...] é melhor eu sair daqui, é muita tentação para comprar!”. Como estávamos debruçadas em uma das vitrines expositoras da loja nos primeiros minutos da entrevista, era comum Selma trabalhar paralelamente no exercício de sua memória e arrumar, quase que milimetricamente, algumas peças expostas.

de investigar ainda mais sobre seu processo criativo, influências, suas vivências em concursos entre outros.

Como houve um espaço de tempo significativo entre a 1ª e a 2ª entrevista formal, considerei pertinente levar impresso as informações que a *designer-artista* havia me repassado em nosso primeiro encontro, com o objetivo de situá-la neste novo momento. Assim, ela iniciou sua narrativa relatando sobre sua relação com a bancada, a qual ela afirma que não trabalha com a ourivesaria em si, por ser uma atividade que demanda muito tempo e que seus trabalhos manuais se refletem mais na criação dos desenhos e nas montagens de alguns colares.

A interlocutora acredita que as influências da região amazônica em suas joias estão presentes de forma mais evidente nas temáticas que utiliza para compor seu repertório. Selma afirma que não é, ou, que não procura ser, uma artista figurativa e que procura usar um determinado tema, apenas como via de inspiração, como por exemplo, usar simulações de grafismo marajoara em suas peças, além de buscar desenhar joias que sejam compreendidas universalmente.

Ao longo desta segunda entrevista, observo que Selma está ainda mais “aberta” em relação a minha presença, experiência que vi na prática, tanto que a vi trocar de sapatos em sua loja, de um mais confortável para uma sandália de salto alto, a qual narra aos risos que este último “é para receber os clientes”, além de presenciá-la pedindo açaí ao telefone, prática muito comum entre nós paraenses. Sobre estas impressões Berreman (1980:125) afirma que estas decorrem de um complexo de observações e inferências, construídas a partir do que os indivíduos fazem, assim como do que dizem, tanto em público, ou seja, quando sabem que estão sendo observados, quanto privadamente, quando pensam que não estão sendo observados.

Ao estabelecer relações com a interlocutora, ela também observava meu interesse em sua trajetória de vida e suas produções, dessa forma creio que consegui conquistar “a boa fé” da *designer-artista* (Op.cit.,160).

No decorrer da narrativa, Selma conta como se dá o processo de suas criações, os quais são iniciados pela definição do tema, para depois realizar uma pesquisa histórica, de formas, da representação simbólica ou iconográfica da cultura amazônica. Ela ressalta que sempre procura usar a linguagem universal com referências da moda, no *design* diferenciado

e no material regional que será introduzido na joia. Além de levar em consideração o apelo estético, o funcionamento, a ergonomia, o mecanismo de movimentação, a durabilidade e a sofisticação da peça.

Para a *designer-artista* a utilização da matéria prima regional em suas criações: “[...]é a nossa maior joia, que é responsável pelo diferencial da peça que você não encontra em outro lugar”, os quais são trabalhados em conjunto com os materiais nobres. A interlocutora também cita os nomes dos artesãos que a acompanham desde o início de sua carreira no setor, são eles; Seu Bene, Seu Eugênio, Tarcísio e Binho: “[...] esses são os artesãos que trabalham a madeira, o tucumã, a fibra. Como hoje eu tenho uma linha de produção só pra mim, eu tenho a minha contribuição no sustento deles e de outras pessoas que trabalham para eles”.

Selma aponta ainda que a relação de sua produção com a Amazônia iniciou desde a infância em Afuá, a qual costumava brincar com os materiais naturais que eram rejeitados pela floresta “[...] e isso ficou muito forte na minha memória. Acho que por isso eu uso tanto nas minhas joias. Então, o lugar que nasci reflete muito na minha produção, na minha identidade”. O que permite compreender que “os narradores são capazes de reconstruir suas atitudes passadas mesmo quando não mais coincidem com as suas atuais” (Portelli 1997:34).

Outros pontos regionais que ela destaca em suas joias, são: a arquitetura local, sua religiosidade católica e a devoção do povo paraense a Nossa Senhora de Nazaré e reitera sobre sua predileção à arte marajoara, que de acordo com ela, se dá por dois motivos; primeiramente por ser cidadã marajoara e pelo estilo geométrico.

A entrevistada aponta que adicionalmente a estas influências regionais também procura observar as tendências da moda, a cultura africana, o traço geométrico, Construtivismo, a *Art Déco*⁸³, a Arte Moderna⁸⁴ e a Arte Contemporânea⁸⁵ e afirma que: “[...]”

⁸³ O termo *art déco*, de origem francesa (abreviação de *arts décoratifs*), refere-se a um estilo decorativo que se afirma nas artes plásticas, artes aplicadas (*design*, mobiliário, decoração etc.) e arquitetura no entreguerras europeu. O marco em que o "estilo anos 20" passa a ser pensado e nomeado é a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em 1925. O padrão decorativo *art déco* segue outra direção: predominam as linhas retas ou circulares estilizadas, as formas geométricas e o *design* abstrato. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo352/art-deco>

⁸⁴ Há controvérsias sobre os limites temporais do moderno e alguns de seus traços distintivos: como separar clássico/moderno, moderno/contemporâneo, moderno/pós-moderno. Divergências à parte, observa-se uma tendência em localizar na França do século XIX o início da arte moderna. O moderno não se define pelo tempo

as minhas joias dificilmente tem aqueles traços rebuscados, é algo mais limpo”. Ela também cita os artistas plásticos Piet Mondrian⁸⁶ e o paraense Emmanuel Nassar⁸⁷ que contribuem em seus estudos sobre a geometria (Fig. 29).

presente - nem toda a arte do período moderno é moderna. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo355/arte-moderna>

⁸⁵ Os balanços e estudos disponíveis sobre arte contemporânea tendem a fixar-se na década de 1960, sobretudo com o advento da arte pop e do minimalismo, um rompimento em relação à pauta moderna, o que é lido por alguns como o início do pós-modernismo. A cena contemporânea - que se esboça num mercado internacionalizado das novas mídias e tecnologias e de variados atores sociais que aliam política e subjetividade (negros, mulheres, homossexuais etc.) - explode os enquadramentos sociais e artísticos do modernismo, abrindo-se a experiências culturais díspares.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo354/arte-contemporanea>

⁸⁶ Líder dos construtivistas holandeses desenvolveu, desde 1907 até inícios dos anos de 1920, um novo conceito artístico radical, que propunha a abstração e a redução dos elementos da realidade a uma linguagem formal estritamente geométrica, limitada à representação de linhas horizontais e verticais e à utilização das cores básicas vermelho, azul e amarelo combinadas com preto, cinzento e branco. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/klick/0,5387,1707-biografia-9,00.jhtm>

⁸⁷ Formado em arquitetura pela UFPA e com experiência no campo da publicidade, Emmanuel Nassar, do início da década de 1980 em diante, conduz sua produção a partir do diálogo entre duas tradições visuais: aquela popular, onde cores vibrantes em formas geométricas são trabalhadas como ornamentos para residências, barracos, vitrines etc., e a tradição construtiva e geométrica, que marcou e ainda marca parte significativa da produção artística erudita brasileira. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9547/emmanuel-nassar>

E é mesclando o semblante contido com sorrisos fortuitos que Selma narra suas memórias; sua primeira projeção a nível nacional ocorreu em 2006 por meio da participação no “XIII Prêmio IBGM de *Design* de Joias – Destinos do Brasil”, tornando-se a primeira *designer-artista* de joias paraenses a integrar o grupo dos profissionais selecionados no IBGM, o qual é um concurso nacional que acontece bienalmente, por meio do colar inspirado no açaí, intitulado de “Fruto da Terra” (Fig.30), sendo classificado na categoria “Norte”.



Figura 30 - Colar "Fruto da Terra"

Disponível em: http://espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2012/07/selma-montenegro-do-para-e-finalista-em_894.html

Em 2008, participou novamente do “Prêmio IBGM de *Design* de Joias” agora na XIV edição, Selma esteve entre os 10 melhores do Brasil na categoria “Arquitetura Brasileira”, com o colar chamado “Ver-o-Peso” (Fig.31), o qual foi inspirado na arquitetura da maior feira livre da América latina, mais especificamente na vista aérea do mercado. A peça é composta por formas ovais em que é retratada a vista aérea da feira, enquanto o colar foi confeccionado com ouro, madeira, fibra e gemas minerais diversas, os quais remetem ao colorido e à diversidade dos produtos comercializados no local.



Figura 31 - Colar "Ver-o-Peso"

Disponível em: http://espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2012/07/selma-montenegro-do-para-e-finalista-em_894.html

No mesmo ano Selma participou do “I Prêmio em *Design* de Joias do Pará”, promovido pelo SEBRAE/PA e pelo IGAMA, com o colar “A dança das cores” (Fig.32), inspirado na dança Carimbó⁸⁸, conquistando o segundo lugar na categoria “Profissional”.



Figura 32 - Colar “A dança das cores”

Disponível em: http://espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2012/07/selma-montenegro-do-para-e-finalista-em_894.html

Em maio de 2010, a *designer-artista* recebeu o prêmio estadual “Mulher Padrão 2010”, promovido pelo Conselho Estadual de Profissionais do Pará, como representante da categoria joalheira.

⁸⁸ É uma sonoridade de procedência indígena, aos poucos mesclada à cultura africana, com a assimilação das percussões dos negros; e a elementos de Portugal, como o estalar dos dedos e as palmas, que intervêm em alguns momentos da coreografia. Originalmente, em tupi, esta expressão significa tambor, ou seja, curimbó, como inicialmente era conhecido este ritmo. Gradualmente o termo foi evoluindo para carimbó. Disponível em: <http://www.infoescola.com/danca/carimbo/>

No ano de 2012, Selma foi a única representante da Região Norte, chegando, por assim dizer, à elite da joalheria nacional, “o AngloGold é o auge da premiação na joalheria, é inesquecível”. Ela foi selecionada entre 1.386 inscritos de todo o país como uma das 18 melhores profissionais, na 10ª edição do maior concurso internacional de *design* de joias, o AngloGold Ashanti AuDITIONS. No Brasil o concurso acontece a cada dois anos, com o objetivo de valorizar o setor joalheiro nacional.

Selma foi finalista com o colar conceitual “Açaí” (Fig. 33), inspirado no cacho do fruto extraído do açazeiro, palmeira típica da Amazônia, a peça de mais de meio kilo, foi confeccionada em ouro, madeira, caroço de tucumã e fibra de arumã. “Conforme eu ia desenhando eu vi que não precisava de fecho, só jogar e pronto! É como se eu estivesse vestindo a pessoa que vai usar o colar”. E reitera “Eu não sei fazer colar pequeno, tem que ser grandão mesmo. É um afro, mas é um afro moderno”. Assim, para esta artista podemos interpretar que sua produção nos remete a releituras de joias com características africanas em sua composição, traços que frequentemente são apresentados em diversos momentos da joalheria, os chamados *revivals*⁸⁹.



Figura 33 - Colar “Açaí” e em condições de uso
Disponível em: <http://espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2013/10/brasilidade-mostra-internacional-de.html>

Quanto ao processo de construção desta peça, Selma relata que ela e o ourives, tiveram que projetar um instrumento específico para poder construir as esferas de 30 a 50 mm de diâmetro no metal, se tornando a etapa mais trabalhosa. Sobre esta condição

⁸⁹ O termo indica uma recuperação, um retorno, um fazer reviver de forma nova e diferente algo que está distante, geralmente distante no tempo. A forma do *revival* mais reconhecida, aliás, é a diacrônica. Trata-se, portanto, da recuperação de formas, modos e gostos de alguma época passada, com referência específica. Disponível em: <https://pt.zenit.org/articles/o-revival-para-interpretar-o-contemporaneo/>

Sennett (2013:22) afirma que a solução e a detecção de problemas, estão intimamente relacionadas no espírito do bom artífice. Como os ourives possuem os equipamentos para joias com o tamanho convencionais, ambos também se dedicaram à confecção de novos instrumentos para a joalheria, em decorrência da construção deste colar.

Selma deseja ter o interesse em expandir e em consolidar sua marca “Eu acho que já comecei esse processo, porque tem muita gente que já conhece meu trabalho, principalmente pelas pessoas que vem de fora do estado”. E acredita que fez seu próprio *marketing* por meio de suas participações em concursos de joias, sobretudo no AngloGold, por ser uma premiação que recebe muita atenção da mídia, o que a fez ter seu trabalho exposto tanto a nível regional quanto nacional (Fig.34).



Figura 34 - Joias de Selma Montenegro na mídia
Disponível em: http://espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2013_10_01_archive.html

Por meio da evolução das relações com a interlocutora, no que tange ao chamado controle das impressões, sobretudo durante a observação participante, comungo novamente do pensamento de Berreman (1980:174) o qual é uma condição necessária a qualquer interação social, devendo ser empregado nas situações de bastidores, sobretudo no estabelecimento de laços entre Selma e eu.

3.3. “O meu processo criativo é muito livre”: Barbara Müller

Como as duas entrevistas ocorreram em dias consecutivos, não trabalhei com o mesmo suporte da impressão da conversa anterior, prática que realizei com as demais *designers-artistas* que compõem esta pesquisa, mas ficou a pendência de posteriormente enviar todo o material para sua leitura e possíveis correções.

Ainda na primeira entrevista, no que tange ao seu processo criativo Barbara revela que admira o fato de não possuir regras:

Eu adoro não entender direito o meu processo criativo. Uma vez, até fiz um texto (Fig. 35) que eu falo que a criação me devolve uma coisa que eu quero todo tempo perder, que é justamente essa capacidade de ser sensível. Porque quando somos crianças, a gente é muito sensível e com o tempo a gente vai “endurecendo”. E ser adulto está diretamente condicionado a você se “congelar” e uma coisa que é legal é que toda vez que eu vou criar é preciso eu “descongelar”, se eu não estiver sensível e tranquila eu não consigo produzir.



Figura 35 - Processo criativo de Barbara
Fonte: Acervo pessoal de Barbara

Em sua narrativa é constante ouvir a palavra “sensível” o que se torna fundamental na construção de sua identidade enquanto *designer-artista*, não apenas em seu processo de criação mais também no próprio desenho de suas joias. Sobre esta relação, Heller (2008:31) afirma que o ser humano participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade e de sua personalidade. “Nela, colocam-se ‘em funcionamento’ todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias [...]”.

Dessa forma seu processo criativo primeiramente se manifesta pela sua sensibilidade⁹⁰, a qual se torna compreendida e representada em suas joias.

O modo de sentir e de pensar os fenômenos, o próprio modo de sentir-se e pensar-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo. Os valores culturais vigentes constituem o clima mental para o seu agir (Ostrower 2002:16).

Barbara revela que seu ato criativo é baseado tanto nas experiências do passado quanto no presente, por meio da combinação de “toda a carga que coleciono como; imagens, lembranças e histórias”. Assim, é notório que seu repertório é impregnado por todo o acervo estético, percepções do mundo ao seu redor bem como o acervo de caráter social, histórico e cultural no qual ela está inserida, determinando e transformando a valoração de suas joias.

Para a *designer-artista*, as joias surgem por meio do pensamento em um determinado tema, para em seguida pesquisar e ler sobre ele. Além de pesquisar imagens relacionadas, letras de música e/ou poemas de autores diversos, a fim de gerar uma emoção particular na criação suas joias de forma mais espontânea e natural.

No segundo encontro, damos continuidade à entrevista/conversa com o objetivo de concluirmos os assuntos pendentes. Barbara inicia discorrendo sobre sua relação com a bancada, a qual não costuma ser um ato frequente durante seu processo de confecção de joias, embora tenha tentado algumas vezes, por acreditar que possui o pensamento acelerado e por possuir a ansiedade em ver a peça pronta. Das vezes que foi à bancada, a *designer-artista* revela que é,

⁹⁰ “Baseada numa disposição elementar, num permanente estado de excitabilidade sensorial, a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações” (Ostrower 2002:12).

um modo de criação diferenciado, de você ter um tema e ir desenhar, por exemplo. A construção de uma joia na bancada gera um efeito visual imediato e você começa a criar a partir disso. É um trabalho legal, mas é diferente do meu processo natural.

À medida que Barbara narra suas histórias, remexendo o baú de suas lembranças, se afirmando como *designer-artista*, compartilho do pensamento de Costa (2014:64) em que “a narrativa oral é um momento de grande importância para o narrador, no qual ele reflete, ordena, ‘reinventa o ser’, além de atribuir sentidos às suas experiências cotidianas, que se apresentam emolduradas pela afetividade”.

Ao longo da entrevista a *designer-artista* expõe sua relação profissional com os artesões e ourives, responsáveis por materializar suas joias, e mesmo que cada um tenha suas individualidades, de acordo com ela não deixa de ser ao mesmo tempo um trabalho sincronizado e como todos são artistas, o resultado final se torna ainda mais completo.

Embora, às vezes seja difícil trabalhar com outra pessoa, a gente só tem a ganhar, sempre! E hoje em dia, é uma das minhas maiores dificuldades que é o que me impede de crescer mais, que é a dificuldade com a produção, porque temos poucos ourives. Eu considero o trabalho do ourives algo complexo, grandioso e muito artístico, pois ninguém irá fazer este trabalho sem ter nascido para essa função.

Barbara relata que por não possuir uma empresa ou pessoas que possam trabalhar diretamente para ela, é responsável por “fazer tudo” além de cuidar da parte burocrática das vendas: “que é a parte que eu mais tenho dificuldades e que eu inclusive não gostaria de fazer. Meu sonho era estar em uma empresa e só ficar responsável pela criação”. Como a *designer-artista* está começando a exportar suas joias, ela decidiu fazer um curso na Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) a fim de contribuir no seu processo de venda externamente ao Programa Polo Joalheiro.

3.3.1. “Belém é um eterno mistério de inspiração”

A *designer-artista* expõe que sua trajetória pessoal e profissional está fortemente ligada à Belém e ao cenário da natureza amazônica, neste sentido suas criações representam o olhar de Barbara em relação à vida cotidiana, suas memórias e histórias que pertencem ao cenário amazônico.

Em relação às minhas criações, parece que a cidade de Belém me fertiliza. O fato de eu morar aqui, também tem esse papel importante no meu trabalho, talvez por isso que me deixa tão fértil nas criações, porque tem muita para explorar, ou seja, é uma coisa bem pessoal, baseado nas minhas memórias, no que eu vivo

cotidianamente e às vezes no que pesquiso. E a minha raiz é isso: a natureza, quando eu vou à praia, as coisas que eu vejo que me atraem e eu acredito muito naquela coisa que dizem que a gente não cria, a gente recria todos aqueles elementos das coisas que a gente vê.

Assim, para Pollak (1992:205) a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, seja ela individual ou coletiva, na medida em que ela é também um fator importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

A *designer-artista* salienta que o mesmo cenário natural responsável por grande parte do seu repertório de temáticas, o qual também funciona como uma espécie de calmante para suas tensões. “Eu preciso em algum momento ter um contato com a natureza, por que se não, eu fico muito estressada, não consigo criar ou fico bloqueada. É por isso que eu tento não acelerar muito meu ritmo de trabalho”.

