



A PRESENÇA DA CERÂMICA NOS MITOS E RITOS DO POVO PAITER SURUÍ

Jean-Jacques Armand Vidal. UNESP

RESUMO: Resultado de um trabalho de campo sobre um aspecto específico da cultura material dos índios Suruí de Rondônia, a cerâmica, esta investigação se fez através de levantamento etnográfico, registro fotográfico e vídeo dos procedimentos utilizados por este povo para fabricar suas peças, verificando a localização da matéria-prima, procedimentos de extração deste material, possíveis temperos agregados a argila, técnicas de modelagem, queima, tratamento de superfície e função utilitária e ritualística das peças, com ênfase nas relações sociais envolvidas neste processo.

Palavras chave: Cerâmica Suruí. Cultura material. Artesanato indígena. Formas e volumes. Continuidade e mudança cultural.

ABSTRACT: *This paper is the result of field research about a specific feature of the Rondonian Suruí's material culture, particularly the ceramic. The research was carried out through an ethnographic survey, electronic media (video) and photographic register of the procedures followed by this group in making pottery. These search also investigated their methods in finding the raw material, the extraction of this material, the possible elements added to the clay, the modeling techniques and the firing process. Additionally it intended to verify the possible relations between the manufactured ceramics artefacts and the Suruí's myths together with their ritualistic and/or utilitarian function, focusing on the social relations involved in this process.*

Key words: *Ceramic. Material culture. Suruí from Rondônia. Form and volume. Cultural continuity and change.*

A presença da cerâmica nos mitos e ritos

Os Suruí se autodenominam Paiter, que quer dizer “*Nós mesmos, Gente Verdadeira*”. É comum encontrarmos em vários povos este tipo de denominação para si mesmo. Os Paiter hoje totalizam segundo dados do levantamento socioeconômico 2010, uma população aproximada de 1300 pessoas. Vivem majoritariamente em 24 aldeias, distribuídos em 215 famílias ao longo e nas proximidades das fronteiras da Terra Indígena Sete de Setembro. Segundo MINDLIN (2007), quando houve o primeiro contato com este grupo em 1969, eles eram 280, na época do contato com a FUNAI contavam com 600 indivíduos e em 2006 já eram aproximadamente 1000 pessoas. Podemos notar uma crescente e significativa retomada demográfica deste povo, que ao longo das últimas quatro

décadas, vinha sofrendo grandes perdas. “Suas terras, demarcadas em 1976, têm todas as garantias legais, e uma extensão de 240 mil hectares” (MINDLIN, 2007). As terras indígenas Suruí encontram-se a 50 km de Cacoal cidade que se localiza à margem da BR 364 e estendem-se, até leste, fazendo fronteira com o estado do Mato Grosso tendo seu território drenado pelo rio Branco chamado de bacia do Roosevelt.

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

Para tratar dos mitos e ritos tivemos que recorrer às informações encontradas na bibliografia, no caso os mitos recolhidos pela antropóloga Betty Mindlin quando esteve pesquisando entre estes índios. Comentaremos apenas as narrativas que citam e se referem à cerâmica. Ainda que estas referências sejam poucas elas mostram o quanto, desde tempos primevos, a cerâmica ocupa um lugar central na mitologia Suruí. É uma verdadeira imersão do cotidiano e de uma prática relativa à cultura material no mundo conceitual, imaterial, revelando a dimensão cosmológica da atividade cerâmica. Revela ainda, e isto foi observado inúmeras vezes em campo, o aspecto estético e artístico da fabricação dos artefatos cerâmicos. Apesar de não possuírem decorações, como muitas outras tradições cerâmicas amazônicas, o ritual, o processo de fabricação dos potes, as formas e o design, a importância dos alimentos servidos nos diferentes recipientes, colocam em relevo a presença e avaliação do belo, do bem feito, do adequado, do reconhecidamente perfeito.

Entre toda essa produção, a grande arte suruí ainda é a cerâmica escura, desde as menores panelas para *makaloba* até as lindas cuias pequenas, com bico ou não, onde com grande refinamento são oferecidos cajúes vermelhos partidos, degustados com a ajuda de colherzinhas de palha, ou larvas. Nos pratos de cerâmica vêm oferendas de alimentos, cada pessoa esperando a sua vez. (MINDLIN, 1985, p.68).

