

**Varinhas, grafismo e identidade: cultura da memória e
experiência estética no estuário marajoara**

Renato Vieira de Souza

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

**Varinhas, grafismo e identidade: cultura da memória e
experiência estética no estuário marajoara**

Renato Vieira de Souza

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

Belém
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI)
Biblioteca do Instituto de Ciências da Arte, Belém – PA

Souza, Renato Vieira de

Varinhas, grafismo e identidade: cultura da memória e experiência estética no estuário marajoara /Renato Vieira de Souza; Orientador Profº. Dr. Ubiraécio da Silva Malheiros; Belém, 2012.

157 f.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

1.Cultura Popular - Marajoara (Pará) 2.Estética Marajoara (Pará) 3.Memória Cultural 4.Identidade Cultural.Título.

CDD. 22. Ed. 306.4098115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e sete (27) dias do mês de Fevereiro do ano de dois mil e doze (2012), às nove (9) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor Ubiraélcio Malheiros ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Renato Vieira de Souza, intitulada Varinhas, grafismos e identidade: cultura da memória e experiência estética no estuário marajoara, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Ubiraélcio Malheiros, Agenor Sarraf da Universidade Federal do Pará e Marisa Mokarzel, da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Ubiraélcio Malheiros, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Ubiraélcio Malheiros, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa., 27 de Fevereiro de 2012.

Prof. Dr. Ubiraélcio Malheiros

Prof. Dr. Agenor Sarraf

Profa. Dra. Marisa Mokarzel

Renato Vieira de Souza

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

À minha mãe que sempre foi e continuará sendo referência para mim.

Ao povo guerreiro de Mosqueiro e Soure que, assim como nossos ancestrais habitantes das terras e navegantes dos rios da Amazônia, resistem lutando pela vida.

Agradecimentos

A Quem me deu entendimento.

À minha família, fonte de alegria e motivação;

A todas as mulheres que bordam varinhas no estuário marajoara, fazendo disso fonte de arte, identidade cultural e meio de sustento há muitas gerações e que com esse trabalho terão mais um motivo pra continuar mantendo de pé o que representa sua existência;

Aos queridos professores Ubiraélcio Malheiros e Agenor Sarraf dos quais estive mais próximo e de quem recebi suporte teórico sem o qual não teria enriquecido a pesquisa com fontes tão preciosas;

À professora Marisa Mocarzel e aos professores Edison Farias e Luizan Pinheiro que me deram sugestões importantes durante o desenvolvimento desse trabalho;

Aos demais professores do curso com quem tive pouco contato, mas que contribuíram para o meu amadurecimento intelectual;

À Vânia Contente e Ailana Guta, mulheres muito prestativas da secretaria do curso que me socorreram em diversos momentos de dificuldades;

À Idanise Hamoy pelos comentários e informações de sua pesquisa que serviram de estímulo, bem como aos demais colegas das turmas do Mestrado em Artes de 2009 e 2010 pelo companheirismo e apoio que é recíproco.

As coisas ainda funcionam mesmo quando sua idéia já há muito desapareceu. Continuam a operar com total descaso com seus próprios conteúdos. E o paradoxo é que funcionam muito melhor.

Jean Baudrillard

Resumo

As populações tradicionais do estuário marajoara com sua riqueza cultural são ainda pouco estudadas. Nelas é possível ver manifestações que têm traços constitutivos de sua identidade antropológica, como em sua arte, ignorada há algumas gerações como fonte de saber e história, mito, encantaria, trajeto de gênero, conquista e resistência cultural. Para descrever e discutir essas realidades, esse trabalho é focado na memória do passado e do presente do fenômeno das Varinhas Bordadas, trabalho habitual de bordadeiras-artistas da ilha de Mosqueiro e de Soure, no Marajó. Posições de críticos de arte, antropólogos e estudiosos do assunto se dividem a respeito desses discursos há bom tempo, e essa pesquisa visa trazer luz a esse debate, situando o objeto como um patrimônio da tradição cultural, legitimada na vivência artística.

Palavras-chave: Varinhas Bordadas; tradição cultural; memória; arte.