Barbara acredita que a cidade de Belém “é um eterno mistério de inspiração” para seu trabalho, além da natureza “estar muito presente ainda traz o combo de frutas, sabores, comidas, o calor, o rio” são pontos fundamentais para “prendê-la” à cidade. Dessa forma, a *designer-artista* afirma que suas criações normalmente são influenciadas pela natureza amazônica e pela “Belém urbana” e assim ela procura “universalizar isso de alguma forma” em suas joias. Sob esta perspectiva, Matos (1996:134), salienta que:

[...] o espaço [atua] como suporte de memórias diferentes, contrastadas, múltiplas, convergentes ou não, [...] delineiam cenários em constante movimento, onde esquecimentos e lacunas constroem redes simbólicas e formas diferenciadas [...].

A interlocutora ressalta que a relação de suas joias com a Amazônia, se dá em três momentos: na utilização das diversas referências locais, como fonte de inspiração e temas “[...]na minha opinião a Amazônia é um grande laboratório e é onde eu recorro sempre!”; por meio do uso das matérias primas naturais amazônicas “como por exemplo, a rástica, o chifre de búfalo, as gemas locais, as gemas vegetais⁹¹ de cupuaçu e o chocolate”, além do trabalho dos ourives e artesões, responsáveis pela materialização dos projetos, serem da região norte.

⁹¹ Desenvolvida pelo pesquisador e ourives Paulo Tavares, possui como matéria prima principal a variedade de pigmentos encontrados na Floresta Amazônica, que podem ser extraídos do urucum, açaí, pimentas e várias outras espécies, as quais são combinadas com resinas naturais e sintéticas. A técnica das gemas vegetais, foi desenvolvida e aprimorada por ele ao longo dos últimos 15 anos, está em processo de patenteamento e é baseada na redução do impacto ambiental e na valorização da cultura regional (Pantoja 2016:52).

3.3.2. “A parte do *design* de joias é a parte mais artística da coisa”: Premiações

Ao longo da reconstituição de sua trajetória, Barbara encontra zonas pouco claras, notadamente no que concerne as datas (Beaud e Weber 2014:172). Dessa forma foi comum a interlocutora, em alguns momentos, ficar em dúvida quanto aos anos que sucederam os fatos presentes nesta pesquisa. Sendo assim, ela me repassou seu currículo, o qual pontua os principais percursos de sua trajetória profissional, a fim de ser o ponto de referência temporal sobre tais fatos.

Barbara fez um esforço para lembrar cronologicamente dos acontecimentos de sua trajetória se reportando, sobretudo, à sua memória afetiva. Aqui é inevitável não comentar seu entusiasmo e por vezes sua emoção.

A memória é, portanto algo que “atravessa”, que “vence obstáculos”, que “emerge”, que irrompe: os sentimentos associados a este percurso são ambíguos, mas estão sempre presentes. Não há memória involuntária que não venha carregada de afetividade e, ainda que a integralidade do passado esteja irremediavelmente perdida, aquilo que retorna vem *inteiro*, íntegro porque com suas tonalidades emocionais e “charme” afetivo (Seixas 2004:47).

Ela inicia narrando a primeira vez que concedeu entrevista, ganhando assim projeção nacional em 2010, quando houve a oportunidade de expor seu trabalho para o canal de televisão a cabo GNT. De acordo com o depoimento de Barbara, o convite surgiu por meio de uma amiga que a indicou para uma pauta no programa “Vamos combinar seu estilo” apresentado pela Mariana Weickert (Fig.37), antes da entrevista a *designer-artista* conta que entrou em contato com a produção do programa para mostrar parte de suas produções e eles gostaram do que haviam visto. Neste momento ela estava concluindo a *graduação* em design - esta foi a referência temporal que a narradora usou para relacionar a sua lembrança - e a partir desta experiência na mídia percebeu que era exatamente isso que desejava fazer da sua vida profissional.



Figura 37 - Barbara sendo entrevistada pelo canal GNT

Disponível em: <https://barbaramullerb.carbonmade.com/projects/4179592/14072859>

Após a entrevista de Barbara à GNT, ela descreve que a cantora paraense Gaby Amarantos presenteou a apresentadora de programa televisivo Ana Maria Braga, com um colar da coleção “Pequenos Rastros” (Fig.38). Posteriormente a estes fatos, Barbara narra que a jornalista de moda Cristina Franco a convidou para participar de exposições, uma em 2012 no Copacabana Palace no evento Rio+20⁹² e a “Vogue Fashion’s Night Out” que ocorreu no Rio de Janeiro, no ano seguinte. Segundo o depoimento de Barbara, Cristina Franco foi responsável por “abrir alguns caminhos” a ela e dessa forma algumas pessoas começaram a confiar no seu nome e conseqüentemente surgiram mais demandas de suas produções.



Figura 38 - Gaby Amarantos presenteando Ana Maria Braga

Disponível em: <https://barbaramullerb.carbonmade.com/projects/4179592/12528597>

⁹² A Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável. A Rio+20 foi assim conhecida porque marcou os vinte anos de realização da Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (Rio-92) e contribuiu para definir a agenda do desenvolvimento sustentável para as próximas décadas. Disponível em: http://www.rio20.gov.br/sobre_a_rio_mais_20.html

Algo que Barbara também considera importante em sua trajetória, foi a publicação de três peças de sua autoria na revista francesa *L'official* (Fig.39), por meio de uma matéria sobre as escolhas e preferências pessoais da Cristina Franco.



Figura 39 - Nota na revista *L'official* sobre as joias de Barbara
Disponível em: <https://barbaramullerb.carbonmade.com/projects/4179592/14264185>

Ainda em 2012, Barbara iniciou sua trajetória em concursos e exposições internacionais, participando da exposição “Arte Brasilis” em Roma, na *Galeria de Arte Zanon*, a convite de Claudio Franchi e Steffano Ricci, com o anel “Força réptil” (Fig.40) o qual foi projetado durante o “3º *Workshop* Internacional de *Design* e Ourivesaria”, sendo inspirado na “cobra grande”.

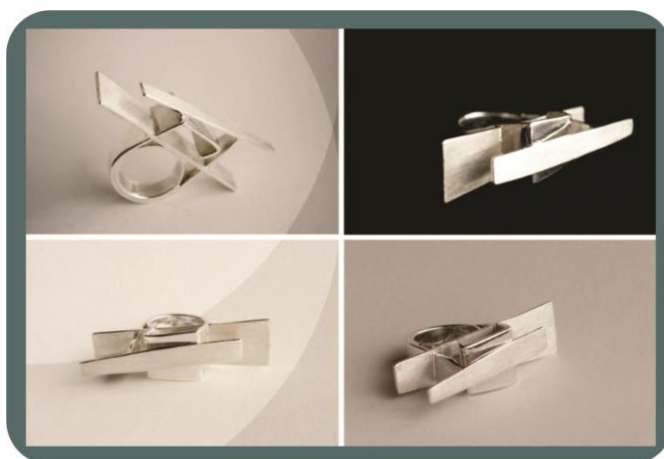


Figura 40 - Anel “Força réptil”
Fonte: Arquivo pessoal de Barbara

No mesmo ano, a *designer-artista* conta que enviou duas peças para o concurso “*Bijoux d’Autore 2012*”⁹³, o bracelete “*Nuovo Vedere*” (Novo olhar) e o maxicolar “*Vitta Oppressa*” (Vida Oprimida) (Fig.41).



Figura 41 - Bracelete “Novo olhar” e o maxicolar “Vida Oprimida”
Disponível em: <https://barbaramullerb.carbonmade.com/projects/4451315/14323871>

Quanto ao processo de idealização e confecção destas peças, ela narra que o “Novo Olhar” foi inspirado na folha de pracaxi⁹⁴; a ideia surgiu quando Barbara estava no Parque do Utinga e se deparou com uma folha que estava completamente enrolada, o que a fez pensar na forma de um bracelete. Entretanto, para a peça ser aceita pela competição “*Bijoux d’Autore 2012*” era necessário a(o) própria(o) *designer* trabalhar em sua confecção, conseqüentemente a *designer-artista* não poderia inscrevê-la, mas ela narra que sua presença estava em seu olhar.

Eu não precisei interferir nela pra transformar o uso, até então ela estava no chão. Pensei em como podemos mudar as coisas única e exclusivamente pela sensibilidade do nosso olhar, e então eu batizei a peça de “Novo Olhar”, pois a minha interferência tinha sido só essa: o meu olhar.

⁹³ A competição é promovida pela *Associação Incontri e Eventi*, sediada em Roma, responsável por concursos e exposições de artesanato e obras de arte. Segundo os organizadores, o “*Bijoux d’Autore*” valoriza os aspectos criativo, artístico e artesanal das criações.

Disponível em: <http://www.joiabr.com.br/noticias/n131112b.html>

⁹⁴ O pracaxi, pertencente à família Fabaceae, é também conhecido como mulateiro, pau-mulato. No Brasil, é encontrado nas margens de rios e em áreas de várzea e em algumas áreas de terra firme, nos Estados do Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Roraima e Bahia. Disponível em:

<https://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/infoteca/bitstream/doc/1025217/1/COMTEC269.pdf>

Sobre esta relação Woodward (2012:18) aponta que “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e aquilo que somos”, assim, ressalto novamente a sensibilidade do olhar da *designer-artista* agindo diretamente sobre suas criações.

Barbara relata que quando a peça chegou à Itália ela se abriu novamente devido o frio e mesmo com essa situação adversa ocasionada pela condição climática, ela foi selecionada pelo corpo de jurados, porém, não esteve entre as finalistas do concurso, haja vista que “a peça não voltou para a forma anterior”.

O colar “Vida Oprimida” foi idealizado e levado à competição, sendo composto por fibra de buriti – usada como cordão, tela de galinheiro/arame, samambaia seca e a semente de paxiubão – usada como fecho, para o colar.

De acordo com a descrição de Barbara a competição “*Bijoux d’Autore*, foi um pouco difícil”, pois ela já estava condicionada a desenhar joias em ouro e em prata, combinadas com matéria prima natural. Porém, como a proposta do concurso era a criação de algo precioso e único exclusivamente pela forma, além da própria *designer* que deveria confeccionar a peça, por estes motivos Barbara narra que as dificuldades eram maiores: “[...] eu me desesperei, por que eu pensei em como iria fazer a peça com a qualidade e com o acabamento de uma joia? E qualquer coisa que eu fazia, eu achava horroroso”. Sua preocupação estava em como conseguir o requinte e também em como reproduzir a joia fielmente a seu projeto, para assim, ficar satisfeita, pois ela já estava habituada com o trabalho de seus ourives/produtores.

Como a *designer-artista* já costumava mesclar os materiais, devido acreditar que eles ressignificavam um ao outro, ela narra que tentou usar esta técnica na joia “Vida Oprimida”. Quanto ao processo de confecção, a interlocutora descreve que imprensou a folha seca de samambaia, a fim de aludir que algo estava sendo sufocada(o) pela tela de galinheiro.

A ideia da peça é mostrar o sufoco, de como o concreto e as grandes construções vão cada vez mais sufocando a natureza e todos nós. Que somos, querendo ou não, uma representação daquilo ali. Eu acho que o ser humano está intimamente ligado a natureza, é algo vital. Viemos da natureza e quando morremos, voltamos para ela. Ou seja, faz parte da gente, apesar da gente tentar ignorar isso... E essa peça é pra levantar todas essas questões.

O conceito empregado por Barbara na idealização do colar “Vida Oprimida” recebeu grande aceitação por parte dos jurados e críticos do concurso o que rendeu o convite para a

peça compor o acervo permanente no *Museo di Casalmaggiore*⁹⁵, situado em Roma. Entretanto, ela expõe que esta joia é diferente do seu trabalho, além de ser muito mais artística.

Eu fiquei preocupada porque ia gerar um livro que seria difundido mundialmente, e essa peça não é a “maior cara” do meu trabalho. Então, eu mandei mais peças pra eles substituírem. Porém, eles não trocaram.

Barbara narra que dias antes de sua viagem à Itália, ela pensou em confeccionar outra peça para levar e assim, convencê-los a trocar. Ela idealizou fazer uma joia com a mesma temática e com a mesma folha, mas usando a prata. Partindo da técnica usual que emprega em suas joias a qual envolve a imaginação no primeiro momento para depois passar para o papel, pois dessa forma, ela acredita que possui uma liberdade maior no seu processo de construção. E assim, surgiu a peça “Pulmões do Mundo” (Fig.42), por meio do pensamento de que o pulmão é o “primeiro órgão que recebe as interferências externas”. Sendo assim, ela relata que:

Peguei a folha seca e coloquei em cima do meu peito e vi que era algo muito bonito. Isso é uma comparação tão íntima e tão próxima da gente... E através disso eu pensei em fazer um “pulmão”, sendo que os “alvéolos” são as folhas secas. Quando eu fui protocolar a peça “*Vitta Oppressa*” eu puxei a “Pulmões do Mundo” e contei que também havia produzido e perguntei se eles [a comissão do livro] desejavam substituir a peça. Como eles adoraram a joia, ela foi trocada.



Figura 42 - Maxicolar “Pulmões do Mundo” e em condição de uso
Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/saojoseliberto/sets/72157651058767412/>

⁹⁵ É um museu especializado no patrimônio histórico-industrial em que são preservados ornamentos e acessórios produzidos pelas fábricas em Casalmaggiore entre os anos 70 do século XX. (Livre tradução da autora). O Museu também apresenta uma área para a exposição de joias contemporâneas. Disponível em: <http://www.museodelbijou.it/il-museo/>

Ainda sobre o maxicolar “Pulmões do Mundo”, Barbara revela que procurou transmitir a mensagem da “importância da floresta como garantia da sobrevivência humana”. Por ser uma joia conceitual e, conseqüentemente, priorizar a expressão artística, a transformação desta peça se dará com o passar do tempo, quando as folhas secas da samambaia vão se deteriorando, até restar somente a parte central da peça, a qual foi produzida em prata.

Durante a narrativa de Barbara, e mais especificamente sobre o fato de conseguir trocar a joia, para algo que possuísse mais a “sua cara”, seria inevitável não observar suas expressões de alívio e felicidade, por meio de seus sorrisos e pelo sentimento de dever cumprido.

Ela conta que por meio da joia “Pulmões do Mundo”, a empresa *Artistar Jewels Exhibition* de Milão entraram em contato com Barbara via *e-mail*, a fim de convidar a peça para uma exposição, fato que a deixou “um pouco desconfiada”, a qual foi realizada em dezembro de 2014. “Perdemos a noção da repercussão do nosso trabalho. Mas, vi que era uma empresa séria e fiquei muito feliz com a seleção”.

Entre as produções de 100 *designers* do mundo inteiro como profissionais dos Estados Unidos, Japão, Grécia, Costa Rica, México, Espanha, Hungria, Taiwan, entre outros, estavam presentes duas criações de Barbara, a peça citada acima e o bracelete “Saturn’s”(Saturno’s) (Fig.43), o qual possui “o formato de um anel”, que embora não seja uma peça com “identidade amazônica” a *designer-artista* priorizou por usar em sua confecção a gema natural pirita, que em sua opinião é “uma pedra meio espacial” e que carrega consigo a matéria prima amazônica, aliados a prata e a madeira.



Figura 43 - Bracelete "Saturno's" e em condições de uso

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/saojoseliberto/sets/72157651058767412/>

As joias desta exposição foram selecionadas por um júri especializado que reuniu 240 peças que exploravam a joalheria contemporânea mundial, que alegou que a criação de Barbara conseguiu divulgar a cultura do local onde a *designer-artista* reside.

Novamente, fica notório a felicidade que Barbara narra o ápice de sua trajetória profissional; da sua insegurança inicial com seus projetos desenhados à mão livre para a conquista de suas premiações internacionais, como fica evidenciado na narrativa a seguir:

No dia da exposição seriam divulgados alguns nomes que iriam receber premiações e menções honrosas. E foi muito emocionante porque eu estava lá e foi uma grande honra, pois a minha peça recebeu uma menção honrosa, que foi de extrema importância para a minha carreira profissional, sendo muito marcante. Como pessoa, a “ficha ainda não caiu”. É como se eu ainda estivesse vivendo um sonho... Trabalho com muito amor e seriedade e, dessa maneira, sinto que ele está conquistando cada vez mais espaço, mas nunca esperava algo nessas proporções, não para agora.

Ao longo da narrativa da *designer-artista* pude notar que a reconstrução das memórias pessoais, também permite entender e atualizar sua identidade:

É que (re)construir, (re)constituir experiências passadas é também a possibilidade e a oportunidade de autorrefletir sobre o seu conteúdo, descobrir-lhe dimensões [...] até aí ocultas por força, entre outros, de operadores simbólicos-ideológicos. Ao reconstruir sua história no presente, no ato narrativo, que é sempre compartilhado, o narrador vivencia um processo criativo de reconstrução e atualização de sua própria identidade. (Ribeiro 1995:130 *apud* Hartmann 2012:190).

A interlocutora descreve ainda que suas peças foram divulgadas em *sites* e revistas londrinas, por meio de parceria estabelecida com a empresa *Caipora Jewellery* de Londres UK durante os anos de 2013 e 2014. Como a *designer-artista* não lembrava ao certo estes anos, foi necessário eu recorrer ao seu *site* para checar esta informação.

Outro momento marcante na carreira profissional de Barbara foi a publicação de duas de suas criações, o colar “Pequenas Formigas” e o brinco “Tropicália” no *Preview Design de Joias e Bijuterias 2014*⁹⁶ (Fig.44), sendo a única *designer* paraense a apresentar

⁹⁶ Caderno de tendências lançado anualmente pelo Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos (IBGM), com patrocínio do Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e apoio da Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil). O caderno é responsável por mostrar as fontes de inspiração do que estará em alta nas vitrines dos principais centros produtores e consumidores de joias no próximo ano.

Disponível em: <http://espacosaojoseliberto.blogspot.com.br/2013/12/caderno-de-tendencias-de-joias-2014.html>

peças nesta edição do catálogo do IBGM, que possuiu como temática “Chiques Trópicos, o Charme Brasileiro”⁹⁷.



Figura 44 - Capa do Preview *Design de Joias e Bijuterias 2014* e as joias “Pequenas Formigas” e “Tropicália”.
Fonte: Machado 2014:16.

O colar foi confeccionado em prata envelhecida com gema mineral citrino, destacando as representações de formigas de 1,5cm. De acordo com a *designer-artista*, este colar: “reflete a evolução e o fluxo natural, por meio do equilíbrio e do envolvimento com a natureza. A formiga, ao mesmo tempo, possui uma relação forte com a natureza e com o ambiente urbano das grandes cidades. E essa relação dúbia sintetiza bem o ‘olhar’ do meu trabalho”.

Enquanto que o brinco “Tropicália” foi confeccionado em prata aliado a técnica de coloração da incrustação paraense, o qual representa, segundo Barbara “a espontaneidade e o calor tropical brasileiro; com as cores quentes, formas representando as frutas, o paladar e as aves, que carregam toda a liberdade e a beleza da natureza, que é tão forte no Brasil”. No ano de 2015, ocorreu o lançamento do livro *Artistar Jewels Exhibition* o qual estão as fotografias das peças “Pulmões do Mundo” e “Saturn’s” de Barbara (Fig.45).