A presença da cerâmica nos mitos

O barro, matéria prima muito especial, não apenas se refere à cerâmica, mas também aparece como a própria matéria prima constitutiva dos humanos, assim como a pedra, o que nos informa que humanos e objetos não são algo totalmente diferente, mas ambos são fabricados e têm a sua história de vida. Um pote de cerâmica nasce, é usado por diferentes pessoas e morre, possui de certo modo, vida, pois está intimamente relacionado às relações e aos valores sociais em diferentes contextos.

ORIGEM DO HOMEM

Parece que os primeiros homens, que depois a onça comeu, foram feitos de barro. Os ossos foram feitos de pedra, a carne de barro, os dentes dos “iara” de ossos e os dos Suruí de caroços de milho, por isso quebram tanto. (MINDLIN, 1985, p.190)

Entretanto, o mito mais importante é o da mulher de barro, mais próximo à temática da produção cerâmica, informativo e complexo. Trata da origem dos potes de cozinhar. Este mito foi narrado por uma índia Tupari. Os Tupari vivem também no Estado de Rondônia e podemos considerar este mito como um pensamento regionalista indígena.

MITO: A MULHER DE BARRO

Narradora em português: Etxowe Etelvina Tupari

Nesse Tempo, as mulheres ainda não tinham potes para cozinhar. Uma moça casada lamentava-se por não ter onde cozinhar a chicha. A mãe ficou com pena dela, prometeu dar um jeito: - Minha filha, não quero ver você triste por faltarem potes. Vou virar barro para você poder fazer um pote. Você me emborca de cabeça para baixo. Minha xoxota vai ser o gargalo do pote. Você me lava bem por dentro e depois me põe no fogo para cozinhar a chicha. Quando a água secar, filhinha, eu aviso e você põe mais, para meu coração não queimar.

A moça obedeceu direitinho a mãe. Pôs a mãe de cabeça para baixo, e esta ficou sendo uma panela de barro. A moça lavou-a bem pelo gargalo, sabendo que era a xoxota da mãe. Buscou lenha, acendeu o fogo e pôs a mãe-pote para cozinhar com chicha. Cada vez que a sopa fervia, punha mais água, tinha medo de esquentar demais o corpo da mãe, de queimar seu coração. E aí foi sendo... toda vez que a chicha estava bem cozidinha, já no ponto tirava do fogo e botava no jirau para esfriar.

Esvaziava a panela, aguava bem aguada e a mãe virava gente de novo, igualzinha a quem fora.

- Ai, filhinha, sou uma mulher cansada de tanto ferver água no fogo! Sentava e coava a chicha para a filha.

O marido da moça, genro da mãe-barro, adorava a nova chicha, achava gostosa demais. Pedia sempre, e, quando saía para a roça, mãe e filha repetiam a receita de virar barro e cozinhar.

- Você quer fazer chicha outra vez, minha filha? Oferecia a mãe.- Vire-me de cabeça para baixo para eu ser de barro, lave para eu ser o pote de sua comida, cozinhe com bastante água!

Acontece que o marido da moça tinha um xodó, uma namorada. Espiou escondida, mãe e filha e ficou sabendo como as duas faziam a chicha mais gostosa da aldeia. Despeitada, foi fazer intriga. Correu para roça atrás do namorado, o genro da mãe-de-barro:

- Você gosta mais da chicha da tua mulher que da minha, mas ela cozinha a sua comida dentro da periquita da tua sogra!

O moço ficou em dúvida: como podia ser?

- Você não acredita, vá ver! Não tem nojo de comer o que sai da xoxota, da periquita de sua sogra?

O rapaz ficou desconfiado, matutando. Acabou por acreditar na versão da namorada, ficou furioso. Correu para maloca e esbravejou com a mulher, acusando-a de lhe dar uma comida vergonhosa:

- Eu pensando que sua chicha era gostosa, feita num pote limpinho, bem lavado, e você cozinhando dentro da periquita da tua própria mãe! Como pude comer uma sujeira dessas!