Abstract

The traditional populations of the marajoara estuary with its cultural richness are still poorly studied. In them is possible to see expressions that have constitutive traits of their anthropological identity, as in its art, skipped for some generations as a source of knowledge and history, myth, spell, path of gender, achievement and cultural resistance. To describe and discuss these realities, this work focuses on memory of past and present of the phenomenon of Embroidered Wands, usual work of female artist-embroiderers on the island of Mosqueiro and Soure, in Marajo island. Positions of art critics, anthropologists and academics on these speeches are divided for a long time already, and this research aims to bring light to this debate, placing the object as an heritage of cultural tradition, legitimized in the artistic experiencing.

Key words: Embroidered Wands; cultural tradition; memory; art.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

01 – Família de ribeirinhos	15
02 – Praia do Areião	31
03 – Praia do Chapéu Virado em imagem do início do século XX	33
04 – Navio vapor “Almirante Alexandrino”	36
05 – Navio Presidente Vargas ou “Cisne Branco”	37
06 – Navio “Lobo Dalmada”	38
07 – Monumento “Somos todos irmãos” de Bibiano Silva (1947)	40
08 – Vista do trapiche “Augusto Montenegro”	50
09 – Arbusto denominado “Canela-de-Vidro”	63
10 – Extremidade das varinhas	63
Sequência do processo de confecção dos bordados	64
11 – Detalhe de alguns dos modelos geométricos do grafismo em varinhas	67
Padrões básicos da iconografia pesquisada	75
12 – Dona Oscarina	88
12.1 – Boi Mirim	88
12.2 – Flores de material plástico reaproveitado	88
13 – Chapéu de palha e tamancos	90
14 – Dona Neca	93
15 – Dona Dica	99
16 – Varinhas bordadas por dona Dica com a inscrição “Lembrança de Mosqueiro”	101
17 – Bordados em lã de dona Dica	102
18 – Padrão círculo	103
19 – Professora Leila	104
20 – Padrões “mais fáceis”	106
21 – Geometrismos em madeira Quaruba	106
22 – A bordadeira Inês	107
23 – Detalhe das varinhas do Caruarú e Mari Mari	109
24 – Anfiteatro da “Praça da Independência” em Soure	114
25 – Dona Nilma bordando com faca	115
26 – Baxinha bordando com lâmina	119

LISTA DE FIGURAS

01 – Motivos geometrizarantes e naturalistas localizados na ilha do Marajó	69
02 – Unidade flor	72
02.1 – Subdivisão flor	
03 – Unidade bandeira	72
03.1 – Subdivisão bandeira (a)	
03.2 – Subdivisão bandeira (b)	
04 – Padrões bandeira em posições e tamanhos diferentes	72
05 – Linhas de grade básica	76
05.1 – Horizontal	
05.2 - Vertical	
06 – Sensação de movimento	76
06.1 - Subdivisão	
07 – Inclinação e subdivisão	77
07.1 – Diagonais	
07.2 – Horizontais	
08 – Subdivisões invertidas e repetidas	78
09 – Xadrez	78
10 – Biquinho	78
11 – Motivos geometrizarantes mencionados por dona Nilma	118

LISTA DE QUADROS E MAPAS

Mapa 01 – Estuário marajoara	27
Quadro 01 – Identificação das espécies vegetais analisadas	61
Quadro 02 – Padrões e unidades dos bordados	69
Mapa 02 – Bairros de Mosqueiro	86
Mapa 03 – Localização das comunidades do Caruarú e Mari Mari com indicação de acesso pelos rios	97
Mapa 04 – Ilha do Marajó com a localização do município de Soure a Nordeste	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 MOSQUEIRO E SOURE EM TRAJETOS E TRAÇOS	27
1.1 Mosqueiro: denominação e dominação da ilha	29
1.2 Planos de modernização de Mosqueiro e o comércio das varinhas bordadas	35
1.3 Soure em traços marcantes	46
2 UM OBJETO E SEUS GEOMETRISMOS BORDADOS	53
2.1 A interface arte-artesanato	54
2.2 A arte dos bordados	60
2.3 Grafismo marajoara e os mitos em torno dos geometrismos	66
2.4 Conhecendo a composição estética	73
3 VARINHA DO AMOR E DA CONQUISTA.....	81
03.1 A Varinha do Amor	83
03.2 Lembrança de Mosqueiro e a tradição no Caruarú e Mari Mari	96
03.3 A Varinha da Conquista	110
CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS DO ESTUDO	123
REFERÊNCIAS	136
APÊNDICE	142
ANEXOS	147