⁹⁷ Referência à obra “Tristes Trópicos” do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, publicado em 1955, uma narrativa sobre as sociedades indígenas brasileiras (Machado 2014:16).



Figura 45 - Joias de Barbara Müller na mídia
Disponível em: <https://www.facebook.com/design.barbaramuller/?fref=ts>

3.4. “Todas as experiências do cotidiano são minhas fontes de criação”: Lídia Abrahim

De todas as entrevistas/conversas que realizei para esta pesquisa, a de Lídia foi a mais longa e sem grandes intervalos. Acredito que quando as interlocutoras estão em suas respectivas residências, a pesquisadora, dentre os diversos papéis que exerce, por vezes é recebida como “visita”. O que ajuda a explicar a duração destas entrevistas, haja vista que as interlocutoras não estão muito preocupadas com horários fixos para se ausentar ou realizar outras tarefas, que lhes são bastante comuns em seu ambiente de trabalho, bem como, estão na intimidade de seus aposentos, tornando assim, estes encontros mais intimistas. Sobre este apontamento partilho do pensamento de (Bosi 1999:441) ao afirmar que

“penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores”, pois esta representa um lugar demasiado importante em suas experiências vividas.

Ainda na *casa-escritório-ateliê-oficina* de Lídia, ela segue narrando sobre suas influências e inspirações que compõem seu processo criativo (Fig.46), evidenciando que o mote de seu trabalho é a “identidade Amazônica” bem como,

Todas as experiências do cotidiano são minhas fontes de criação. Tudo o que eu faço é reflexo de mim e do meu olhar sobre o mundo. A mistura das minhas vivências pelo SEBRAE viajando, minhas leituras, minha religião, o contato com os cenários naturais locais – que eu amo – a vida cotidiana das pessoas que moram afastadas de Belém; tudo isso me influencia. São dois mundos que eu gosto de transitar; essa coisa urbana e esse ambiente natural, como por exemplo no meio do Marajó. A minha joia é assim, uma grande mistura de tudo isso!



Figura 46 - Processo criativo de Lídia
Disponível em: <https://www.instagram.com/p/6hlnXKhqci/?taken-by=yemaraatelie>

Sobre a constante construção da identidade de Lídia quanto aos temas de suas joias, observo que a identidade é desenvolvida ao longo do tempo por meio de diversas negociações sobre gostos, predileções, contaminações e exclusões. Dessa forma, segundo Hall a identidade é “[...] uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (2001:13).

Lídia conta que anteriormente possuía muita influência *Art Nouveau*, no que se refere ao estilo de suas joias, entretanto não era algo que ela buscava propositalmente⁹⁸. Atualmente a *designer-artista* trabalha mais as formas orgânicas, principalmente em suas joias conceituais, as quais são inspiradas diretamente em suas observações da natureza, “como nos troncos de árvores corroídos pela ação do tempo e pelas marés”, aliados a utilização de matéria prima em estado bruto, embora também seja influenciada por formas geométricas e menos rebuscada, como é o caso das inspirações no grafismo indígena, compondo temas que costumeiramente aparecem nas obras de Lídia (Fig.47).

⁹⁸ Visualizo a presença muito forte das linhas fluídas do *Art Nouveau*, na criação das *designers-artistas* que compõe esta pesquisa, exceto Selma que apresenta a predileção por traços e formas mais geométricas; bem como as(os) demais profissionais do Programa Polo Joalheiro. Penso que esta influência se dê tanto de forma indireta, como no caso de Lídia, e também de forma direta; pois esta presença estilística foi amplamente difundida na *Belle Époque* Belenense, sobretudo na arquitetura eclética presente no Mercado de Ferro, Palacete Bolonha, Loja Paris n'América, gradil da escola IEP, Bar do Parque, Parque da Residência, entre outros exemplares. Dessa forma, acredito que estas linhas em constantes movimentos, permanecem introjetadas no sentimento nostálgico de alguns paraenses. Sobre este assunto, que de certa forma orienta este pensamento, consultar Célia Bassalo (1984) e Maria de Nazaré Sarges (2002). Ainda sobre este tema cito um artigo de minha autoria intitulado de “Memória e melancolia à francesa: releitura do estilo *Art Nouveau* em cartazes sobre a Belém da *Belle Époque*” (2013).



Figura 47 - Exemplos de joias Lídia Abrahim
Disponível em: <http://yemara5.wix.com/abrahimportifolio#!portfolio/c1han>

3.4.1. “Os concursos são uma projeção do trabalho e uma satisfação muito grande”

Lídia narra que sua entrada no mundo dos concursos de *design* de joias iniciou em 2006, pois acreditava que precisava marcar seu nome nesta área para ser nacionalmente reconhecida. E dessa forma, se inscreveu em diversos concursos, mesmo afirmando que “uns são ‘carta marcada’ e outros são mais de sorte”, porém ela conta que possuía “uma frustração” haja vista que criava uma quantidade muito grande de peças e até então “nunca era chamada”. Para a *designer-artista*, os concursos funcionavam como uma forma de “espairecer a rotina cotidiana” além de expressar toda a sua “bagagem de conhecimento” adquirida ao longo de sua trajetória.

E, assim, Lídia descreve que conseguiu quatro situações nacionais que concederam a ela “uma projeção do trabalho e uma satisfação muito grande” e antes de iniciar, especificamente este assunto, ela disse “Pera aí, deixa eu me lembrar dos eventos [...]”, permanecendo por alguns segundos em silêncio, em uma clara tentativa de consultar os dados presentes em sua memória.

Este pensamento de Lídia comunga com o pensamento de Chizzotti (2008:106-107) ao elucidar o trabalho de pesquisa com a memória.

A memória é, [...] uma reconstrução do passado, calcada no fluxo de emoções e vivências, é desse modo, cambiante de acordo com o momento atual, sofrendo transformações e flutuações constantes. Seu uso em pesquisa não significa a descrição do acontecimento, mas a sua subjetividade do relato pode revelar muito dos anseios e lutas não visíveis.

Após o breve silêncio a narradora retoma sua descrição, pontuando os concursos que participou, foram eles: *IDEA/Brasil 2010*, *II Bienal Brasileira de Design 2010*, *AngloGold Ashanti AuDITIONS 2010* e *Rio ICA Congress 2011*. Observo que a *designer-artista* apresenta a preocupação em narrar os eventos, aliados as joias participantes, bem como os materiais que as compuseram. Assim, ela inicia sua fala sobre este assunto, inserindo os concursos em ordem cronológica, começando pelo prêmio *IDEA/Brasil 2010*, o qual consiste na edição nacional do *International Design Excellence Awards (IDEA)*, Lídia foi finalista com o pingente “Mandala de Proteção” (Fig.48), o qual foi inspirado na arruda, erva que é conhecida por supostamente “afastar energias negativas”. A joia foi confeccionada em prata, lente de óculos e gemas naturais.



Figura 48 - Pingente “Mandala de Proteção”

Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1428160758181&set=a.1428160638178.54780.1657702421&type=3&theater>

Enquanto que na *II Bienal Brasileira de Design 2010*, ela foi selecionada com duas peças pertencentes ao projeto dos cd's, foram eles os brincos "Fascínio I", confeccionado em prata com a base de cd na cor preta; e "Fascínio II", também em prata com cd's coloridos (Fig.49).



Figura 49 - Brincos "Fascínio I" e "Fascínio II"

Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1283014369612&set=a.1283005329386.35828.1657702421&type=3&theater>

É notório o orgulho que Lídia conta que foi a única representante da Região Norte do país selecionada no concurso *AngloGold Ashanti AuDITIONS 2010* com a joia intitulada de "Prece" (Fig.50), que segundo a *designer-artista* "expõe a religiosidade do povo brasileiro", sendo finalista do concurso que possuiu 1.300 projetos inscritos. A "Prece" consiste em dois anéis, espelhados, que representam as mãos unidas em oração. Os anéis possuem 400g de ouro e foram confeccionados pela empresa *NF joias*, que possui escritório e fábrica no estado de São Paulo.

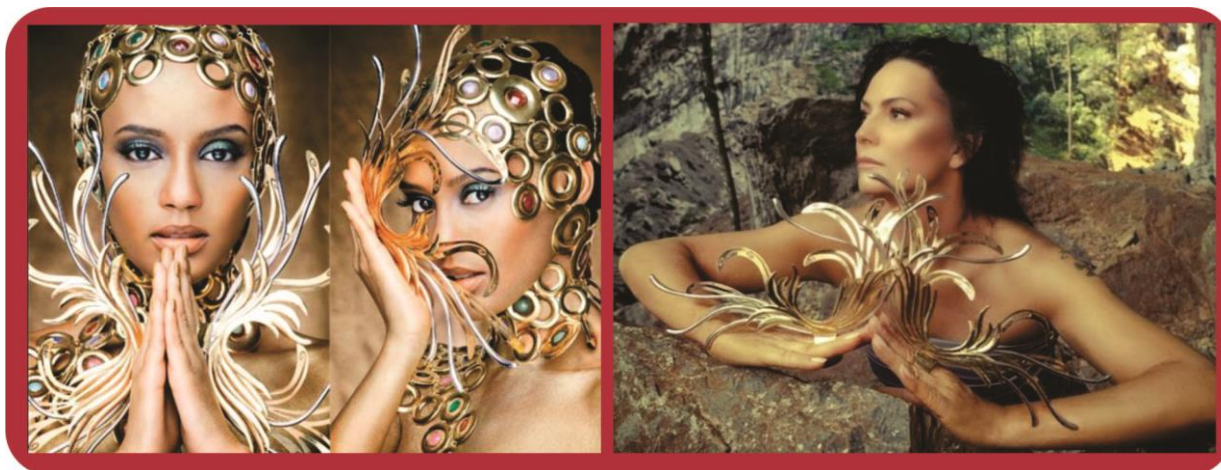


Figura 50 - Anel “Prece” em condições de uso
Disponível em: <http://www.saojoseliberto.com.br/paginas/noticias/258>

Lídia também conta que de todos os eventos que participou o *AngloGold* é o que apresenta grande visibilidade na mídia, o que contribuiu para a divulgação de seu trabalho. Sobre a mídia Piccolo (2009:96) aponta que esta é uma fonte de informação para o senso comum, que é composto por percepções sobre determinado assunto, construída a partir das experiências subjetivas das pessoas.

Quanto ao processo de criação desta joia, Lídia narra que imaginou “uma pessoa rezando, com as mãos unidas em frente ao peito, e por meio dessa união duas asas se abrindo, espalhando energias, fazendo uma analogia direta com o poder da fé”. Para a *designer-artista* esta peça materializou o ápice de sua carreira, no cenário das joias.

O 14º Congresso Mundial de Gemas Coradas (*o Rio ICA Congress 2011*), conhecido por ser o maior evento internacional de gemas, o qual é promovido pela *International Colored Gemstone Association* e pelo IBGM. Lídia desenhou o brinco “Nas Profundezas do Mar” (Fig.51), o qual possui lapidações diferenciadas.



Figura 51 - Brinco “Nas Profundezas do Mar”

Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1636824854653&set=a.1636823974631.73102.1657702421&type=3&theater>

Posteriormente as quatro premiações, Lídia conta que parou de participar de concursos, pois:

[...] outro mundo se abre quando você começa a ter reconhecimento da sua criatividade, com uma projeção maior a gente fica mal acostumada, meche com o nosso ego e eu não gostei muito desse outro lado. Então, eu procurei me policiar para eu ter o “pé no chão” pra não ficar muito envaidecida.

No ano de 2013, Lídia recebeu o convite da Edith Pereira⁹⁹ para criar uma linha de joias inspirada na Arte Rupestre, com o objetivo de participar da exposição “Visões – A arte rupestre de Monte Alegre¹⁰⁰” no Museu Paraense Emílio Goeldi¹⁰¹. A *designer-artista* atribui à pesquisadora a retomada de sua marca *Yemara Atêlie*, a qual começou a produzir os desenhos das joias de “forma despretensiosa”, haja vista que estava focada nas consultorias do SEBRAE. “Eu sempre tive uma afinidade com a Arte Rupestre, desde a época que eu fazia projetos sob encomenda e sempre me pediam joias sobre esse tema”.

⁹⁹ Arqueóloga do Museu Paraense Emílio Goeldi, pesquisa a Arte da Pintura Rupestre na Amazônia. Disponível em: <http://blogdopiteira.blogspot.com.br/2009/03/pinturas-rupestres-de-monte-alegre-em.html>

¹⁰⁰ A Arte Rupestre do município de Monte Alegre – PA é ilustrada nesta exposição que apresenta, entre diversas gravuras, registros que datam de onze mil anos atrás. Disponível em: <http://www.museu-goeldi.br/portal/content/vis%C3%B5es-%E2%80%93-arte-rupestre-de-monte-alegre>

¹⁰¹ O Museu conserva um importante patrimônio histórico e científico da Amazônia, contribuindo para a formação cultural e identidade da região. Através de uma exposição da vegetação diversificada, composta desde gigantescas árvores frondosas até ervas diversas, forma um sub-bosque. Disponível em: <http://www.guiadasemana.com.br/belem/turismo/museus/museu-emilio-goeldi>

Desta forma, a 1ª coleção da *Yemara Atêlie* “Vestígios Singulares” (Fig.52) em 2013 retratou os desenhos rupestres situados em Monte Alegre – PA, Lídia conta que até os dias atuais continua produzindo essas peças, as quais são comercializadas no Museu Goeldi e no Polo Joalheiro.



Figura 52 - Joias da coleção “Vestígios Singulares”

Disponível em:

https://www.facebook.com/YemaraAcessorios/photos/?tab=album&album_id=589953691036906

A *designer-artista* expõe que quando realizou os cursos em São Paulo e no Rio de Janeiro realizou um processo de “auto análise” e assim se descobriu “uma artista voltada para o seguimento da arte-joia¹⁰²” e se pudesse escolher algo, esta seria sua principal vertente, para trabalhar para o “resta da vida”. Entretanto, ela afirma que o mercado para este tipo específico de joia é muito difícil no Brasil, diferente da Europa.

Lídia narra aos risos, que durante os *Workshops* Internacionais de *Design* e *Ourivesaria*, realizados pelo Programa Polo Joalheiro, era comum observar as brincadeiras de alguns participantes, quanto ao desenho de suas peças de arte-joia.

E perguntavam: “que diabo é isso que tu fizestes?” e eu acabei ficando introvertida, porque era um trabalho incompreendido. O Steffano observou eu desenhando várias joias comerciais e por isso “ele foi para a porrada comigo” porque ele sabia que minha energia era outra. Então, eu desenhei outras joias e ele não gostou de nada, o que me fez ficar muita brava. Na hora, eu me isolei e fiz rápido um desenho com a “energia feminina”, mostrei e ele ficou emocionado.

¹⁰² São joias caracterizadas pela liberdade de criação e pela utilização de materiais inusitados. São peças que apresentam a transição de escultura/joia/obra de arte (Chagas e Pinto 2010:9).

Sobre sua marca pessoal *Yemara Atêlie* ela conta que atualmente trabalha com três linhas de produção: comercial, clássica e conceitual (Fig.53). E fica mais uma vez notório, a sua predileção pela criação de peças conceituais, porém ela faz questão de dizer que é um “conceitual usável, não é uma peça de passarela, mas é algo extravagante”.



Figura 53 - Exemplos das joias comercializadas pela Yemara Atêlie

Disponível em:

<https://www.facebook.com/YemaraAcessorios/photos>

Ao longo de sua trajetória profissional, Lídia ganhou destaque na mídia (Fig.54) por meio de suas joias, o que fica mais evidenciado nos momentos dos concursos e nas coleções expostas pelo Programa Polo Joalheiro.



Figura 54 - Joias de Lúcia Abraham na mídia
Fonte: Arquivo pessoal de Lúcia

Além da criação das joias, Lúcia também trabalha com ilustrações e no ano de 2010 a empresa *Amazônia Zen*, pediu a ela para criar uma coleção “com diferencial” e dessa forma surgiram as estampas “Crenças” (Fig.55):

Pensei em trabalhar com as erveiras, foi um dos primeiros trabalhos que teve sobre as ervas, depois banalizou. Eu fui pesquisar com a minha “mãe de santo”¹⁰³ quais eram as ervas para atrair proteção, amor, dinheiro, essas coisas e fiz várias estampas inspiradas nelas. Houve uma grande aceitação do público.

¹⁰³ Mãe de Santo – Babalorixá: Sacerdote chefe de uma casa de santo. Grau hierárquico mais elevado do corpo sacerdotal, a quem cabe a distribuição de todas as funções especializadas do culto. É o mediador por excelência entre os homens e os orixás. O equivalente feminino é denominado ialorixá. Na linguagem popular, são consagrados os termos pai e mãe de santo. Nos candomblés jeje — doté e vodunô; e nos angola — tata de inkice. O chefe do terreiro, zelador dos Orixás (Baçan 2012:14).

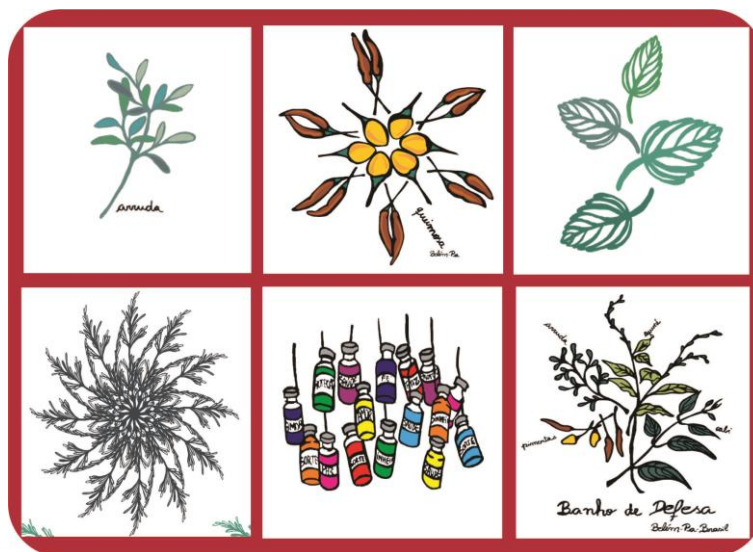


Figura 55 - Exemplos das estampas “Crenças”
Fonte: Arquivo pessoal de Lídia

Ainda sobre esta temática, Lídia conta¹⁰⁴ que produziu uma coleção de joias sobre as ervas, ainda trabalhando pela *Hanna Mariah*. A coleção consistia em dois conjuntos inspirados nas ervas “chega-te a mim” (Fig.56) e na arruda que gerou o pingente “Mandala de Proteção”.



Figura 56 - Pingente “Chega-te a mim”
Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1505427529802&set=a.1505427329797.62003.1657702421&type=3&theater>

Assim, a *designer-artista* percebeu que existe um público consumidor que gosta e se identifica com produtos que possuem esta temática, assim:

¹⁰⁴ 2ª entrevista realizado no dia 29 de janeiro de 2016, na Casa do Artesão situado no espaço São José Liberto. Este momento foi apenas para esclarecer alguns momentos da narrativa e para retirar dúvidas pontuais. O encontro iniciou às 10h, terminado às 10h30.