Deu um chute na panela-sogra, posta a cozinhar no fogo, com chicha até a borda. O pote quebrou-se em uma porção de pedacinhos, pobre da sogra.

A moça juntava os cacos, aos prantos. Tentava colar, refazer a mãe. Esta gemia de dor:

- Minha filha, não posso mais morar aqui. Teu marido me esmigalhou lembrar a ofensa dói tanto quanto o meu corpo machucado. Quero ir embora, morar onde há barro, para continuar a fazer potes para você.

A mãe-de-barro, dizem, foi morar no igarapé. Virara barro mesmo, e do barro fazia bacias, potes, panelas, todos os utensílios para comida.

A mulherada da aldeia descobriu e foi tirar o barro mais bonito para fazerem elas próprias a sua cerâmica. Tiraram, tiraram barro, mas esqueceram da moça, da filha da mãe-de-barro.

A moça estava grávida, bem barriguda. Vivia chorando, com saudade e com pena da mãe.

_ Vocês estão sovinando barro, não me dão nem um pouquinho- queixou-se- mas o barro é minha mãe. Vou ter panelas bem mais bonitas que a de vocês.

As outras foram-se, a moça ficou chorando solitária, horas a fio. A mãe veio, apareceu em forma de gente. Consolou-a, dizendo que o barro que as outras tinham era a cinza do seu fogão, que para filha daria a mais linda louça do mundo. E que as outras iam ver, pedir, com inveja, mas que ela não devia dar a ninguém.

A mãe voltou à forma do barro, a moça entrou no lamaçal, tirando panelas belíssimas já prontinhas, de todas as formas e tamanhos. Pôs todas no marico, despediu-se da mãe, que novamente lhe recomendou que não desse a ninguém, e tomou o caminho de volta a maloca. Antes da aldeia, escondeu os presentes de barro no mato.

Na maloca, as mulheres lhe perguntavam onde fora, mas ela chorava. Sabia que depois de lhe dar tanta cerâmica, a mãe iria para bem longe, não se veriam mais. Como barro, só restava a cinza do fogão, era essa que as mulheres iriam usar para fabricar as próprias panelas. Quanto a ela, aos poucos vinha trazendo do mato os potes magníficos, verdadeiras obras de arte, que as outras invejavam e cobiçavam. (MINDLIN, 1997, p.119-121)

A seguir a sequencia dos acontecimentos listados na narrativa:

1) A falta que uma moça sente de não ter onde cozinhar a chicha.

2) Não ter potes causa tristeza.

3) A mãe se transforma em barro (poderes xamânicos de transformação).

4) O corpo da mãe vai se transformando no objeto pote mas há uma inversão, a parte genital e útero (a parte reprodutiva da mulher) são o gargalo e a cavidade do pote.

5) Coloca no fogo o pote-corpo. O fogo tem o poder de transformação e recebe a bebida ritual, a chicha.

6) O coração da mãe não pode queimar, o que significa que ela guarda, em parte, sua identidade de pessoa humana, de mãe.

7) A panela de barro é agora, explicitamente comparada e equiparada ao corpo humano feminino. O corpo masculino não se prestaria a esta transformação.

8) Há também uma relação vital entre corpo-mãe e chicha, a bebida ritual que permite a consciência e o comportamento alterados e possibilita o contato com seres do cosmos.

9) É reforçada a idéia dos poderes reprodutivos, biológicos e de conhecimentos culturais, enfatizando que se trata da “xoxota” da mãe.

10) O cuidado em não queimar o coração da mãe-pote, além de considerar o pote como sendo algo vivo, remete ao grande cuidado que as ceramistas precisam ter na fase mais difícil, a queima dos potes. Há que prestar muita atenção à temperatura para os potes não racharem e tudo isso sempre relacionado à produção da chicha. O pote é considerado como uma pessoa que deve ser tratada com cuidados.