INTRODUÇÃO

A construção deste trabalho tem estreita relação com memórias remotas, militâncias em favor da vida e dos saberes tradicionais que trazem em seu mote a experiência simbólica, constituída de sujeitos e suas narrações vividas, imersas em um mundo real que resiste ao tempo e suas abruptas transformações marcando a vivência humana.

Não teria como falar disso sem citar minha experiência pessoal, inicialmente marcada pela curiosidade na infância. Nasci em Belém, num lar humilde no bairro da Cremação onde tive as primeiras sensações de ser amazônida por ser filho de marajoaras e aprender com suas experiências. Naquele tempo costumava ouvir minha tia materna¹ Nazaré (1928-1984), conhecida na família como Nenê, primogênita de cinco irmãs e um irmão, nascida e criada às margens do rio Ituquara, no município de Breves, no arquipélago do Marajó, lugar de muita natureza, traduzida nas memórias dos meus ascendentes e nas imagens raras do lugar como a Fotografia 01 bastante gasta pelo manuseio. Por nunca ter estado lá, talvez os nomes e as imagens formadas no pensamento continuem à espera de uma oportunidade de constatar de perto, ao menos, o que ainda restar de pé após tantas décadas.

Minha tia sempre falava que a vida era difícil sem as “melhorias da cidade” e que meus avós tinham se habituado desde a infância com a vida simples, rústica, vivendo em harmonia com a floresta. Tertuliano, meu avô, era seringueiro desde bem jovem e se acostumara a lidar com as ameaças da selva, ensinando aos filhos e à esposa Virgínia algumas regras básicas de sobrevivência que foram facilmente assimiladas por todos, inclusive por tia Nenê, que sempre foi uma filha muito prestativa. Ouvir lendas, receitas à base de ervas medicinais, conhecer variedade de frutos e artesanatos inspirados e confeccionados com o suporte da flora e da fauna marajoara, fomentou minha curiosidade pelo mundo dos nativos de tal forma que estar em ambientes característicos da cosmologia amazônica é como voltar ao lar onde reside meu espírito ancestral. Quando nasci, meu avô já havia falecido e minha avó doente, não viveria muito tempo para me narrar suas experiências, o que fez com que as histórias da tia Nenê ganhassem peso na minha formação psicológica. Para mim que nunca vi meu avô, era interessante ouvir, sobretudo os tipos de caça e pesca comuns, bem como os processos de confecção da borracha, da farinha e do açaí que na minha infância tomava batido na máquina de um vizinho todos os dias, não mais como era costume de toda a minha família desde que viviam no Ituquara. Sentia um aperto ao saber que o vovô passava horas no mato

¹ As referências à ascendência materna se devem à vivência mais próxima do autor com esse tronco familiar desde a infância.

colhendo o leite da seringa para ser vendido na cidade em troca de mantimentos, isso durante décadas, ao ponto de calejar mãos e pés que, segundo minha tia, “não tinha mais remédio que desse jeito”. Foi no proveito dessa vida na floresta que o jovem seringueiro envelheceu ao lado da esposa criando os filhos com dignidade, traço marcante desses homens marajoaras dos quais sinto verdadeiro orgulho de ser um de seus netos.

Fotog. 01 – Família de ribeirinhos com destaque para os avós em pé e tia Nazaré sentada à direita. Breves, margens do rio Itaquara.



Fonte: Acervo pessoal (final da década de 1940).