[...] o processo mais usual de interação de culturas é aquele pelo qual um povo aceita de seus vizinhos certos elementos da cultura enquanto recusa outros; a aceitação ou recusa sendo determinada pela própria natureza da cultura desse povo, enquanto um sistema. Os elementos adotados ou “emprestados” dos vizinhos são normalmente trabalhados e modificados no seu processo de adequação ao sistema cultural existente (Radcliffe Brown 1980:177-194).

Foi nesse momento que Lídia pensou em realizar a exposição, ainda pela empresa

Hanna Mariah Joias:

A Ana não é umbandista¹⁰⁵, apesar dela conhecer e respeitar, só que ela não queria que eu fizesse a exposição. Então, eu pensei que se eu não fizesse pela empresa, ia reativar a *Yemara* e fazer sozinha. E depois, a contra gosto, ela aceitou que eu fizesse pela empresa. A gente fez e vendeu tudo! E até hoje ainda tem essa história... Tanto que quando me separei da *Hanna Mariah*, eu conversei com a Ana – já criei para a empresa mais de 500 produtos, pode ficar com todos eles e continuar explorando comercialmente, só fala que a autoria é minha – mas esta linha aqui, eu não abro mão! E ela aceitou. Trouxe essa linha para a *Yemara* e coloquei no Polo Joalheiro.

Outra exposição que Lídia destaca em sua narrativa, ocorreu em 2011 intitulada de “Minha Fé”¹⁰⁶, como o próprio nome revela, estava baseada em suas vivências dentro da religião *Mina Nagô*. Para compreender o desdobramento de suas experiências pessoais na área religiosa, as quais reverberam em suas produções joalheiras, a *designer-artista* conta sobre sua entrada e permanência no terreiro “Nossa Senhora da Conceição”, localizado em Belém.

Ela narra que sua família é de origem católica, embora sua mãe seja espírita¹⁰⁷ e desde a adolescência de Lídia, ela a presenteava com livros introdutórios sobre a doutrina. E desta forma, influenciada pela mãe, iniciou seus estudos e passou a frequentar centros espíritas, além de revelar que sua mediunidade “começou a aflorar” e sentiu a “necessidade de trabalhar com incorporação e passe”.

¹⁰⁵ A Umbanda realiza um trabalho de resgate das religiões e tradições naturais, assentada na mediunidade de incorporação, no culto aos “sagrados orixás” que aparecem de forma renovada como “espíritos divinizados” presentes, de acordo com esta cosmologia, em tudo e em todos os lugares como “prepostos diretos de Deus”, sendo vistos por esse motivo como “forças de Deus na natureza”. Portanto umbandista é a pessoa que pratica a Umbanda (Pai Valdo *apud* Chiesa 2012:222).

¹⁰⁶ “A Exposição Minha Fé, lança joias inspiradas no universo da religião Umbanda, religião brasileira, nascida no início do século XX, e que hoje está miscigenada a religiões de raízes africanas como o Candomblé e a Mina Nagô. Nas jóias desta exposição, as simbologias que permeiam a religião serão representadas em forma de *amuletos-joias* que irão conviver com seus respectivos donos em seu cotidiano. Lembrando-os de sua Fé, ligando-os a essa força maior que é Deus”. Fonte: Convite da exposição “Minha Fé”.

¹⁰⁷ Espiritismo é a doutrina codificada por Kardec, que possui caráter científico, religioso e filosófico. Disponível em: <http://www.febnet.org.br/blog/geral/o-espiritismo/historia-do-espiritismo/>

Tenho uma mediunidade muito forte de inspiração, através de sonhos e desdobramentos. Quando eu era criança eu tinha muitas visões, agora eu não tenho mais. Eu sempre fui muito rebelde, eu frequentava o centro do seu Nazareno, e ele já era tido como a “ovelha negra” do kardecismo, porque ele trabalhava do jeito dele. Eu passei um ano frequentando e trabalhando lá, mas não segui adiante. E quando eu passei três meses no Rio de Janeiro, eu fiquei na casa da mãe do meu antigo chefe, a Dona Fabíola (que Deus a tenha!) e foi ela que me levou pela primeira vez em um terreiro. Nossa! Eu fiquei enlouquecida, eu amei muito aquilo ali! E fui algumas vezes com ela.

Assim, se deu o primeiro contato de Lídia com a religião de matriz africana e mesmo com o interesse adquirido em suas vivências no Rio de Janeiro, ela conta que quando retornou à Belém não procurou outro terreiro para continuar suas experiências na Umbanda. No entanto, anos mais tarde Lídia foi convidada a conhecer o terreiro “Nossa Senhora da Conceição”, uma vez que sua mãe conhecia a senhora, que atualmente é a sua “mãe de santo”.

Eu queria conhecer para poder frequentar, mas eu não sabia que eu iria “entrar em uma gira”. A “mãe de santo” não podia me atender na hora, mas eu fiquei olhando tudo de forma fascinada. E quando eu fui embora, minha perna travou, não consegui andar e comecei a chorar (risos) e ela [a “mãe de santo”] me atendeu. Foi quando eu comecei a frequentar o terreiro, a “desenvolver” e aprender tudo oralmente. Os conhecimentos aprofundados e sigilosos, vão sendo passados ao longo do tempo e tudo isso fez com que eu gostasse e sentisse que lá [no terreiro] era meu lugar.

À medida que Lídia frequentava o terreiro, ela narra que procurou mudar a “forma de ver o mundo”, de encarar as pessoas, de trabalhar os seus “defeitos”, além de começar a dar mais atenção à cultura africana. Ela também expõe que seus “irmãos de santo”¹⁰⁸ sabiam que ela trabalhava com joias e assim, iniciaram alguns pedidos esporádicos; alguns pediam contas específicas relativas às cores de seus respectivos Orixás, enquanto outros traziam esboços com as ideias e apresentavam à Lídia “[...] eu mostrava para a ‘mãe’ [pedindo aprovação]: ‘É isso aqui?’ e ela respondia que sim e que eu poderia produzir”.

A *designer-artista* relata que suas criações voltadas para as temáticas das joias inspiradas na religião de matriz africana, iniciaram por meio de suas vivências no terreiro.

A minha produção vai de encontro com um nicho de pessoas que gostam e compreendem essa joia. Gosto de falar da minha religião através das minhas criações e acho que também é uma forma de divulgar, de informar bem suavemente sem entrar em discussão, porque é arte! Eu tenho uma demanda grande por esse tipo de produto, tanto que originou a exposição [“Minha fé” em 2011] no Polo Joalheiro. E até hoje, tudo o que eu coloco referente a este assunto,

¹⁰⁸ Irmão de santo ou irmão-de-axé é o termo de referência que designa a relação de parentesco místico entre os membros de uma mesma casa de santo (Baçan 2012:32).

eu vendo! E também desenho joias, sobre este tema, por encomenda. A procura foi tão grande que eu sinalizei que pretendo realizar uma segunda edição dessa exposição, trabalhando de forma mais conceitual e levando mais detalhes dessa cultura.

A partir da narrativa de Lídia, observo que a cultura, representada neste ponto, por sua religião, atua diretamente como campo de batalha, resistência, subversão, identidade, arte, luta e trabalho. Por vezes, mais “silenciosas”; como o caso que relata da usuária que pediu a criação da representação estilizada da lança de São Jorge, para poder circular na sociedade “sem ser notada”; ora pela figuração de imagens e utensílios dos *Orixás*, a fim de serem visualizadas e imediatamente identificadas e reconhecidas pelas(os) usuárias(os) ao serem lançadas no circuito social, representando um jogo constante de velar e desvelar. Logo, o público que utiliza estas joias coloca em primeiro plano o seu gosto e crenças pessoais, para posteriormente mostrarem ou não para o *outro*, mesmo que este último “não compreenda” em sua totalidade a carga simbólica daquilo que vê.

Para Garcia Canclini (2012:50) os objetos etnográficos e as obras de arte, nesta pesquisa representados pelas joias, podem ser vistos em si mesmos e também seguindo sua mutação identitária ao passar de um contexto a outro. Neste sentido, classifico esta produção específica de *joias de resistência*¹⁰⁹ por caracterizar estratégias de defesa e luta pelos atores sociais envolvidos, neste caso a *designer-artista* Lídia e as(os) usuárias(os) que apreciam e compreendem tal forma de arte. Sobre esta relação Cuche (1999:196) afirma que:

O conceito de estratégia indica também que o indivíduo, enquanto ator social, não é desprovido de uma certa margem de manobra. Em função de sua avaliação da situação, ele utiliza seus recursos de identidade de maneira estratégica. Na medida em que ela é um motivo de lutas sociais de classificação que buscam a reprodução ou a reviravolta das relações de dominação, a identidade se constrói através das estratégias dos atores sociais.

A interlocutora conta que a exposição “Minha Fé” possuiu joias inspiradas nos *Orixás*¹¹⁰, com os símbolos figurativos básicos, para o público identificar (Fig.57). As peças

¹⁰⁹ Terminologia baseada no artigo “Joia escrava: design de resistência” de Ana Beatriz Factum Simon.

¹¹⁰ Deuses africanos, no Candomblé: EXU — Agente mágico universal; no Candomblé, liga o homem ao orixá. OXALÁ — Manifestação cósmica do céu, da terra, da luz, da paz e do amor. Apresenta-se de duas formas: Oxaguiá (nascer do sol) e Oxalufá (pôr-do-sol). XANGÔ — Manifestação da justiça, da força e do poder. OGUM — Manifestação da luta, do esforço e da defesa. OXOSSE — Manifestação do sustento, domina a flora e a fauna. XAPANÃ — Manifestação da 45 transformação, apresenta-se de duas formas: Abaluaiê, que é o início do ciclo; e Omulu, o fim do ciclo e o conseqüente renascimento. NANÃ-BURUQUÊ — Manifestação da purificação

foram expostas em vitrines individuais para cada divindade, além de possuir informações específicas com as características de cada um.

Eu sei que a exposição foi no estilo “ame ou odeie” (risos), mas, a maioria das pessoas amaram. Por mais absurdo que seja, estamos nesse mundo com pessoas que aparentemente tem uma cabeça tão aberta, mas ainda tem muita gente com certa intolerância religiosa. Eu ouvi poucos comentários negativos como: “Agora, macumba virou joia e cultura?” algumas não me falaram diretamente, mas os comentários chegaram ao meu ouvido. Só que isso foi bem ínfimo, perto de toda a aceitação que teve.



Figura 57 - Joias da exposição “Minha Fé”
Fonte: Arquivo Pessoal de Lídia

A *designer-artista* acredita que as joias e bijuterias com temática religiosas estão muito presentes no dia-a-dia dos brasileiros, o que ajuda a compreender a grande aceitação do público. A partir deste fato, a loja *Una*, a qual está situada dentro do Polo Joalheiro, passou a possuir um espaço reservado, em que vários outros produtores e *designers*, começaram a trabalhar com este tipo de joia.

[...] as pessoas tiveram mais coragem de fazer. Mas sou eu que coloco mais joias com esse tema. As outras pessoas trabalham com certo sincretismo, “pegando mais leve”, como utilizando a representação de São Jorge que é Ogum. Enquanto, eu procuro usar diretamente a simbologia de cada Orixá (Fig.58).

astral, é o orixá da chuva. OXUM — Manifestação do amor, da candura, da pureza, e da bondade. IEMANJÁ — Manifestação da procriação, da restauração, das emoções, é o orixá das águas salgadas. IANSÃ — Manifestação do movimento, é o orixá dos ventos. Comanda os Eguns. OSSÃE — Manifestação da conservação e da preservação, é o orixá das folhagens. OXUMMARÉ — Manifestação do conflito e da união. Identifica-se no arco-íris. IFÁ — Orixá da adivinhação. Nunca incorpora, atua sobre o babalaô, transmitindo-lhe imagens oraculares, através do jogo de búzios (Baçan 2012:44-45).



Figura 58 - Joias com representações e simbologias dos Orixás
Disponível em: https://www.instagram.com/p/BBvR_TBhqRJ/?taken-by=yemaraatelie

Lídia também narra que atualmente recebe encomendas de usuárias(os) de outros estados, sobretudo de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

Sabe-se que ao longo de uma história de mais de cinco séculos a cultura brasileira é assinalada pela contribuição de diversos segmentos étnicos, em que podemos destacar as contribuições ibéricas e africanas que originaram um conjunto de saberes, práticas, técnicas e crenças, fundidas em práticas indígenas locais, resultando novas manifestações que enriqueceram nosso patrimônio histórico.

Assim, a influência dos diversos saberes de matriz africana no Brasil, sempre esteve presente em nossa história.

Retornar à África, voltar ao grande “Útero cultural” é um conflito permanente diante de uma dinâmica realidade afro-brasileira. Nesse retornar estão os motivos de liberdade, de afirmação dos saberes, das tecnologias que se concentram nos padrões religiosos, que assumiram um espaço de defesa e guarda de uma ampla memória africana no Brasil (Lody 2001:21).

Estas *joias de resistência* criadas pela *designer-artista* Lídia só foram possíveis de serem imaginadas, produzidas e circularem nos dias de hoje em nossa sociedade, pelo processo de defesa e de memória dos conhecimentos e crenças da cultura africana, em que a oralidade se fez um fator fundamental (Lody 2001:17). Glissant aponta que por quase toda a *Neo-America* foi necessário restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença um dos outros, primeiramente por meio de uma revalorização da herança africana (2005:20).

Assim, por meio dos relatos de Lídia, se torna mais uma vez evidente que a memória, as experiências estéticas cotidianas, a construção de identidade bem como da religião, se alinham na dimensão do saber-fazer, durante o processo de idealização e criação destas joias.

3.5. “São os elementos estéticos da cidade que eu uso para criar” Clarisse Fonseca

Para o nosso segundo encontro¹¹¹ também foi necessário levar impressas as informações que a *designer-artista* havia me repassado anteriormente, objetivando lembrá-la de sua narrativa e verificar o que havia escrito sobre ela. Clarisse refirma que seu processo de criação “sempre foi muito frio” e que procura conversar com o cliente para saber o que ela ou ele estão desejando no momento, e a partir disso realiza pesquisas sobre o que lhe foi pedido, para assim, iniciar seu trabalho e posteriormente ser confeccionado pelo ourives.

Quanto à bancada a *designer-artista* narra que atualmente não trabalha mais com este processo. A entrada de Clarisse no Programa Polo Joalheiro se deu, conforme conta, na categoria estudante e já havia realizado a disciplina de joias na UEPA: “mas eu não tinha a prática, já sabia desenhar mas não sabia se o desenho ia dar certo no final”. Nos anos de 2007 e 2008 o Programa realizou diversos cursos, entre eles o de ourivesaria, o qual ela participou, “e foi nesse momento que eu fui para a bancada e comecei a fazer peças de uso pessoal, mas eu nunca terceirizei serviço”. Dessa forma, Clarisse afirma que foi uma experiência consciente de que precisava aprender as técnicas de ourivesaria para poder projetar suas joias.

¹¹¹ 2ª entrevista realizada no dia 30 de abril de 2016 às 11h30, no Mezanino do Espaço São José Liberto, após a palestra “Joalheria Paraense: a memória a partir da construção do design”, proferida pela interlocutora. A palestra integrava a programação do VIII Fórum de Moda da Amazônia realizado pelo curso de *Design* de Moda da Faculdade Estácio do Pará (FAP). Nesta palestra a *designer-artista* e pesquisadora iniciou estabelecendo a relação sobre as políticas públicas e o setor joalheiro no Pará, o qual é atualmente seu objeto de pesquisa. Dando prosseguimento à fala sobre a implementação do Programa Polo Joalheiro em 2002, relatando também o histórico do prédio. Clarisse aponta que ao longo da existência do Programa, os projetos de capacitação, feiras de comercialização, desfiles e outras atividades contribuiu no desenvolvimento de maior habilidade técnica e repertório para as novas peças, por parte dos participantes do Programa. Descrevendo ainda a metodologia dos *workshops* de criação enfatizando o “ser paraense”, e a valorização da identidade local presente nessas joias, por meio de temas baseados na referência da região amazônica. Neste segundo encontro retirei dúvidas concernentes a 1ª entrevista/conversa e pedi a ela para me falar sobre sua relação com a bancada e suas principais influências, esta finalizou às 12h.

Ela também conta que este processo gera uma demanda de tempo muito grande. Dentre as diversas práticas desempenhadas pelos artífices, Sennett (2013:328) cita o trabalho dos ourives e a lentidão do tempo artesanal a qual permite o trabalho de reflexão e imaginação – o que não é facultado pela busca de resultados rápidos.

No que se refere à questão estética/formal de suas peças, Clarisse conta que geralmente são muito pequenas e que procura se apropriar dos elementos encontrados na cidade, os quais ela acredita que todas(os) as(os) *designers* “acabam sendo influenciados”. Na mesma perspectiva (Hall 2001:77) afirma que o que acontece em um dado lugar gera um impacto imediato sobre as pessoas e lugares situados a uma grande distância. Mesmo sendo natural de Manaus, Clarisse crê que muitas coisas, como a culinária e o vocabulário, sejam muito próximos e por esse motivo ela não passou por um “impacto cultural muito grande” quando veio morar na capital paraense.

São os elementos estéticos da cidade que eu uso para criar, mas eu tento desconstruir a leitura do óbvio e utilizar nas joias esses elementos, de forma mais subjetiva. Então, eu faço uma desconstrução daquele símbolo, daquele ícone, e pego outros elementos e faço uma mistura.

Clarisse acredita que todo o repertório que utiliza em suas joias é resultante de uma *saber* acumulado de forma inconsciente, que recebe algumas referências do passado, mas em sua grande maioria seu ato criativo é baseado nas referências do presente além de procurar desenhar peças comerciais clássicas.

A *designer-artista* conta que suas outras influências nas composições das joias que desenha, são o *Art Nouveau* devido as curvas e pelos movimentos característicos deste estilo, além de gostar de trabalhar com as gemas (Fig.59). Ela acredita que as influências do *Art Nouveau* se dá pela “contaminação” visual que Belém apresenta deste estilo artístico, e que era algo que estava “atrapalhando” em suas criações e com o passar do tempo ela procurou “retirar os excessos” das curvas, pois os clientes desejavam uma joia com elementos mais modernos.



Figura 59 - Exemplares de joias Clarisse Fonseca
 Fonte: Arquivo pessoal de Clarisse

3.5.1. “Você fica feliz de ver sua peça desfilando e sendo vendida”

Em sua narrativa Clarisse destaca que ela e outras(os) *designers* são “induzidos a criar joias regionais” devido ser um dos requisitos para participar do Programa Polo Joalheiro e por ser um espaço repleto de políticas públicas “[...] acredito que eu utilizo os repertórios de identidade da cidade [de Belém], como a cultura, a dança e tudo o que se refere a região, porque sou induzida, por meio dos *workshops*, a criar desse jeito”. No que se refere a esta afirmação da *designer-artista* me aproprio do pensamento de Cuche, ao falar que a abordagem culturalista enfatiza a herança cultural em que, “[...] o indivíduo é levado a interiorizar os modelos culturais que lhe são impostos, até o ponto de se identificar com seu

grupo de origem. Ainda assim a identidade é definida como preexistente ao indivíduo (Cuche 1999:179)”.