11) Após a criação do pote, a mãe vira gente novamente, sendo que ela havia sido submetida a uma transformação temporária mas não a uma metamorfose irreversível, o que reforça a consciência moral, volitiva, autônoma de quem se submete a esse tipo de ato de criatividade. O ato é do agrado do genro e se torna uma atividade repetitiva, socializada, tradicional.

12) Mas, no fim, intervém o ciúme dos humanos e o genro vai descobrir que na verdade, a chicha estava sendo produzida e consumida através de um ato transgressor, tabu, na sociedade indígena, a relação entre sogra e genro totalmente proibida, regra indígena que o mito também reafirma. Vemos assim que o pote, um corpo humano, que produz e reproduz a sociedade, afirma a harmonia nas relações de consanguinidade (mãe-filha-barro-confiança) e as restrições e transgressões nas relações de afinidade (sogra-genro-chicha-ciúme).

Em resumo, a importância da cerâmica na cosmologia dos povos indígenas da região fica claramente comprovada, enfatizando também o cotidiano e o ritual, as relações sociais e os sentimentos e emoções que as acompanham, um guia para as pessoas sobre o que se pode e não se pode fazer.

Rituais no processo de produção cerâmica

Constatou-se que existe um ritual para a produção da cerâmica Suruí. Este foi seguido à risca por todas as artesãs durante a pesquisa de campo. Percebemos que esta atividade ritual, é composta de uma sequência muito bem estruturada, envolvendo etapas, desde a sua organização inicial até para a coleta da matéria prima e a concretização da forma. Podemos dizer que a primeira etapa da coleta de argila envolve muitos cuidados e um dos principais é o silêncio na hora de deixar a fonte de argila para que seu espírito protetor, o caranguejo, não siga as artesãs e se perca tornando a fonte, uma vez desprotegida, imprópria para o uso. Lévi-Strauss comenta esse silêncio:

Os Yurucaré, que moravam nos pés dos Andes envolviam a arte cerâmica de precauções e muitas exigências. Somente as mulheres praticavam esta arte, saíam juntas para buscar a argila durante o período do ano que não era destinado a coleta. Por temerem os trovões e para se esconder dos olhares, elas se escondiam em lugares retirados, construía uma palhoça, celebravam rituais. No momento de iniciar o trabalho se fazia um silêncio completo, se comunicavam entre elas somente por sinais, convencidas que se dissessem uma só palavra seus potes quebrariam durante a queima (LEVI-STRAUSS, 1985, p. 36, Tradução nossa).

Um segundo aspecto importante tem relação com os procedimentos no momento de extração da argila. Cada artesã tem cuidados excessivos em relação à matéria prima. Percebemos que elas sempre colocavam a argila sobre folhas verdes limpas ou cascas de palmeira evitando assim o contato da matéria diretamente com

o chão, na intenção de evitar possíveis contaminações da argila. Também forravam os cestos-cargueiros com folhas e durante todo o processo manuseavam a argila sem deixá-la em contato direto com o chão. Esta forma de ordenar e de evitar a sujeira, esta higienização é constante durante todo o processo. Segundo Mary Douglas citada por Luce Giard (1996, p.235):

Mary Douglas se interrogava sobre a definição do “sujo”, “uma ideia relativa”, elemento de um sistema simbólico pelo qual uma cultura ordena o mundo sensível, classifica e organiza a matéria, se bem que dissimulada sob esta obsessão de evitar a sujeira, de cumprir os ritos sagrados da purificação.” A reflexão sobre a sujidade implica a reflexão sobre a relação da ordem com a desordem, do ser com o não ser, da forma com a falta de forma, da vida com a morte². (apud, GIARD, 1996, p.235).