Essas histórias da minha tia já não contavam mais com os recursos visuais da floresta, visto que desde que meu avô adoeceu para a morte, vieram quase todos da família para Belém em busca de recursos médicos. Em muitos momentos, quando se referia aos animais da mata, minha principal referência estava nos filmes que passavam na TV geralmente à tarde e dentre os mais emblemáticos, o “Tarzan das Selvas” que lutava com os bichos e aparecia sempre como um herói invencível. Essa percepção do “herói” muito antes de ser desconstruída na minha mente, já sofria um questionamento: se na selva existe um herói, por que meus parentes tiveram que sair de lá?”. Na minha mente infantil não era fácil entender o fato de ter que sair de um lugar como a floresta se lá havia sempre alguém pra defender as pessoas em perigo (inclusive doentes como foi o caso de meu avô). Essa questão sempre vinha à minha mente, mas tinha vergonha de perguntar para a minha tia, com receio de que não me falasse mais nada. Por isso, resolvi questionar um amigo de um de meus primos, Tuca de quem jamais esqueci o apelido e que foi decisivo em me esclarecer: “O Tarzan é do cinema. É o herói do cinema!”. A partir daí comecei a perceber que os heróis são

feitos por alguém. Algum tempo depois entendi que esse alguém pode inclusive, cair no erro de desprezar quem deveria ser o herói de verdade. Como o herói do cinema só aparecia na TV, podia considerar herói quem eu quisesse, inclusive meu avô falecido de quem minha tia era fã. A iluminação que tive não atenuou meu interesse pelas narrações de minha tia, nem minha vontade de ver o Tarzan e até ser como ele, brincando de herói e usando uma faca na cintura pra cortar o mato da rua. A ansiedade de estar na floresta continuou intacta, tanto que andar pelo mato era um prazer. Hoje entendo que tudo tinha estreita relação com as histórias de tia Nenê, histórias que nunca mais esqueci.

Ao narrar esses fatos incrustados na memória pude perceber que tanto minha tia no passado quanto eu no presente podemos atribuir novos significados aos sentimentos e experiências pulsantes (PACHECO, 2009a). Esses pulsos reconhecidos como do natural psicológico humano os quais são citados por Gilbert Durand (1997), se mantiveram como registro ao longo da minha vida, sendo o principal responsável por minha inclinação às questões que envolvem arte, sociedade e ecologia, porém, não se esgotando nessas esferas, mas expandindo-se a partir delas para outras experiências vivenciais. Com isso, desde quando entrei na rede pública municipal em 2002 para lecionar Artes no distrito de Mosqueiro, ilha de Belém, vi surgir a possibilidade de interações mais aguçadas com o universo empírico onde as imagens compartilhadas por minha tia assaltam a memória deficitária da experiência concreta.

Como é do conhecimento de quem trabalha com o ensino de Artes, o cotidiano da sala da aula é um espaço propício para se deter diante de situações que têm em seu mister o inusitado, muito mais quando elas estão em pleno contato com permanentes mudanças onde o campo de experiências multiculturais é sempre atrativo. Nessa perspectiva, a convivência com indivíduos que produzem olhares marcados pela herança de tradições remotas é reveladora, sobretudo quando a interação ultrapassa o ambiente escolar e se apresenta com históricos culturais intactos, não investigados e, portanto, não revelados ao mundo; um laboratório aberto a intercâmbios com diversas possibilidades nas esferas científica, social, política e cultural.

“Nós temos as nossas varinhas. Já conhece as nossas varinhas...?” Foi a pergunta a mim feita por uma mulher logo na minha primeira visita à comunidade do Caruarú em Mosqueiro, e tornou-se o ponto de partida da investigação que desenvolvi desde 2009. Para esclarecer melhor o que me atraiu nessa frase e como tudo começou, devo voltar no tempo alguns anos. Foi numa dessas circunstâncias acima mencionadas que em 2004 conheci um