O que se torna muito claro quando a interlocutora descreve a sua relação de contaminação com Belém e como o pouco impacto cultural que passou quando chegou à cidade. Os modelos culturais impostos ao longo de sua vida parecem se culminar nas ações do Programa Polo Joalheiro, aqui representando o *grupo*. “[...] A identidade de um lugar surge da interseção entre seu envolvimento específico em um sistema de espaços hierarquicamente organizados e a sua construção cultural como comunidade ou localidade” (Gupta e Ferguson 2000:34).

Ao longo da narrativa Clarisse ressalta que o Programa e as(os) *designers* “pensam muito em vender para o turista”, mas que aos poucos, os paraenses estão começando a utilizar as joias com características regionais do Polo Joalheiro, fato que de acordo com ela iniciou com as encomendas de joias tradicionais como as alianças e os anéis de grau e destaca:

Mas acho que é um pouco difícil o paraense querer usar algo muito regional, como a figura do Ver-o-Peso, por exemplo, ele quer uma joia que tenha o código global. Eu acho que a gente precisa desmistificar essa questão de que o que vem de fora é melhor, [...] talvez seja uma coisa do Brasil, dessa síndrome do ‘colonizado’. A gente percebe que o turista compra mais as peças icônicas, como da santa [Senhora de Nazaré], do barco, do Ver-o-Peso enquanto o paraense compra a joia clássica, a mais tradicional.

Concordo com o pensamento da *designer-artista* sobre o grande público paraense não possuir o costume de usar signos que remetem diretamente a sua cultura, suscitando uma resistência, o que dialoga com a ideia de (Benedict 1932:7) ao notar que “a resistência é em grande parte um resultado da nossa má compreensão das convenções culturais [...]”.

Clarisse não possui experiência em concursos de joias, e atualmente ela se dedica a pesquisa e eventualmente à consultorias e cursos para o Programa Polo Joalheiro (Fig.60). Mas no que se refere às vivências em exposições, ela conta que não tem algo em especial que “vem na memória”, haja vista que as tentativas de compor um passado nunca são inteiramente bem-sucedidas (Thomson 1997:58), ela acredita que essa situação ocorre porque o “ritmo da exposição é muito frenético”.

Você fica feliz de ver sua peça desfilando e sendo vendida. E isso, é o legal daqui, porque você acompanha todo o processo, desde a criação até a comercialização. O que me fez crescer aqui dentro, enquanto profissional, foi a questão de lidar com as pessoas, de ter essa troca.



Figura 60 - Clarisse Fonseca na Mídia
Disponível em: <http://www.saojoseliberto.com.br/>

Para a *designer-artista* as joias e os outros objetos que circulam no Polo Joalheiro possuem uma carga de memórias construídas ao longo dos anos, os quais são materializados nos acessórios, nos artesanatos e na moda, sendo responsáveis por promover a cultura local ao fomentar, desenvolver e registrar o pensamento dos artistas que compõe este espaço. Dessa forma:

“O passado, [...] torna-se uma ‘garantia de veracidade’ e o fator legitimador de um costume ou de uma manifestação cultural, já que nele são encontradas as tradições e é ele o manancial em que são buscados os elementos que serão os traços ou marcadores de uma dada identidade. O critério ‘antiguidade’ é confundido assim com ‘autenticidade’, ou seja, quanto mais remoto, mais legítimo se torna” (Maciel 2004:245).

Para Clarisse a construção da memória dentro do Espaço São José Liberto, é feita e construída em um processo diário, por todos que circulam no lugar, a partir do momento em que “todos nós” são vetores de transformação e de registro.

3.6. Materializando Conceitos: Por uma busca da identidade Amazônica nas Joias

Como anteriormente foi citado, no ano de 1998 houve a implantação do Programa de Desenvolvimento do Setor de Gemas e Joias do Estado do Pará, fazendo parte do projeto de verticalização mineral, em que se procurou qualificar os profissionais da área por meio de cursos, consultorias, palestras, seminários e *workshops* com profissionais nacionais e internacionais ligados ao setor joalheiro.

A partir deste quadro e dentro das diretrizes deste Programa, buscou-se estruturar uma cadeia formalizada em joalheria, que fosse responsável pela produção de uma joia com referencial histórico-cultural amazônico, com destaque para os elementos concernentes ao Estado do Pará, a fim de imprimir um diferencial a esta joia tanto no mercado nacional quanto no internacional, neste sentido:

[...] vêm buscando na cultura amazônica e sua biodiversidade, referenciais para incorporarem suas joias. A inspiração e a utilização das possibilidades que a Amazônia oferece no processo de criação e materialização das joias, surge como política de valorização dos elementos da biodiversidade, da cultura, e do povo amazônida. Portanto, a joia se torna portadora de uma mensagem, cujo apelo é para que se perceba a natureza para além de sua potencialidade econômica, expressando a cultura de um povo e de uma região no seu modo de ser e pensar (Nunes 2013:22).

Dessa forma, o imaginário amazônico opera como suporte material, poético e estético sobre as(os) *designers-artistas* que criam joias baseadas em suas referências, sejam elas, memórias, imagéticas e/ou visuais, ao agregar significados e valores pertencentes à cultura local, traduzindo assim a *identidade regional* através de: conceitos, história, costumes, lendas, mitos, inserção de elementos culturais como fauna, flora, festividades folclóricas e religiosas. Assim, observo que o discurso oficial do Polo Joalheiro é constituído sob a imagem de uma Amazônia idealizada, no qual a perene e exclusiva herança regional e indígena geralmente se mostra materializada por meio de sua estética.

O que caracteriza a cultura amazônica é a dominante poética do seu imaginário. É natural, portanto, que essa poética se torne pregnante no *design* de joias do Pará. Uma produção criativa de objetos cuja originalidade decorre dessa atmosfera eco-

mítico-lendária, que alimenta culturalmente os seus artesãos profissionais, tribalizados na aldeia pós-moderna do projeto do Pólo Joalheiro. Representando o contemporâneo revalorizador da tradição, essas joias tem depurado no seu *design*, a universalidade que lhes é estratégia fundamental, a partir de especificidades paraense-amazônicas que lhes são essenciais (Paes Loureiro 2004:3)¹¹².

Discurso que é reiterado na entrevista concedida pela diretora do Instituto de Gemas e Joias da Amazônia e do Espaço São José Liberto, Rosa Helena Neves: “as pessoas que estão aqui, não fazem a joia pela joia, elas acreditam que podem preservar e dinamizar a cultura da região. Nossas peças apresentam uma valorização da tradição do imaginário local e também uma contemporaneidade”.

Em sua narrativa ela também afirma que além destas características, as(os) *designers* possuem total liberdade para criar: “o que eles criam a gente promove, o Programa não impõe para o *designer* o que ele tem que fazer, as pessoas estão livres”. No entanto, a identidade é sempre resultante da identificação imposta pelos outros e ainda da que o grupo ou o indivíduo afirma por si mesmo (Cucho 1999:197).

Adicionalmente a estas falas, observo claramente o discurso de *identidade* sendo empregado constantemente nas narrativas individuais das *designers-artistas* ao reportarem este termo para explicarem suas produções. Embora estas narrativas já tenham sido mencionadas no texto, julgo pertinente serem repetidas, como é evidenciado a seguir: “Acho que a questão da **identidade** amazônica está incutida no meu repertório de memória” Rosângela; “[...] o lugar que nasci reflete muito na minha produção, na minha **identidade**” Selma; “[...] recebo muita influência de Belém em sua dupla **identidade** cidade/natureza” Barbara; “O mote do meu trabalho é **identidade** Amazônica e todas as experiências do cotidiano são minhas fontes de criação” Lídia; “[...] acredito que eu utilizo os repertórios de **identidade** da cidade [de Belém], como a cultura, a dança e tudo o que se refere a região, porque sou induzida, por meio dos *workshops*, a criar desse jeito” Clarisse.

É válido ressaltar que o termo se tornou muito evidente no pensamento contemporâneo das Ciências Sociais, como pauta necessária à compreensão de determinadas temáticas do final do século XX (Rosa 2007:2). Neste contexto, diversos autores pensam sobre a temática das identidades e seus desdobramentos para o sujeito pós-moderno.

¹¹² Texto de apresentação do catálogo Pará Expojoia 2004.

Para Denys Cuche o conceito de identidade cultural, no domínio das ciências sociais, se caracteriza por sua polissemia e fluidez. Este conceito remete à questão da identidade social de um indivíduo, a qual é caracterizada pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social além de ser localizado socialmente (1999:177).

O autor aponta ainda que todo o grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, dessa forma a identidade social ao mesmo tempo que é inclusiva, ao identificar membros do grupo que são idênticos sob um determinado ponto de vista; também é excludente, ao distinguir um grupo dos outros grupos (1999:177). Neste sentido, o Programa Polo Joalheiro procura enfatizar em seus participantes o sentimento de vinculação e pertencimento à região amazônica, para desta forma trabalhar uma espécie de identidade coletiva, para serem projetadas no produto joia e conseqüentemente serem comercializadas.

Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significados”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história (Bosi 1999: 66).

O sentimento de vinculação e pertencimento à região amazônica é trabalhado nos *workshops* de criação, a partir do que é chamado de “imersão” pelo Programa, que consiste basicamente em visitas técnicas aos espaços, comumente históricos, da capital paraense e ainda os arredores, como a Ilha do Combú, para assim, “despertar a inspiração” das(os) *designers-artistas*, que é uma metodologia muito empregada no *design*.

De acordo com Castro (2011:195-196) para chegar a uma determinada síntese, [neste caso, ao objeto joia], o indivíduo, [as *designers-artistas*], exploram uma série de prospecções mentais, passando por fases de imaginação prospectiva e por fases de reprises retrospectivas dessas imaginações [aqui, cito as lembranças pessoais de todas as ordens, as quais elas relatam em suas narrativas], de modo que o resultado dessa tarefa resulte num “ato sintético de ordem superior”, por meio da materialização da joia.

Sobre personagens não-amazônidas no processo de construção de *workshops* e outros cursos, acredito que toda a troca de experiências e conhecimentos é válida, porém, se um Programa que visa gerar e fomentar a mão de obra local em todos os níveis de sua cadeia produtiva soa incoerente, por vezes, contratar um profissional de outro Estado do

Brasil ou ainda de outro país, para “validar” uma determinada coleção de joias. Mesmo que o Programa possua bons profissionais locais que realizam consultorias, creio que existe um estranhamento por parte das(os) participantes dos *workshops* em receber consultores que não são amazônidas para falar das especificidades de nossa região.

Ainda sobre “identidade”, para Stuart Hall o conceito é extremamente complexo e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea. Assim, a concepção de identidade para o sujeito pós-moderno está se tornando fragmentada, não sendo mais composta de uma identidade unificada e estável, mas de diversas identidades, tornando-se uma “celebração móvel” (Hall 2001:12).

Neste contexto, a identidade é algo formado, ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, e não algo inato, permanecendo sempre incompleta, estando sempre “em processo” e “sendo formada”. Hall também faz um apontamento sobre este termo “[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento” (Op.cit.,39).

Outra importante contribuição para a discussão das identidades culturais, agora no contexto dos estudos culturais latino-americanos é o pensamento de Jesús Martín-Barbero, que entende a identidade como uma representação da diferença que está ligada ao mercado. “A identidade local é assim levada a se transformar em uma representação da diferença que se possa fazê-la comercializável, ou seja, submetida ao turbilhão das colagens e hibridações que impõe o mercado” (Martín-Barbero 2004:268). Assim, o autor considera um caráter de hibridação e colagem para as identidades evocando a vivência aberta das identidades culturais.

Ao observarmos as criações destas *designers-artistas*, e de outras(os) integrantes do Programa Polo Joalheiro, fica evidenciado a estética local regional em seus repertórios compositivos, a qual pode ou não ser ressignificada. Porém, é válido assinalar que as joias que circulam no Espaço São José Liberto, também sofrem processos de contaminação/hibridização por outras zonas de contato a partir da relação dinâmica do povo paraense com outros grupos étnicos que passaram a habitar esta região, sejam elas a; joalheria européia clássica (aqui representada principalmente pelas joias comercializadas na loja *Belém da Saudade*), as joias que remontam as religiões de matriz africana

(comercializadas na loja *Una*), as joias com grafismos étnicos (comercializadas pelo colombiano Argemiro Muñoz em sua loja *Joiartmiro*), entre outros exemplares.

No tocante a aceitação e reconhecimento das joias paraenses pelo público local, a *designer-artista* Clarisse narra que aos poucos os paraenses estão começando a utilizar as joias com a identidade local. Segundo ela este processo se deu por meio de uma *transformação cultural de rua*, sobretudo pelo “estouro da produção audiovisual lá fora, tendo como representante a cantora paraense Gaby Amarantos”. Ela também ressalta outras atividades culturais ocorrendo nas ruas de Belém, como feiras, exposições e atividades gastronômicas, fatores, que segundo Clarisse, “fizeram o paraense começar a olhar mais para tudo isso e se sentir pertencente ao que é originalmente seu”.

Outro ponto relevante é o apelo que o Espaço São José Liberto possui para o turismo da região, desde a visitação do turista ao prédio, a aquisição de um produto seja uma joia ou um artesanato. Creio que este seja o motivo principal de produzir e comercializar produtos com características que visem à universalidade, que se dá por meio das colagens e hibridações que o mercado solicita.

A diretora do ESJL Rosa Helena Neves afirma que considera genial “como convencemos por meio do *design* que uma pessoa adquira um objeto que fala de um território que não é o dela”. Ainda sobre os turistas nacionais e internacionais ela destaca que o público carioca é o que mais compra as joias paraenses “é como que eles enxergassem uma extensão da cultura deles, aqui no Polo Joalheiro, e por isso ela é muito bem aceita”.

Sobre esta relação, conforme Deleuze e Guattari (1997:69) a joalheria possui caráter de arte nômade por excelência, o que evidencia a joia enquanto objeto e sua capacidade de produzir *affectos* (descarga rápida da emoção), gerar desterritorialização e subjetividades. Embora os autores não concentrem sua construção teórica no objeto joia, pois que abordam a temática da ourivesaria, bárbara somente para realizar uma analogia entre as joias e as armas.

Para Maurice Halbwachs (2003:38) a memória social é construída e reproduzida coletivamente ao longo do tempo, a qual é considerada dinâmica, mutável e seletiva. Enquanto a memória individual é construída a partir e no interior de um grupo. A identidade é um reflexo que um grupo realiza ao longo do tempo, no processo de construção da

memória, logo a memória coletiva é fundamental para a construção da identidade, reforçando o sentimento de pertencimento, o que concede a coesão do grupo.

Neste sentido, o Polo Joalheiro por meio de suas oficinas e *workshops* é responsável por reproduzir o repertório da cultura paraense, a qual foi construída ao longo dos anos. E mesmo que as *designers-artistas* possuem memórias individuais, as quais se dão em grande parte nas suas respectivas infâncias, estas são geralmente afloradas durante os cursos promovidos pelo Programa, a fim de contribuir no processo da construção de suas respectivas identidades, as quais são materializadas em signos identitários no objeto joia. Assim, “o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição” (Bhabha 1998:21).

Outro ponto significativo presente nas produções destas cinco *designers-artistas* são as diversas representações simbólicas¹¹³ de Nossa Senhora de Nazaré. Desde as mais figurativas às mais abstratas, a presença da imagem da santa sempre surge nos desenhos destas mulheres, seja por uma convenção social – todas serem amazônidas, não necessariamente católicas – ou ainda por serem induzidas a criarem joias com esta temática, tendo como principal suporte o *workshop* anual do evento “Joias de Nazaré”.

O que fica evidenciado no pensamento de Rodrigues (2012:3) ao afirmar que a sociedade e/ou grupo constrói e reproduz a sua identidade através do apego ao seu passado, mitológico, histórico e, principalmente, simbólico-religioso.

[...] o fator religião desempenha um papel muito importante no processo de construção identitária; o sistema religioso, na lógica funcionalista (Durkheim 1912), é um dos principais meios de construção de solidariedades e de representações identitárias. [...] toda a religião, todo o universo simbólico-religioso, implica uma mobilização específica da memória coletiva e de sua transmissão e reprodução social.

Dessa forma, a religião e seus desdobramentos formam um sistema de fortes referências os quais as atrizes/os atores sociais recorrem, a fim de refletir sobre o universo, as(os) quais estão submersas(os).

¹¹³ Símbolo é o signo que representa seu objeto independente de sua semelhança (ícone) ou das suas relações causais (índice), e sim por referências abstratas em virtude da associação de idéias produzidas por convenção ou pacto coletivo (Moraes 2009:1). Disponível em: <http://www.virginiamoraes.com>

Outra temática que costumeiramente está presente nas coleções das joias do Programa Polo Joalheiro é a representação do açaí¹¹⁴, fruta muito apreciada pelo povo amazônida (Fig.61), estando presente desde a 1ª Coleção desenvolvida no ESJL.

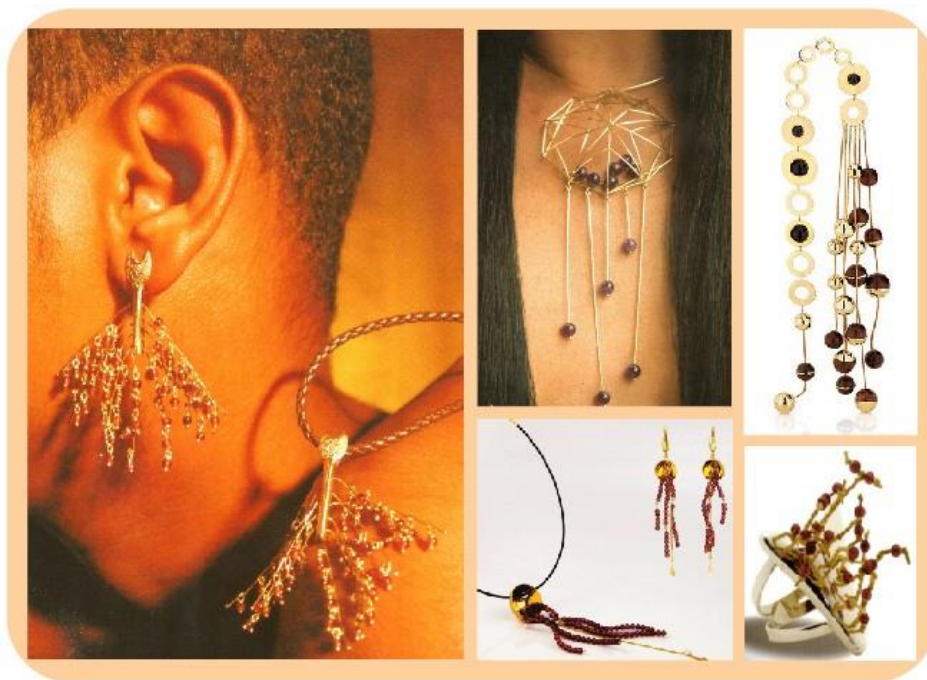


Figura 61 - Representação do açaí nas joias do Programa Polo Joalheiro
Fonte: Arquivo da Pesquisa, 2016.