A próxima etapa deste processo consiste na modelagem. Verificou-se, contrariamente ao processo de extração da argila, a participação das crianças durante a modelagem das peças. Neste momento crianças pequenas podem pegar a argila, manipulá-la e ensaiar por imitação a fabricação de alguns objetos ou simplesmente se lambuzar de barro. Neste caso, podemos afirmar que através de uma experiência das crianças com as artesãs, cria-se um espaço para a aprendizagem no âmbito familiar. “trata-se de um processo adquirido progressivamente em brincadeiras, ou na imitação do trabalho dos adultos” (Vidal, J-J,A, 1987, p.155) A transmissão deste conhecimento permite garantir a continuidade das técnicas de modelagem e a manutenção de suas formas. Os gestos observados tentam ser reproduzidos, e pela aldeia ecoa o ritmo cadenciado de sovar a argila. Conhecer a consistência ideal da argila, o momento de dar início à construção da peça (dar-lhe forma) é acompanhado atentamente e muitas vezes reproduzido pelas crianças. Notou-se também que as mães artesãs têm um olhar especial em relação às meninas já com idade de confeccionar um pote, transmitindo conhecimento para a realização da seqüência inteira, no intuito de materializar determinadas formas. Segundo Luce Giard:

O gesto se decompõe numa seqüência ordenada de ações elementares, coordenadas em seqüências de duração variável segundo a intensidade e esforço exigido, organizada segundo um modelo aprendido de outra pessoa por imitação, reconstituída de memória, ou estabelecida por ensaios e erros a partir de ações vizinhas. (GIARD, 1996, pg.273).

Observou-se que esse momento do processo é muito descontraído e propicia uma interação familiar como se fosse uma brincadeira onde as crianças experimentam, aprendem e descobrem as propriedades da argila. Conhecer a seqüência inteira para realizar uma determinada forma depende de uma sucessão sutil de gestos, hábitos herdados e repetidos.

A escola é um local onde também é transmitido o conhecimento das tradições dos Suruí. Os mais velhos neste caso ensinam danças e cantos da cultura Paiter. Percebemos também neste caso que há um encontro de gerações.

Foram esclarecedores três momentos principais neste processo da cerâmica: o da coleta, o da modelagem e o da queima. E esta última etapa exige da ceramista uma extrema concentração, razão pela qual ela se isola para cuidar da sua queima.

Podemos afirmar que existem em cada momento deste processo interações sociais distintas. Na etapa da extração observamos um grupo formado por mulheres adultas casadas e por meninas adolescentes que ingressarão no mundo adulto. Em uma segunda etapa, já de volta à aldeia, a atividade torna-se familiar. Mãe e filhos participam, os homens adultos, ou estão exercendo outra atividade, ou, se estão por perto, observam de longe a fabricação dos potes, sem se envolver. Em uma terceira etapa temos a queima, momento em que a artesã se encontra só para concluir sua peça, uma perda neste momento seria irreparável.

Considerações finais

Se compararmos alguns registros fotográficos de Jesco Von Puttmaker no início dos anos 70 com algumas situações registradas atualmente em 2010, percebemos que não houve mudanças no processo de modelagem, nas formas dos recipientes, nos procedimentos necessários para se obter a argila e no uso dessas peças. No entanto esta continuidade nos processos tecnológicos da produção material contrasta com outras dimensões socioculturais. Nesses últimos 40 anos os Suruí procuraram segundo depoimento de Uraan Anderson Suruí (Julho, 2010) conhecer os diferentes aspectos da vida dos não índios. Se dedicaram a defender suas terras através de instrumentos legais, saíram de suas aldeias para estudar, se formar como agentes de saúde para poder atuar nesta área nas suas próprias aldeias. Alguns índios trabalham como professores, formados pelo ensino público,

nas aldeias, resgatando também, como parte do programa oficial, sua língua e conhecimentos tradicionais. Do ponto de vista ambiental procuram hoje conservar o que lhes restou de floresta e possuem projetos de reflorestamento, e principalmente, em um contexto contemporâneo, procuram revitalizar seus costumes e suas práticas artesanais.

Como explica a antropóloga Betty Mindlin, a passagem do mundo tribal para uma situação mais globalizada, se fez a muito custo e os Paiter Suruí tiveram que negociar e lutar de maneira extremamente acelerada. Hoje, além de todas essas mudanças materiais, verificamos também interferências na esfera religiosa e espiritual com a chegada das igrejas evangélicas que ali se instalaram, convencendo os xamãs da aldeia Gãbgir a se converterem. Verificamos em campo que um dos xamãs, como aconteceu em outros povos indígenas na Amazônia, se tornou pastor da igreja batista Suruí, não deixando, entretanto de reconhecer os valores das crenças tradicionais relacionadas à cosmologia indígena.