aluno de meia idade do supletivo voltado à Educação de Jovens e Adultos (EJA)², possuidor de uma rara sensibilidade na manipulação de cores. Além de combiná-las com destreza, ele as produzia artesanalmente com matéria-prima natural em tons primários e neutros. A informação ficou guardada durante algum tempo até que, enfim, decidi procurar mais elementos daquele trabalho. Como tinha apenas o nome do aluno, ficou difícil localizá-lo, visto que não possuía familiares nas comunidades próximas e saber do seu paradeiro tornou-se uma tarefa difícil para alguém como eu, cheio de afazeres profissionais e pessoais. Então, decidi procurar os que tinham o hábito de produzir tintas a partir de matéria-prima natural. Foi-me passada informação de uma comunidade chamada Caruarú, localizada no interior da ilha, a cerca de quarenta minutos de barco da vila de Mosqueiro, onde, segundo se dizia, ainda havia uma tradição artesanal mantida por pescadores que confeccionavam tintas para uso geral.

No final de 2008, depois de algumas tentativas fracassadas, finalmente conheci o lugar ao qual os moradores de Mosqueiro se referiam como “sítio”. Era realmente o que se pode chamar de *vila de pescadores* com habitações de madeira e bucolismo, cercada de verde onde o acesso aos produtos da cidade como a luz elétrica, instalada em 2005, era ainda recente. Ao entrevistar os sítiantes sobre a produção das tintas, deparei com a indiferença dos jovens pelo assunto, bem como pelo trabalho dos veteranos moradores e certo espírito saudosista dos adultos quanto à cultura artesanal. A tradição que me aguçava parecia impopular com a chegada das tintas industrializadas, e a técnica de tirar esse produto da mata tinha sido abandonada já havia anos, assim como o ânimo de dar continuidade ao processo devido às praticidades modernas. Ainda nas primeiras averiguações, vi naufragar o projeto das tintas naturais e toda importância que ele teria se aqueles indivíduos a tivessem mantido em seu repertório cultural. Foi desagradável, mas isso não tirou meu ímpeto de estar entre essas pessoas, cuja forma e estilo de vida em intenso contato com a natureza despertava dentro de mim um misto de inveja, admiração e saudades da infância quando ouvia minha tia Nazaré e morava com meus pais numa casa que tinha um quintal grande, repleto de árvores onde eu me perdia escalando árvores e desbravando o mato durante maior parte do dia.

Passado um ano, já me tornara conhecido de alguns moradores que me contavam histórias do lugar e desabafavam seu descontentamento com a ausência do poder público. Nesse momento vexatório em que o lamento e a indignação contaminam qualquer um que se coloca no lugar daquela gente, foi que a professora das crianças da comunidade e também

² EJA – Programa do Governo Federal em parceria com a rede escolar nos municípios.

bordadeira do Caruarú, Leila do Socorro protagonizou a frase-destaque dessa introdução: “*Nós temos as nossas varinhas...!*”.

A palavra “varinhas” era nova para mim e soou naquele instante como um brinquedo infantil, imagem que se extinguiria do meu pensamento alguns minutos depois. Foi quando a professora veio de dentro de uma das salas da Unidade de Ensino portando um feixe de varas com figuras geométricas “desenhadas” bidimensionalmente. Rapidamente soube que apenas algumas mulheres da comunidade mantinham o costume de confeccionar aqueles objetos semelhantes a pequenos totens indígenas. O porquê de serem só mulheres e o fato de haver tão poucas envolvidas na atividade, diferentemente do que segundo elas, teria acontecido no passado, fez me despertar certo interesse no objeto. Entretanto, ao perceber os grafismos com mais cuidado e a maneira respeitável como tratavam aquele objeto, acabei me interessando de vez. Os desenhos continham além de linhas, várias figuras geométricas em série que aprendi a reproduzir desde a infância e que se tornaram meu assunto preferido no Nível Médio de ensino quando estudei Edificações na Escola Técnica Federal³. Logo procurei me informar melhor daquele trabalho e, à medida que as dicas surgiam, meu interesse crescia na história de Mosqueiro, na memória que se havia constituído em torno dos grafismos em varinhas e, principalmente, na relação de identidade local que as mulheres envolvidas na atividade lhes atribuíam.