No que concerne à identidade amazônica, Fabio Castro (2011:12) a observa como um processo de invenção do e no presente, portanto ela não se faz herdeira de um passado e nem se configura na recuperação de uma essência, a qual é extremamente difundida, assim como a Amazônia seja considerada um espaço híbrido e múltiplo, e não somente uma região.

Nesse sentido, ela é a procura por uma forma, a indagação sobre uma origem, sobre uma casa, sobre um pertencimento que, fundamentalmente, não coincide com o espaço amazônico, especificamente, e nem com qualquer outro espaço geográfico-histórico, mas sim com a forma superior de uma identidade inexistente, ainda que projetada e em constante reelaboração (Castro 2011:89-90).

¹¹⁴ *Euterpe oleraceae* Martius é uma palmeira que alcança em torno de 15 a 20m de altura e 12 a 18cm de diâmetro. É uma planta que prefere os terrenos alagados e áreas úmidas, por isso sua ocorrência é mais frequente às margens dos rios. É encontrada principalmente na região Norte do Brasil, nos Estados do Pará, Amazonas, Maranhão e Amapá, e estende-se para as Guianas e Venezuela. Dela são extraídos o palmito e o fruto para o consumo alimentar. Seu fruto é popularmente conhecido como açaí, é arredondado e pesa cerca de dois gramas. Somente 17% dele são comestíveis (polpa com casca), sendo necessários cerca de 2kg de frutos para produzir um litro de suco. O restante representa o caroço, contendo a semente oleaginosa. A cor do fruto maduro é púrpura a quase preta.

Disponível em: http://sban.cloudpaine.com.br/files/revistas_publicacoes/334.pdf

Assim, a moderna tradição amazônica assinala um desejo expresso sob a forma de alegorias e conceitos. Além de ser construída como uma partilha de conhecimentos estéticos sejam eles as experiências narrativas desenvolvidas por uma/um artista podem ser assimiladas pelo grupo, gerando cânones, os quais são regras de estilo ou de pensamento, valores estéticos que aparecem ao grupo como universais e que tendem a ser assimilados como propriedade coletiva. Dinâmica que, segundo Castro (2011:195-196) parece estar presente nas artes de Belém, a qual considero o *design* de joias como parte integrante deste meio, sendo assim “setores nos quais viceja uma troca intensa de vivências, conceitos, técnicas e durações”.

Quanto ao processo de criação destas joias, portanto nos desenhos, sigo referenciando Castro (2011:2008) ao reportar a figuração da Amazônia ao reproduzir o modelo de “identidade”, em que as artistas intuem evidências da intersubjetividade da qual participam, tratando-se de um processo muito pessoal, que se dá de modo extremamente diferenciado, o qual parece obedecer a condições bastante subjetivas da produção de cada uma. Portanto, o modo como se tipifica a “identidade” amazônica depende da vivência pessoal de cada artista, que segundo o autor há entre todas as formas de intuição e de evidenciação sugeridas, um ponto vetorial [Programa Polo Joalheiro] que acaba constituindo a própria motivação de todo o processo, gerando assim, uma dinâmica de intencionalidade. Por conseguinte, “a ‘identidade’ amazônica é, portanto, uma vivência intencional” (Castro 2011:212).

Considero importante abordar o processo de “afetação” das *designers-artistas* sobre o cenário regional local, para elucidar esta percepção. Inicio a partir observações de Peirano (2008:3) a qual narra no artigo “Etnografia ou teoria vivida” sua surpresa ao notar que em um congresso, a etnografia estava na moda em diversos segmentos acadêmicos, tornando-se acessível a qualquer pesquisador, não sendo mais um método apenas dos antropólogos, “todos podem ‘fazer etnografia’, e a todos é desejável uma ‘perspectiva etnográfica’”. Assim, para Peirano a etnografia não é somente uma prática de pesquisa, mas sim a “própria teoria vivida [...]. No fazer etnográfico, a teoria está, assim, de maneira óbvia, em ação, emaranhada nas evidências empíricas e nos nossos dados”. Ou seja, a teoria e a prática são inseparáveis.

O campo torna-se espaço para “desestabilizar nosso pensamento” (Goldman 2008: 7), caracterizando o antropólogo em “ser afetado” (2005:155), ideia difundida por Jeanne Favret-Saada. Ainda sobre a afirmativa de Peirano em que *todos podem fazer etnografia*, em

minhas diversas idas a campo, procurei analisar as diversas facetas destas *designers-artistas*; não que elas sejam antropólogas, até porque para isso se faz necessário possuir uma formação teórica em Antropologia, mas ousei-me a tomar a expressão “ser afetado” para explicar a profundidade e a importância do *campo*, neste caso a *Amazônia* em toda a sua multiplicidade, para estas *designers-artistas* que, antes de conceberem suas produções, realizam pesquisas prévias do tema da joia a ser concebida. Dessa forma, o *campo* impacta diretamente nas *vidas e obras* destas mulheres, a quais permitem esta *afetação*.

Partindo do conceito de Roy Wagner (2010:76) que todo o ser humano é um “antropólogo”, ou seja, um inventor de cultura, segue-se que todos os indivíduos necessitam de um conjunto de convenções compartilhadas de certa forma similar à “Cultura” coletiva a fim de comunicar e compreender suas respectivas experiências. Assim, como ficou evidenciado na fala das cinco *designers-artistas*, o grande mote do saber-fazer delas, costumeiramente é a temática da região amazônica. Sobre estas convenções, acredito que a Amazônia atua como uma espécie de *alimento*, em que estas mulheres se reportam a este cenário para se *alimentarem* de tudo o que está presente nele, incluindo seus laços de memórias e pertencimentos, consistindo em suas respectivas autobiografias e autoidentificações para, então, conceberem joias com características locais e *devolverem* à natureza para a livre circulação.

Neste ponto, aqui representada pela circulação das joias com símbolos figurativos ou não, na sociedade paraense, bem como consumidores de outras localidades, consistindo assim, em um processo constante de *retroalimentação*.

O repertório criativo destas *designers-artistas* versa sobre os mais variados saberes, do regional amazônico ao tradicional universal, os quais são elaborados pelo uso de elementos simbólicos, materializados em suas respectivas produções. Sobre tais elementos, Wagner (2010:77-78) aponta que estes só apresentam significados mediante suas *associações*, que eles adquirem ao ser associados ou opostos uns aos outros em contextos – o que ajuda a justificar a constante preocupação com a universalidade das joias – assim, o significado é uma função das maneiras pelas quais são criadas e experienciadas em contextos.

Ainda para o autor, um contexto consiste em uma parte da experiência e também a algo que nossa experiência constrói; além de ser um ambiente no interior do qual elementos

simbólicos se relacionam entre si. Neste sentido, a comunicação só é possível na medida em que as partes envolvidas, aqui representada pelas *designers-artistas*, compartilham e compreendem os contextos e suas articulações. Para Wagner “os símbolos se autoabstraem do simbolizado” (2010:84), haja vista que usamos símbolos para nos comunicar; esses símbolos incluem associações mais ou menos convencionais; o que se torna figuramente representado nas joias. Segundo Wagner (2010:85), “todas as experiências, pessoas, objetos e lugares singulares da vida cotidiana correspondem, nos traços que as tornam distintas, a esse modo de simbolização - como "símbolos", elas representam a si mesmas”.

Sob esta ótica, a concepção das joias paraenses vai além do caráter ornamental, comum a todos os adornos, mas também pode ser configurada em algumas peças, como *mimese* dos elementos presentes na natureza, estejam eles presentes no mundo *real* ou *imagético*. Ao longo da existência do Programa Polo Joalheiro, observo o notório desenvolvimento das joias paraenses, sobretudo no *design* e no acabamento das peças. Nos primeiros anos a maioria das joias possuíam um desenho mais figurativo, assemelhando-se às representações das formas reais que eram vistas na natureza. Com o passar dos anos, analiso que as joias recebem desenhos mais estilizados e complexos em suas formas compositivas. Mas mesmo diante deste cenário, também é importante ressaltar que existem peças que continuam com seus desenhos clássicos, como os famosos muiraquitãs. Sobre esta perspectiva Bhabha (1998:27) afirma que:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Para Nunes (2013:34-35) o processo produtivo das joias paraenses do Programa Polo Joalheiro também recebe influências da transmissão oral, primeiramente dos saberes que compõem a própria região, seguidos dos saberes técnicos necessários à fabricação das joias e pela apropriação dos sentidos na perspectiva de ver e perceber a região como realidade inspiradora na construção estética das joias. Neste sentido, as joias traduzidas por estas *designers-artistas* confluem em um processo de idealização (da própria realidade ou de uma “realidade” mítica), representação e conseqüente objetificação das joias com características regionais locais. Sobre os objetos materiais, Gonçalves (2007:8) aponta que estes possuem,

[...] o poder não só de tornar visíveis e estabilizar determinadas categorias socio-culturais, demarcando fronteiras entre estas, como também o poder, não menos importante, de constituir sensivelmente formas específicas de subjetividade individual e coletiva.

Por meio da construção de símbolos materializados nas joias paraenses, estas representam uma das diversas estratégias do processo identitário da construção e consequente valoração das raízes locais, as quais são pautadas na constituição da territorialidade paraense, semiografando nosso território cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta pesquisa comentei em linhas gerais minha relação, ou falta dela, com as *designers-artistas* que compõem esta pesquisa, antes mesmo de iniciá-la. No Capítulo I relatei como se deu meu contato inicial com cada interlocutora e como cheguei até elas para realizar as entrevistas etnográficas.

Já acompanhava o trabalho de Lídia pelas redes sociais e costumeiramente reencontrava a Rosângela e a Clarisse, nos eventos acadêmicos, enquanto que Selma e Barbara integraram este grupo para somar com suas histórias e conquistas. Aliado ao profundo respeito que possuo por estas mulheres e profissionais, estabeleci relações para além de minhas investigações de campo. Ao longo desse percurso, pude acompanhá-las ainda mais de perto, seja para receber a feliz notícia de que as *joias dos orixás* obtiveram sucesso nas vendas em Brasília ou ainda para saber do estado de saúde da mãe de uma das interlocutoras, que pediu, para eu não “entrar em detalhes sobre este assunto” durante a pesquisa.

Acredito que isto ocorreu devido à construção e reconstrução da minha relação com as *designers-artistas* durante todo o processo de pesquisa. As impressões iniciais - creio que em ambas as partes – aos poucos se desfizeram e confesso que era muito motivador ler que, se eu precisasse de algo mais era “só falar”.

Nas minhas diversas idas ao Espaço São José Liberto, ao longo desta escrita dissertativa, ouvia de forma frequente, os visitantes destacarem a beleza das joias, durante suas experiências estéticas no local. Mas, além, do brilho que salta os olhos, cada joia, ali exposta, também traz consigo a história das(os) *designers-artistas* que a projetou.

Assim, por traz de cada forma, desenho e significados, estes objetos revelam o universo particular de suas(seus) criadoras(criadores). Ao refletir sobre os depoimentos das *designers-artistas* do Polo Joalheiro pude constatar que o processo criativo é entrelaçado tanto por relações de afetividade como pelo respeito e admiração à natureza amazônica, pelas crenças, pelos sonhos, pela representação do cotidiano, dos costumes locais e também pela resistência. Devo salientar que os saberes e fazeres também são adquiridos nas universidades e nos cursos de formação que elas realizaram e ainda realizam em suas trajetórias.

O tema amazônico, influenciado diretamente ou não pelo Programa Polo Joalheiro, é indissociável dessas joias, haja vista que este representa o espaço da infância, das brincadeiras, da memória e da vida cotidiana de cada *designer-artista*, bem como pela relação de pertencimento do lugar que germina as construções e reconstruções de suas respectivas identidades. Lugar que para essas mulheres é expresso por meio da percepção que é transformado em repertório compositivo icônico, seja por semelhanças ou associações, ou que ainda pode ser idealizado, imaginado e criado em cada peça projetada. Estas relações constroem uma rede de significações em que as joias não podem ser vista de forma isolada, pois elas são parte inerente da vida de suas idealizadoras.

Ao longo das narrativas de Rosângela, Selma, Barbara, Lídia e Clarisse pude confirmar que as joias criadas por cada uma delas consistem em verdadeiros exercícios autobiográficos os quais geram outras narrativas e alegorias, que se dão, sobretudo em novas interpretações, quando vão ao “encontro” do outro - representado pelo consumidor - quando são adquiridas e expostas no corpo, assim, este torna-se um “espaço expositivo” em que o objeto-joia pode ser contemplado.

As memórias narradas pelas *designers-artistas* se reconstroem, dialogam, assim como são reavaliadas. Tais memórias são materializadas nessas artes do corpo, constituindo-se nas representações artísticas dos saberes e fazeres em suas vidas, revelando quem são, suas visões de mundo, suas predileções, seus desejos e aspirações, suas histórias individuais, configurando como instrumento de reafirmação das afetividades. Joias que recebem uma estética própria, responsável por comunicar elementos de pertencimento à região amazônica. Neste sentido, estas mulheres procuram associar histórias do repertório amazônico vivido por elas ou pelo público consumidor que pretendem alcançar.

Como foi exposto nas primeiras linhas desta pesquisa, a joia surge com a valoração de distinção para o outro, característica que também ficou evidenciado nas narrativas das *designers-artistas*, ao sempre procurarem mostrar o diferencial dos seus trabalhos e para se auto afirmarem diante de seus pares.

Também pude observar que o ato criativo não é atividade isolada da cotidianidade, que pode tanto ser projetado em um fazer isolado como em atividades de lazer Assim, este processo está entrelaçado e influi diretamente nos saberes e fazeres dessas mulheres, desta forma torna-se complexo delimitar onde inicia e finaliza cada um desses processos.

Confesso que é difícil apontar uma predileção pela obra de uma ou outra *designer-artista* aqui exposta. Embora o tema amazônico seja o principal tema trabalhado por elas, hoje com mais facilidade consigo identificar a singularidade da peça e relacionar imediatamente com sua autora, seja pelo traço, pelos conceitos que explora, pelos materiais empregados ou ainda pelo conjunto da obra, que está presente na autoexpressão.

Ao longo das narrativas, pude adentrar na vida das *designers-artistas*, conhecendo quem são: como profissionais e como mulheres. Entre sorrisos e emoções compartilhadas, fui a cada entrevista construindo relações afetivas, o que me permitiu também ouvir as confidências de seus desejos e sonhos mais particulares. Assim, Rosângela gostaria de trabalhar no regime de dedicação exclusiva em uma única instituição de ensino, pois ela acredita que assim, poderia realizar um trabalho ainda melhor para si e para seus alunos. Clarisse deseja continuar realizando pesquisas sobre joias, o que também é o desejo de Rosângela, aliando a vontade e a necessidade de fazer seu doutoramento.

Selma conta que possui o interesse em expandir sua loja e vê sua marca consolidada. Lídia expõe que sonha em gerar uma exposição conceitual voltada para arte-joia religiosa, enquanto que Barbara, mesmo revelando que geralmente não realiza grandes planos, espera que o futuro continue a surpreendendo.

Devo salientar que meu percurso acadêmico não chega ao fim, apenas faço uma breve parada, para que novas ideias floresçam e novos desafios apareçam. Mas mesmo assim, nem sempre é fácil terminar um ciclo e tão pouco considerar finalizada uma pesquisa, pois acredito que sempre há a necessidade de (re) atualizações aliando também ao desejo de fazer algo melhor ainda persista, mesmo quando o cansaço está estampando em nosso rosto.

Quanto a novas questões que podem ser futuramente abordadas, esta pesquisa pode ser desdobrada nas seguintes investigações: como se dá a relação das(os) consumidoras(es) locais de joias com as *designers-artistas*; compreender como se dá a aquisição por meio dos ícones amazônicos representados nas joias por turistas nacionais e internacionais ou relacionar as *joias de resistência* com as religiões de matriz afro e sua circulação na sociedade.

Como relatei anteriormente, realizei a graduação em artes e nela fui instruída a escrever tecnicamente e, conseqüentemente repleta de 3ª pessoa, aprendizado que

também exerci no *design*. Quando iniciei meus estudos antropológicos, foi necessário aprender uma nova escrita, prática que ainda é um contínuo exercício e certamente uma de minhas maiores dificuldades, além de realizar uma pesquisa antropológica em que as artes e o *design* fossem contribuições para o entendimento e não o pilar central da investigação.

Aproveito e me desculpo, se você leitor(a), não encontrou uma escrita clássica, *à lá* Malinowski haja vista que seria muita pretensão de uma eterna aprendiz da antropologia, realizar tamanha façanha, mas afirmo que o exercício continuará.

Aos poucos fui quebrando as amarras na qual fui “criada” para permitir a *afetação* antropológica em minha vida, sobretudo a cada entrevista/conversa que realizei com as interlocutoras, pude apreender na prática que o conhecimento é uma tarefa engendrada lado a lado, a cada partilha, sorriso e confiança, o que me tornou ainda mais humana, para além do campo. Dessa forma, a minha experiência com o campo das artes e da antropologia tornou-se entrelaçada no meu modo de estar no mundo, observar, sentir, perceber e de conhecer, a mim mesma e ao outro.

REFERÊNCIAS

- Abrahim, L. M. P. 2007. *A Técnica da Incrustação Paraense Ilustrada Através da Coleção de Jóias "Mangueirosa"*. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em *Design*, Universidade do Estado do Pará.
- Acselrad, H.; Coli, L.R. 2008. Disputas cartográficas e disputas territoriais, in: *Cartografias sociais e território*, pp. 13-43. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Albuquerque, M.B. 2015. Educação e saberes culturais: apontamentos epistemológicos, in *Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia: cartografias, literaturas & saberes interculturais*, pp. 649-690. Belém: Editora AEDI.
- Almeida, A.W.B. de. 2013. Nova cartografia social: territorialidades específicas e politização da consciência das fronteiras, in *Povos e comunidades tradicionais: nova cartografia social*, pp.155-173. Manaus: UEA Edições.
- Almeida, S. R. G. 2010. Prefácio - Apresentando Spivak, in: Spivak, G. *Pode o Subalterno Falar?* pp. 07-21. Belo Horizonte: UFMG.
- Anastassakis, Z. 2014. *Design e antropologia: considerações teóricas e experimentações práticas em diálogo com a perspectiva do antropólogo Tim Ingold*, in *Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, pp. 1-11. Gramado.
- Aroni, B. O. 2010. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos. *Revista Proa* 2(01): 1-27.
- Associação São José Liberto. 2004. *Guia do Museu de Gemas e Joias e Artesanato do Pará*. Belém.
- Baçan, L.P. 2012. *Dicionário dos rituais afro-brasileiros*. 1.ed. Londrina: Paraná: LP Baçan.
- Baldi, M.; Castro, R.B.de. 2010. A inovação no Pólo Joalheiro de Belém: uma análise a partir do mecanismo de imersão estrutural. *Cadernos EBAPE* 3(8): 492-513.
- Bauman, R.; Briggs, C. L. 2006. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. *Ilha Revista de Antropologia* 1,2(8): 185-229.
- Beaud, S; Weber, F. 2014. *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. 2.ed. Petrópoles, RJ: Vozes. 189p.
- Benedict, R. 1932. "A ciência do costume", in: *Padrões de cultura*, pp. 1-14. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

Berremen, G. 1980. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia, in: *Desvendando máscaras sociais*, pp. 123-174. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Bhabha, H. K. 1998. Locais da Cultura, in: *O local da cultura*, pp. 19-42. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Boas, F. 2004. A Religião dos Índios Americanos, in: *A Formação da Antropologia Americana (1883-1911): Antologia*. Rio de Janeiro: Contraponto/EdUFRJ.