Sempre ficamos muito intrigados com a perfeição das formas, acabamento e qualidade técnica da cerâmica Suruí. Ainda mais por não possuir nenhuma decoração como acontece entre outros grupos indígenas. Enquanto ceramista tivemos a curiosidade de conhecer melhor os procedimentos que apenas seriam revelados através de exames laboratoriais. E de fato, constatamos que todos os procedimentos para a fabricação destas cerâmicas, são extremamente elaborados e dirigidos especificamente para a obtenção de um resultado de alta qualidade funcional e estética.

Evidentemente que as artesãs indígenas não possuem o conhecimento químico da matéria tal como revelado pelas tabelas. Trata-se de um conhecimento elaborado a partir de muitas observações e experimentações efetuadas ao longo do tempo o que para os índios remonta aos tempos míticos. Entendemos que a preservação destes conhecimentos seja extremamente preciosa, merecendo os inúmeros rituais relacionados à prática da cerâmica. É um saber que só a tradição, imbuída da narrativa mítica, é capaz de manter e transmitir às novas gerações.

REFERÊNCIAS

ALVES, M.A, **Análise cerâmica: estudo técnotipológico**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da universidade de São Paulo, 1988.

_____. **Assentamentos e cultura material indígena anteriores ao contato no sertão da farinha podre, MG, e Monte Alto, SP**. Tese de Livre-Docência, Apresentada no Museu de Arqueologia e etnologia da Universidade de São Paulo, 2009.

BARCELOS, A, N. **Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia meridional**. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

_____. **Apapaatai: rituais de máscaras no alto Xingu**. 2005. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo: EDUSP, 2008

BOAS, F., **Arte primitiva (primitive art)**. Oslo: Institute for sommenligned Kultufors, 1927. Tradução de Paula Seixas, revisão científica J.A Fernandes Dias, Lisboa, Fenda edições, 1996.

DALGLISH, G. M. F. S. **A arte do barro na América Latina: um estudo comparado de aspectos estéticos e sócio-culturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai**. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Programa de pós-graduação em integração da América Latina, 2004.

DOUGLAS, M. **Pureza e perigo**. Tradução Mônica Siqueira Leite de Barros, Zilda Zakia Pinto.-2.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2010

FREIRE, C, A, R. **Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena**. Brasília: Abravideo, 2009.

GABBAI, M, B, B. **Cerâmica: arte da terra**. São Paulo: Editora Callis, 1987.

GIARD, L. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar/** Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol; tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth.- Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

LAGROU, E. **Arte Indígena no Brasil**. Belo Horizonte: editora C/arte, 2009.

LEROI-GOURHAN. **Le geste et la parole: Technique et langage**. Paris, A. Michel, 1964.

_____. **Evolution et techniques I- l'homme et la matière**. Paris, A. Michel, 1943.

LEVI-STRAUSS, C. **La Potière Jalouse**. Paris: Editora Plon, 1985.

_____. **Le cru et le cuit**. Paris : Editora Plon, 1964.

_____. **La pensée sauvage**. Paris: Editora Plon, 1962.

VAN VELTHEM, L, H. **Equipamento doméstico e de trabalho**. In: **Suma Etnológica Brasileira**, RIBEIRO, B, G(org.) volume 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p.95 a 108.

VIDAL, L. **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, 1992.

_____. **Povos indígenas do baixo Oiapoque.** Rio de Janeiro: Museu do Índio, Iepé, 2007.

VIDAL, J-J, A. *Cerâmica Indígena in Cerâmica: arte da terra/* editado por Miriam B. Birmann Gabbai. São Paulo: Editora Callis, p.154, 155, 1987.

Jean-Jacques Armand Vidal

Artista plástico e Mestre em artes visuais pela UNESP- Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” / Instituto de Artes (IA), São Paulo. Especialização em Docência no Ensino Superior pelo Centro Universitário Metropolitano de São Paulo (UNIMESP) na Área de Educação. Possui o título de Psicólogo pela Universidade Paulista.