Bondía, J. L. 2005. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação* 1(19):20-28.

Bosi, E. 1999. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2003. *O tempo vivo da memória: ensaios da Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Bourdieu, P. 1996. A ilusão biográfica, in: *Usos e abusos da história oral*, pp. 183-191. Rio de Janeiro: Editora da FGV.

Cardoso de Oliveira, R. 2006. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever, in: *O Trabalho do Antropólogo*, pp. 17-35. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP.

Carreiras, A. 2012. *A joia como artefacto narrativo social: a joalheria e o cancro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em *Design* de Produto e Interfaces, Escola Superior de Artes e *Design*, Portugal.

Castro, F. F de. 2011. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial. 282p.

Celoria, F. 1970. *Arqueologia*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Edições Melhoramentos. São Paulo: Edusp.

Certeau, M. de. 1998. Artes de Fazer, in *A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer*, pp. 33-53. Petrópolis: Editora Vozes.

Chagas, C.F.; Pinto, R.G. 2010. Classificação da joalheria paraense através dos processos produtivos e inserção da cultura local, in *Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, pp.1-14. São Paulo.

Chagas, C.F. 2015. Polo Joalheiro do Pará: Relações entre *design* de joias e políticas públicas, in *Anais do 11º Colóquio de Moda e 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda*. Curitiba.

Chiesa, G. R. 2012. Pai Valdo: fragmentos de uma religião em movimento, in: *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*, pp. 207-237. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Chizzotti, A. 2008. *Pesquisa Qualitativa em Ciências Humanas e Sociais*. 2.ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Cicourel, A. 1980. Teoria e método em pesquisa de campo, in: *Desvendando máscaras sociais*, pp. 87-121. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A.

Clifford, J. 2002. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 320p.

Coelho, A.W. 2002. *São José Liberto: Pesquisa histórica acerca do Presídio São José*. Belém: SECULT.

Costa, C. B. da. 2014. A escuta do outro: os dilemas da interpretação. *História Oral* 3(17): 47-67.

Cuche, D. 2002. Cultura e Identidade, in *A noção de cultura nas ciências sociais*, pp. 175-202. São Paulo: EDUSC.

DaMatta, R. 2010. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco. 285p.

Deleuze, G.; Guattari, F. 1995. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34. 95p.

_____. 1997. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. São Paulo: Ed.34.

Dias, D.M. 2012. Mokuká: a antropologia de um kayapó, in: *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*, pp. 157-178. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Eckert, C.; Rocha, A. L. C. da. 2008. Etnografia: saberes e práticas. *Iluminuras* 21(9): 1-23.

Favret-Saada, J. 2005. "Ser afetado". Trad. Paula Siqueira. *Cadernos de campo* 13(1): 155-161.

Ferreira, P.R.C. 2011. *Turismo cultural, patrimônio e educação patrimonial: um estudo de caso sobre o Espaço São José Liberto em Belém (Pa), e a comunidade do entorno*. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Turismo, Universidade Federal do Pará, Belém.

Flores, A. B. 2014. *Palhaçaria Feminina na Amazônia Brasileira: uma cartografia de subversões poéticas e cômicas*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.

Gallian, D. M. C. 1992. O historiador como inquisidor ou como antropólogo? Um Questionamento para os "Historiadores Orais". *R. História* 1(125-120): 93-103.

Garcia Canclini, N. 2012. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp.

Geertz, C. 2005. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 205p.

_____. 2013. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC. 213p.

Gil, S. A. 2006. Dicionário das Artes Decorativas, in *Artes Decorativas III: As artes decorativas aplicadas à indumentária e ao ornamento pessoal*, pp. 67-100. Rio de Janeiro: Edições Del Prado.

Glissant, É. 2005. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF. 142p.

Gola, E. 2008. *A jóia: história e design*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 216p.

Goldman, M. 2003. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia* 46(2): 445-476

_____. 2008. Os tambores do antropólogo: antropologia pós-social e etnografia. *Ponto Urbe - NAU/USP* 1(3): 1-11.

Gombrich, E.H. 2009. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC.

Gomes, M.P. 2015. *Antropologia: ciência do homem – filosofia da cultura*. São Paulo: Contexto. 237p.

Gomes Filho, J. 2006. *Design do objeto: bases conceituais*. São Paulo: Escrituras Editora.

Gonçalves, J.R. 2002. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/MinC – IPHAN.

_____. 2007. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN – Coleção Museu, memória e cidadania. 251p.

Gonçalves, M.A; Marques, R; Cardoso, V.Z. 2012. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Gupta, A.; Ferguson, J. 2000. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença, in: *O espaço da diferença*, pp. 30-49. Campinas: Papirus.

Halbwachs, M. 2003. Memória Individual e Memória Coletiva, in *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou, pp. 29-70. São Paulo: Centauro.

Hall, S. 2001. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A. 102p.

Hartmann, L. 2012. Tomazito, eu e as narrativas: “Porque estoy hablando de mi vida”, in: *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*, pp. 179-206. Rio de Janeiro: 7 Letras

Heller, A. 2008. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra.

Henning, C. E. 2006. "Um Tanto Perdido Na Tradução": Reflexão de um Geógrafo sobre os Primeiros Contatos Teóricos com Alguns dos Métodos e Técnicas de Pesquisa em Antropologia. *Revista Percursos* 7(1), 1-14.

Ingold, T. 2010. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação* 1(33):6-25.

Hissa, C. V. 2011. *Conversações de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____. 2013. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Precisos - IBGM. 2005. *Políticas e ações para a cadeia produtiva de gemas e joias*. Brasília: Brisa.

Lody, R. 2001. *Jóias de Axé: fios de contas e outros adornos do corpo; a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Machado, R. 2010. Prefácio, in: *Jóias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer*, pp. 8-10. Belém: Editora Paka-Tatu.

Maciel, M.E. 2004. Memória, tradição e tradicionalismo no Rio Grande do Sul, in: *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*, pp.237-264. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Magnani, J. G. C. 2002. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 49(17): 11-29.

_____. 2009. No meio da trama: A antropologia urbana e os desafios da cidade contemporânea. *Sociologia, problemas e práticas* 1(60): 69-80.

Malinowski, B. 1976. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural. 436p.

Marques, R. 2012. Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico, in: *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*, pp. 63-82. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Martín-Barbero, J. 2004. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas de comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola.

Matos, M. I. S. de. 1996. Na trama Urbana: do público, do privado e do íntimo. *Projeto História* 13 PUC/SP 1(13): 129-149.

Mauss, M. 2003. Da dádiva e, em particular, da obrigação de retribuir os presentes, in: *Sociologia e Antropologia*, pp. 185-314. São Paulo: Cosac Naify.

Meirelles, A.C.R; Costa, M.L. 2011. Muiraquitãs do Museu de Gemas do Pará. In: *Jóias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer*, pp.69-82. Belém: Paka-Tatu.

Nunes, J. T. de B. 2013. *Elementos da biodiversidade Amazônica no pensar-fazer de joalheiros de Belém: a vivência como educação*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Pará, Belém.

Oliveira, M.J. 2011. Artesanato: narrativa de um povo. *Anuário Unesco - Metodista de Comunicação Regional* 15(1): 129-145.

Ostrower, F. 2002. *Criatividade e processos criativos*. Petrópolis: Vozes.

Pacheco, A. S. 2015a. *Cartografia de memórias na Amazônia*. Belém: IOE (no prelo).

Pacheco, A. S. 2015b. Artes da memória marajoara: (auto)biografias e interculturalidades nas telas de Maria Neco Balieiro, in *Anais do V Reunião Equatorial de Antropologia e XIV Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste*, pp.1-14. Maceió.

Paes Loureiro, J. 2004. As jóias reais do imaginário, in *Catálogo de jóias do Pará – Coleção Agosto 2004*, pp.03. Belém: Associação São José Liberto.

_____. 2011. Símbolos e imagens da cultura material e imaterial no processo de criação da joia amazônica, in: *Jóias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer*, pp. 61-67. Belém: Paka-Tatu.

Pantoja, B. 2016. A beleza das gemas vegetais. *Revista Amazônia Viva* 1(55): 52-54.

Peirano, M. 1992. *Uma antropologia no plural: três experiências contemporâneas*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília. 265p.

_____. 1995. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 180p.

_____. 2006. *A teoria vivida: e outros ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 197p.

_____. 2008. Etnografia, ou a teoria vivida. *Ponto Urbe - NAU/USP* 1(2): 1-9.

Piccolo, F.D. 2009. Memórias, histórias e representações sociais do bairro de Vila Isabel e de uma de suas favelas (RJ, Brasil). *Etnográfica* 13(1): 77-102.

Pinto, R.G. 2012. *O estado da arte do setor de gemas e jóias no município de Belém-Pará*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Gestão dos Recursos Naturais e Desenvolvimento Local, Universidade Federal do Pará, Belém.

Pollack, M. 1992. Memória e identidade social. *Estudos Históricos* 10(5): 200-215.

Portelli, A. 1996. A Filosofia e os Fatos: Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo* 2(1): 59-72.

_____. 1997. O que faz a História Oral diferente. *Projeto História 14 PUC/SP* 1(14):25-39.

Queiroz, M. I. P. de. 2008. Relatos Orais: Do “indizível” ao “dizível”, in: *Pesquisa em Ciências Sociais: olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz*, pp. 35-77. São Paulo, SP: Ceru.

Radcliffe Brown, R. A. 1980. A posição atual dos estudos antropológicos, in *Desvendando máscaras sociais*, pp.177-194. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A.

Ricci, S. 2011. A cultura de projeto para uma criatividade consciente, livre e poética, in: *Jóias do Pará: design, experimentações e inovação tecnológica nos modos de fazer*, pp. 11-30. Belém: Editora Paka-Tatu.

Rodrigues, D. 2012. Patrimônio cultural, Memória social e Identidade: uma abordagem antropológica. *UBImuseum - Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira interior* 01(01): 01-08.

Romagnoli, R. C. 2009. A cartografia e a relação pesquisa e vida. *Psicol.Soc.* 2(21): 166-173.

Rosa, G. C. de. 2007. A discussão do conceito de identidade nos estudos culturais, in *Anais do 11º Colóquio Internacional sobre a Escola Latino Americana de Comunicação*, pp. 1-16. Pelotas/RS.

Sarlo, B. 2005. A história contra o esquecimento, in: *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*, pp. 34-35. São Paulo: Edusp.

Seixas, J. A. de. 2004. Percursos de memórias em terras de história: Problemáticas atuais, in *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2.ed. pp. 37-58. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Seligmann-Silva, M. 2006. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males* 1(26): 32-45.

_____. 2008. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin* 1(20): 65-82.

Sennett, R. 2013. *O artífice*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record. 360p.

Silva, H. 2009. A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos* 15(32): 171-188.

Silva, V. G da. 2006. *O Antropólogo e sua magia: Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Edusp. 200p.

Secretaria Executiva do Trabalho e Promoção Social – SETEPS. 2002. *1ª Coleção de Joias do Pará – Amazônia – Brasil*. Belém: SETEPS.

Strickland, C. 2004. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro. 198p.

Thompson, E. P. 1998. *Costumes em comum: Estudos sobre cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das letras.

Thomson, A. 1997. Reconstituo a Memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. *Projeto História 15 PUC/SP* 1(15): 51-71.

Uriarte, U.M. 2012. O que é fazer etnografia para os antropólogos. *Ponto urbe* 11(1): 1-11.

Velho, G. 2013. O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia, in *Um antrópologo na cidade: Ensaio de antropologia urbana*, pp. 80-86. Rio de Janeiro : Zahar.

Wagner, R. 2010. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify. 253 pp.

Woodward, K. 2012. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual, In *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, pp. 07-67. Petrópolis: Vozes.

APÊNDICE A

Momentos pessoais e profissionais de Rosângela Pinto



Fonte: Arquivo Pessoal de Rosângela

APÊNDICE B

Momentos pessoais e profissionais de Selma Montenegro



Fonte: Arquivo Pessoal de Selma

APÊNDICE C

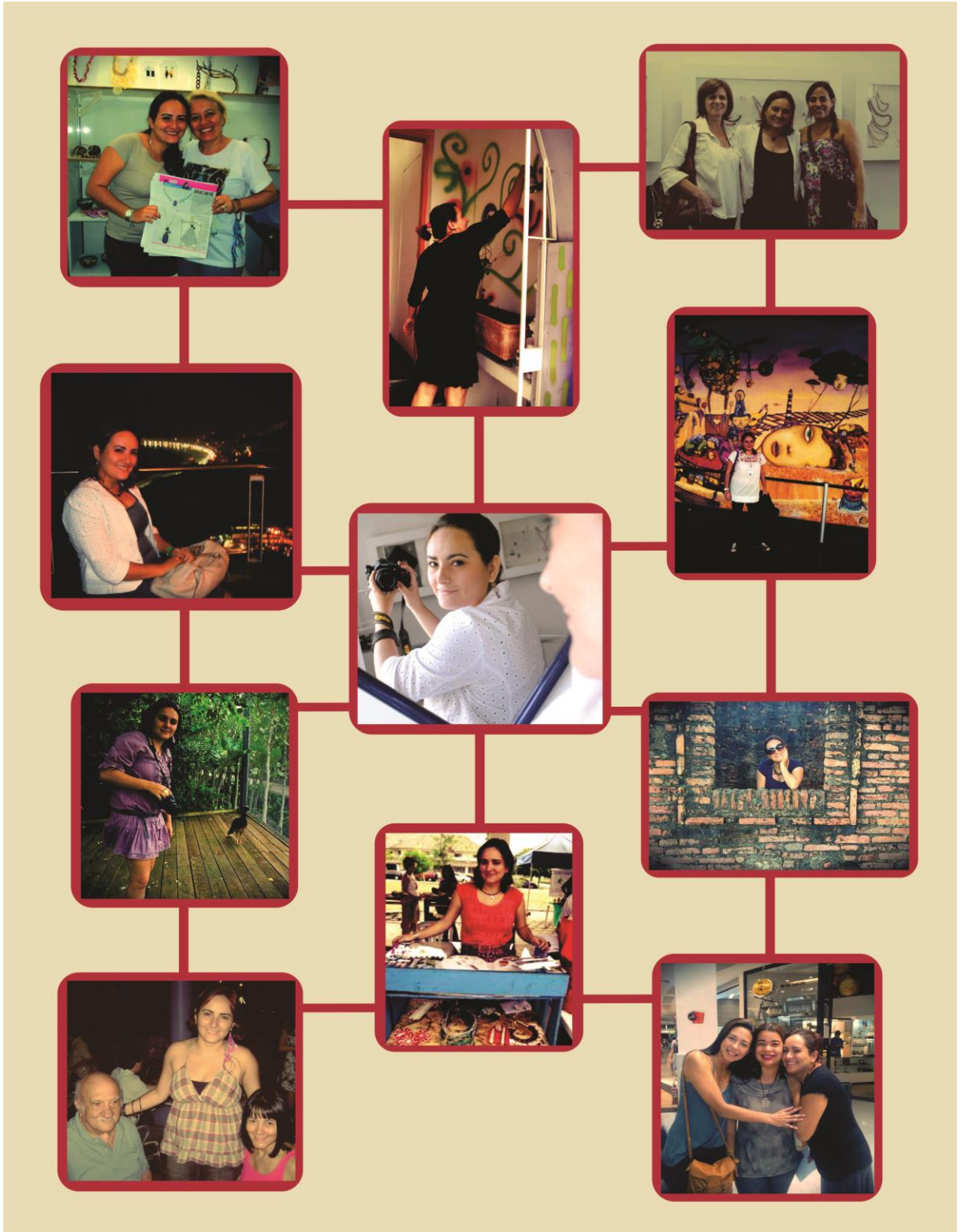
Momentos pessoais e profissionais de Barbara Müller



Fonte: Arquivo Pessoal de Barbara

APÊNDICE D

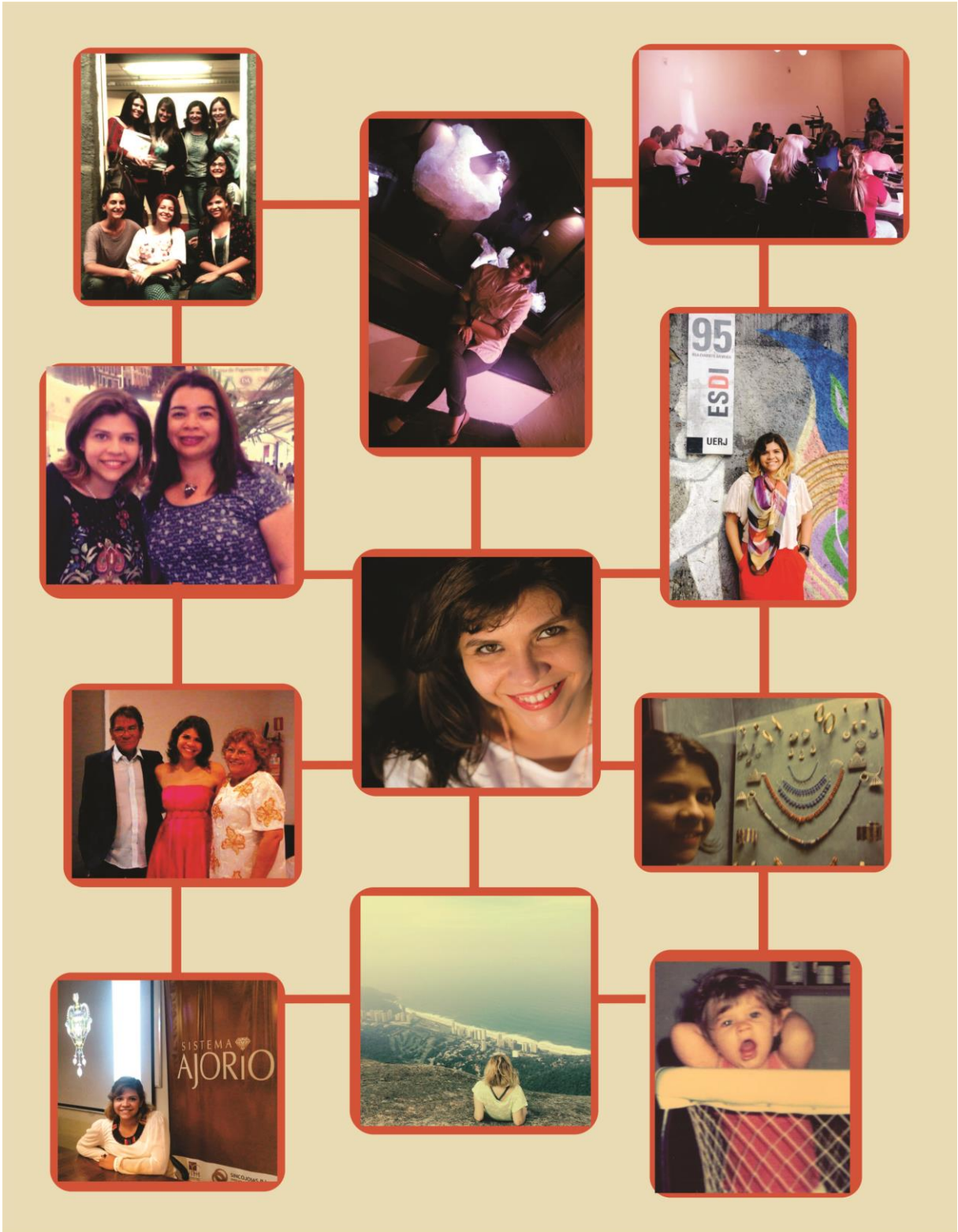
Momentos pessoais e profissionais de Lídia Abraham



Fonte: Arquivo Pessoal de Lídia

APÊNDICE E

Momentos pessoais e profissionais de Clarisse Fonseca



Fonte: Arquivo Pessoal de Clarisse

ANEXO 1

Mapa de localização do Espaço São José Liberto

Situado na Praça Amazonas, no bairro do Jurunas, entre as ruas Honório José dos Santos e Oswaldo de Caldas Brito, e as avenidas 16 de Novembro e Conselheiro Furtado.



Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/São+José+Liberto>

ANEXO 2

Relato de Arthur Vianna das últimas horas de um detento do presídio São José

“As execuções publicas constituíram magnificos espetaculos para o povo, que jamais os perdeu, antes sempre os apreciou com expansivas demonstrações de alegria; (...)

Proferida a sentença de morte contra o réo e marcados o dia e hora para a execução, passava o condemnado trez dias e trez noutes no oratorio, e então confessava-se, recebia o sagrado viatico, orava muito, supplicando a absolvição da sua alma. O oratorio era um quarto pequeno, mais comprido que largo, com estreitas setteiras gradeadas, tendo ao fundo um paramento negro e amarellas, sobre o qual destacava-se um grande crucifixo, entre velas que ardiam, pondo na sala uma claridade baça e no ambiente um cheiro forte de cera derretida. No Pará este aposento funebre esteve locado durante muito tempo na cadeia publica, depois no convento de São José.

Com o réo dava entrada no oratorio um frade, em geral capucho de Santo Antonio, que devia confortalo durante aquelles dias horriveis, deshumanamente estabelecidos para maior tornarem o supplicio do desgraçado; cumpria-lhe fallar de Deus, da vida eterna, do perdão divino concedido aos arrependidos constrictos; empolgar o espirito do condemnado, suggestional-o pela palavra, pela convicção, até convencel-o inabalavelmente da misericordia suprema. Além do frade, o réo tinha sempre junto de si um irmão da Santa Casa, prompto a prestar-lhe grandes serviços; se aspirava interpor algum recurso, dirigir alguma supplica, realizar alguma obra meritoria, tomar disposições referentes aos seus bens, acautelar de algum modo os interesses dos que eram-lhe caros, ou ainda se desejava comer ou beber, dirigia-se ao irmão e tudo obtinha.

Mandava a praxe, a tradição que cousa alguma se negasse ao réo, esforçando-se todos em satisfazer as suas ultimas vontades: assim permittiu-se aos condemnados despedirem-se de suas familias, terem junto de si sua mulher e seus filhos, communicarem-se com amigos, e saborearem finas iguarias e deliciosos vinhos.

O plantão junto do criminoso exigia cinco irmãos, que se revezavam de accôrdo com uma tabella organizada pelo mordomo nobre dos presos, a quem competia fiscalisar todos os serviços da Misericordia ao sentenciado.

Na madrugada do dia da execução, uma turma de negros escravos examinava a forca, experimentava a trave da qual devia pender o enforcado, substituia as taboas do

tablado, com fortes martelladas que mais reboavam no silencio da noite. Ainda mal tingiam o céu os primeiros clarões do crepusculo matutino, e já o homem do balandrão azul percorria as ruas por onde devia passar o prestito, badalando a campa e repetindo de espaço em espaço, com voz profunda e lenta: 'Orai pelo nosso irmão padecente'.

Depois a cidade acordava como em dia de festa; o rumor do povo que caminhava em trajos domingueiros, enchia todas as ruas; o nobre como o plebeu, o rico como o pobre, corriam a presenciar a triste scena; desde muito cêdo, as janellas regorgitavam de espectadores, em cujos rostos não se via nenhum constrangimento, antes a alegria curiosa de quem esperava um espetaculo sensacional.

Tambem para os opprimidos havia alguma cousa de bom naquella derradeira agonia: era o meio dia de liberdade que gozavam, os discipulos longe da ferrula do mestre escola, os escravos longe do vergalho e dos supplicios, os caixeiros longe das manapulas e dos pés dos patrões; todos, dispensados a pretexto de verem no castigo inflingido ao criminoso um exemplo salutar, não calavam as suas impressões, em meio da massa popular que aplaudia ou apupava.

Às oito horas da manhã estava o prestito organizado e em caminho: rompia a marcha uma força de cavallaria, de espadas desembainhadas, que apertava para os lados a chusma dos espectadores, varrendo as ruas. A nota brilhante e garbosa dos uniformes era logo apagada pelo aspecto lugubre da irmandade da Misericordia: o homem do balndrão azul sacudia a campa e repetia de vez em quando, o seu pedido de prece: 'Orai pelo nosso irmão padecente!'

A bandeira, balançada no topo da vara, fechava a frente de duas longas filas de irmãos, revestidos de balandrãos negros, com tochas accesas; precedido do provedor e dos mordomos, apparecia o grupo do qual o padecente constituia o alvo de todos os olhares: entre dois frades de habitos escuros, realçado pela tunica branca que vestia, caminhava elle, com as mãos ligadas para a frente, com um crucifixo entre ellas: do pescoço pendia-lhe uma corda nova, dobrada em laço corredio.

Poucos homens encaram friamente a morte, e bem poucos logravam fazel-o em meio d'aquelle enorme aparato, tendo diante dos olhos um cortejo funebre, negro, horroroso, deslizando entre uma irrequieta multidão que os apupava, que applaudia o espetaculo, que dava esmola para missas por sua alma; por isso o desgraçado, quasi sempre, na agonia

demorada e terrível d'aquella morte inevitável, era empolgado pelo desespero ou pelo desanimo, soluçava, gemia, debalde implorava o perdão, inutilmente protestava a sua innocencia, ou, invadido por um colapso geral, amparava-se nos frades, quasi ia por elles carregado.

Em linha, por traz do padecente, seguiam o carrasco e os seus dois ajudantes, criminosos horripilantes, a quem a pena capital fôra commutada naquelle deshumano officio. O povo, supersticioso e timorato, respeitava o executor, tinha por elle uma contemplação repassada de medo; entretanto, quando varava pela turba, vozes pediam-lhe que não tivesse dó do infeliz, que apertasse bem o nó corredio, que experimentasse préviamente a corda. Dominando a multidão e o cortejo, montavam fogosos cavallos o juiz das execuções e o escrivão, ambos trajados de preto, com meias até o joelho, sapato raso, gibão, capa e chapéo de trez pontas.

Finalmente uma força de infantaria fechava o prestito e formava um dique entre o réo, carrascos, homens da justiça e a grande onda de povo que formava a cauda d'aquella sinistra serpente. Sem logar marcado na procissão, dois irmãos da Misericordia apresentavam aqui e ali, aos populares saccolas de panno preto e suplicavam um obulo: 'Para a missa do irmão penitente'. Como derradeira nota d'aquella lugubre procissão, quatro escravos da Santa Casa, vestidos de preto, carregavam ao hombro a grande tumba dos pobres, negro caixão abahulado, com enorme cruz branca sobre a tampa, que devia transportar o corpo do enforcado para a obscura sepultura, de onde, volvidos quatro annos, a irmandade arrancar-lhe-ia os ossos, com tamanha pompa e solenes cerimoniaes, quasi equivalentes a uma posthuma homenagem.

Sahindo do oratorio, dirigia-se o cortejo para uma igreja proxima, em geral a de Santo Alexandre, onde um padre aguardava o padecente; enquanto a força de cavallaria e a irmandade estacionavam na praça, os frades, carrascos e meirinhos, ajoelhavam com o condemnado á porta do templo e o sacerdote dava começo a missa. Quando o officiante preparava-se para erguer a hostia, levantavam-se todos, encorporavam-se de novo e retomavam a marcha; a campá retinia, dominando com as vozes do preegoeiro e dos irmãos pedintes o rumor do populacho; e, guardando a mesma ordem, o cortejo chegava por fim a praça, onde havia a forca. Um grande quadrado de infantaria, estrellejava aos raios ardentes

do sol, formando uma forte muralha que devia proteger o instrumento do supplicio da maré popular.

A irmandade penetrava no interior do quadrado, alinhava-se pelas faces do estrado; o padecente, um dos frades e os carrascos subiam á plataforma. Reinava um grande sussurro, a populaça formigava á procura de logares, irriquieta, gesticulando, disputando os melhores pontos a cotoveladas e empurrões; não havia uma só janella, um postigo, uma fresta, vasia; nas sacadas apinhavam-se ávidos espectadores. A garotada guinchava pendurada nas arvores e nos lampeões; applaudia o movimento e chasqueava dos que em vão tentavam obter um logar favoravel.

Depois a turba quietava pouco a pouco, os ultimos rumores extinguiam-se sob instantes pedidos. O escrivão, do alto do seu corcel, dominando o mar de cabeças, lia pela ultima vez a sentença e accrescentava no fim da formula juridica um pedido de prece pelo infeliz: 'Orai por elle'.

O grupo sinistro começava então a elevar-se lentamente, subindo com difficuldade os degráos de uma escada encostada á trave da forca; o carrasco em primeiro logar, depois o padecente, por ultimo o frade, que fallava de Deus com maior ardencia, animando o réo, dando-lhe a beijar amiudadas vezes a imagem do crucificado.

O carrasco passava a ponta livre do baraço na travessa superior da forca, amarrava-o ahi solidamente, certificando-se da resistencia da corda com varios puxões herculeos, e o frade recitava o credo, acompanhado pelo padecente.

Ouvia bem a multidão a voz grossa e profunda do religioso, declamando as palavras: 'Creio em Deus – Padre, Todo Poderoso, Creador do Céu e da Terra', etc., porém, mal percebia o acompanhamento fraco e difficil do desgraçado que tinha apenas momentos de vida.

Recitando a prece, vinha o frade descendo devagar, solene, majestoso, como quem contava pelas suas palavras os ultimos instantes de um homem. O carrasco, quasi no topo da escada, por traz do padecente, esperava attento o fim da reza. E o frade descia sempre, lento, grave e calmo; quando os seus pés tocavam o tablado, de seus labios partiam as ultimas palavras: 'na vida eterna. Amen'.

Rapido e seguro em todos os seus movimentos, o executor empurrava o padecente, lançava-o fóra da escada, projectava-o no vacuo e, para abreviar o supplicio, agarrado com

ambas as mãos á trave, mettia-lhe os pés nos hombros, augmentava com seu pezo a estrangulação.

A victima esperneava no ar como um boneco de camisão, o rosto intumescia e arroxeara-se, as palpebras abriam-se desmedidamente, os globulos oculares sahiam das orbitas; a lingua, repelida pelo laço, numa derradeira tentativa para respirar, pulava fóra da boca, em comprimento desmesurado.

Diante d'aquella horrida figura, o povo não tremia, delirava: recomeçava o sussurro, gritos, gargalhadas, gracejos, irrompiam de todas as boccas, confundindo-se inintelligivamente num só alto rumor. Gosava por momentos o carrasco os applausos da multidão, no desempenho d'aquelle dever que era como um refem de sua propria vida; depois cortava a corda e o corpo desabava sobre a plataforma, aos gritos da plebe.

Ao baque surdo do cadaver nas taboas, restabelecia-se de novo o silencio: sobre o estrado, solitario e magestoso, erguia-se o vulto negro do frade, de costas para o morto, a cabeça inclinada para a frente, a farta barba sobre o peito, as mãos cruzadas, no recolhimento da oração. Cumpria doutrinar o povo, aproveitar aquelle momento, aquella commovente tragedia, para a predica moral; era o frade quem encerrava o acto com o sermão.

Começava depois a debandada, não uma debandada lenta, silenciosa, sob a influencia d'aquelle quadro vivo horrivel, mas rapida, buliçosa, alegre, como se ali tivessem representado uma scena de comedia ou de opereta. A tropa retirava-se ao som festivo da musica, das cornetas e dos tambores, a Misericordia, porém, permanecia junto ao patibulo; a justiça do rei nada mais tinha que ver ali, supprimira o criminoso e partira, entretanto a irmandade devia ainda assistir os seus escravos metterem o cadaver na tumba e tomarem sobre seus hombros o pesado fardo. Só então, na mesma ordem mas de tochas apagadas, voltava silenciosa e grave á sua igreja. Quando geralmente terminava todo o aparato da execução era meio dia: o sol a pino banhava de luz ardente o negro instrumento do supplicio; no largo deserto, só a grama pisada e emmurchecida attestava os vestigios da multidão que a calcára aos pés”.

Referência:

Vianna, A. A Santa Casa da Misericórdia Paraense: notícia histórica 1650-1902, in: São José Liberto: Pesquisa histórica acerca do Presídio São José, pp. 9-12. Belém: SECULT

ANEXO 3

Divisão interna do Presídio

- a) **Morro:** denominação dada às três celas localizadas no segundo pavimento do Presídio;
- b) **“Cinzeiro”:** cela usada entre as décadas de 50 a 70 para isolamento. Foi desativada na década de 80, passando a servir de depósito;
- c) **Pátio I:** área próxima à entrada da Administração, servia para os detentos tomarem banhos de sol e receberem visitas;
- d) **Pátio II:** área que abrigava a quadra de esportes e onde foram instaladas, logo após as reformas promovidas por Magalhães Barata (1943);
- e) **Oficinas:** localizavam-se no Pátio II e na década de 90 deram lugar a novas celas. Funcionaram ativamente durante as décadas de 50 a 70, destacando-se a sapataria, a encadernação, a cartonagem, a elétrica, a padaria, a de bordados em madeira e a vassouraria;
- f) **Cela de triagem:** cela onde o detento recém-chegado se alojava por um período de três a cinco dias, para que fosse feito um reconhecimento por parte dos técnicos de seu histórico e situação;
- g) **Ala de segurança:** área entre o portão do Pátio I e o portão que dava acesso para fora do Prédio. Ali ficava o Corpo da Guarda e alguns banheiros para vistoria de visitas;
- h) **Enfermaria:** local destinado para tratamento médico. Servia também de abrigo para os chamados *presos de seguro*, ou seja, aqueles ameaçados de morte, que aqui se hospedavam à espera de transferência;
- i) **Capela:** utilizada para a realização de ofícios religiosos, existe desde a construção do Convento pelos frades da Piedade no século XVIII. Foi altamente descaracterizada pelas inúmeras reformas que o prédio passou ao longo dos anos. Após a rebelião de 1998, passou a servir como refeitório dos funcionários;
- j) **Corpo da Guarda:** local adaptado na década de 80 a fim de abrigar os soldados da Polícia Militar que faziam a segurança externa do Presídio;
- k) **Cozinha:** local onde eram preparadas as refeições, normalmente por internos coordenados por uma funcionária do Presídio;

- l) **Refeitório:** por 30 anos serviu para os internos efetuarem suas refeições, porém com o aumento da população carcerária passou a ter novas funções como por exemplo, a realização de cultos evangélicos (década de 90);
- m) **Administração:** situada no segundo pavimento do prédio, estava dividida em secretaria, almoxarifado, psicologia, assistência social, direção e vice-direção. Funcionava também o *parlatório*, local próprio para as conversas dos detentos com seus advogados;
- n) **Quadra de esportes:** área de recreação. Entre as décadas de 50 e 70 foram regularmente realizados torneios de basquete, vôlei, atletismo e sinuca. Nos últimos anos de funcionamento do Presídio ficaram famosos os torneios de futebol;
- o) **Cantina:** localizada próximo ao “cinzeiro” e ao refeitório, esteve em funcionamento durante algumas administrações. Coordenada por um interno, vendia sucos, refrigerantes, sanduíches e cigarros;
- p) **Guaritas:** havia um total de seis guaritas, sendo quatro externas (ocupadas por policiais militares) e duas internas (ocupadas por agentes prisionais). Foram desativadas entre as décadas de 80 e 90 e
- q) **Biblioteca:** Entre as décadas de 50 e 70 chegou a ter 5000 títulos catalogados. Desativada na década de 80, voltou a funcionar em 1992, sendo seu acervo totalmente destruído pela rebelião de 1998.

ANEXO 4

Glossário com as gírias usadas pelos detentos

X-9: informante.

Boca mole: informante. 19

Pegar de laranja: estar injustamente preso.

Tereza: panos, lençóis ou redes atados entre si através de nós que formavam uma espécie de corda utilizada em fugas de locais altos.

Ratear: furto dividido entre os internos.

Veneno: ser punido, colocado no “cinzeiro”.

Charque: mulher, companheira, namorada de preso.

Lord: é o período que o interno fica mais tempo do que o previsto.

Puxar cana: tempo que deveria cumprir na prisão.

Estoque: arma caseira feita com vergalhão, colher, garfo, escova de dente, enfim qualquer objeto pontiagudo que possa ser usado como arma.

Fazer a viração: auxílio jurídico ao interno.

Abraçar a bronca: assumir a culpa de outros.

Abrir: fugir; contar a verdade sobre algo.

Adeva: advogado.

Agendar: ter relação sexual.

Antena: o preso que está espreitando.

121: homicida.

213: estupro.

171: estelionatário, conversador.

Assou: foi flagrado.

Bagulho: mercadoria ou objetos, mercadorias.

Baixar o preso: matar o preso.

Birosca: pequena casa comercial.

Boca: ponto de venda ou armazenagem de drogas.

Bolou: elaborar um crime.

Bruxa: cigarro de maconha.

Bunda mole: homem frouxo, sem coragem.

Cana: detenção.

Cara limpa: não estar drogado.

Chapado: sobre efeito de drogas.

Concha: tapa na orelha.

Filmar: vigiar.

Jacaré: delator.

Mona: travesti.

Mula: preso que distribui a droga.

Papagaio: pessoa que sabe ou fala demais.

Pode crer: agradecimento.

Presunto: morto.

Rato: polícia civil.

Roda: conjunto de viciados.

Telefone: tapa na orelha

Tabacudo: preso vindo do interior.

Topeira: túnel, buraco.

Treis-oitão: arma de fogo.

Uma branca: cocaína

Vai andar: sai fora.

Vassourão: preso que rouba dentro da cadeia.

Xaropou: enlouqueceu.

Zé Mané: otário.