Nesse trabalho quando me refiro a “grafismo” entendo a relação possível com a pintura, a gravura ou o desenho, quer seja do ramo de estudo da arte primitiva ou rupestre da região, quer seja um fenômeno da cultura visual. No caso das varinhas, designadas pelas mulheres “bordadas”⁴, não se pensou num conceito específico, diferenciado do que elas mesmas utilizam e referente a essa técnica. Ainda que os grafismos sejam uma apropriação admitida dentro da tradição nativa ou trazida de uma cultura estrangeira e não-amazônica, convencionou-se utilizar nesse trabalho o termo adotado na tradição, sendo este também um meio de dar legitimidade às suas falas.

Foi imediato notar que as varinhas faziam parte de um repertório de artesanatos produzidos no lugar onde elas tinham destaque por serem como suas “filhas legítimas”. Esse objeto da cultura material havia se tornado uma prática coletiva na ilha, vasta em vegetação até a década de 1970 quando navios faziam a rota Belém-Mosqueiro-Soare, proporcionando não apenas lucros às famílias pobres, mas uma tradição artística coletiva que se perdeu no

³ Atualmente Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará – IFPA

⁴ O termo *bordadas* é de uso corriqueiro das mulheres e corresponde à técnica da *gravura*, onde são feitas incisões na casca da madeira para formar os desenhos geométricos.

tempo, reduzindo o costume de confeccionar bordados a algumas mulheres no interior da ilha, como é o caso das que residem nas comunidades do Caruarú e Mari Mari. Também percebi que havia no passado outros repertórios adormecidos – fato das ladainhas que se faziam antes de existir a capela de Santa Rosa de Lima onde se rezam as missas no lugar – e mesmo extintos, que não perduraram por indiferença institucional, fragmentação social e outros motivos semelhantes que levaram à extinção das tintas artesanais.

Com esse conjunto de informações, relacionei o que mais me chamou a atenção: a resistência do fenômeno artístico como ícone, um símbolo de uma identidade local, ainda que em alguns casos assuma características de memória cultural; identidade aqui, referindo-se ao conceito particularista de sociedade que resiste aos processos globais na tentativa de preservar seus traços culturais identitários (HALL, 2006). Com base na abordagem antropológica interpretativa de Clifford Geertz (2006) onde a vivência dos indivíduos apresenta os códigos necessários à compreensão de um fenômeno artístico, as comunidades de bairros de Mosqueiro, como o do Maracajá, e ribeirinhas do Caruarú e Mari Mari, que nos dois últimos casos, trata-se de povoados adjacentes onde ainda se confecciona varinhas, tornaram-se o lócus da pesquisa na ilha de Mosqueiro. Entendi assim que a história do grafismo em varinhas nas comunidades do Caruarú e Mari Mari era remanescente de um fenômeno intenso, característico, muito popular na Ilha até certo momento de sua história. No passado não muito distante havia uma atribuição mítica – inerente a povos da Amazônia e outras regiões desde eras muito antigas – que se tornou lucrativa no tempo dos navios que vinham de Soure e Belém, e que agora resiste como simbolismo cultural, envolvido por um pequeno grupo, que não abre mão desse objeto. Isso é evidente no pronome possessivo *nossas*, usado para me introduzir nesse mundo peculiar das mulheres da comunidade do Caruarú que optei por identificá-las ao longo desse trabalho como “bordadeiras” ou mesmo “artistas”⁵.

Pensando na relação de identidade local à qual Geertz e Hall se referem em suas obras científicas e que populações tradicionais mantêm com seu universo simbólico, pensei em aprofundar meu olhar investigativo na história de vida dessas pessoas. A sensação de que esse espírito identitário permeava toda a ilha, fez com que eu buscasse fundamentação nas falas de outros moradores, no caso, parentes ou vizinhos das mulheres que bordavam, remanescentes de décadas passadas que ainda estivessem morando em Mosqueiro. À princípio, achei que se tratava de poucas fontes que tinham testemunhado a época dos navios

⁵ Na subseção 2.1 há argumentos que esclarecem o fato de não se referir a essas mulheres como “artesãs”, ainda que o conceito se aplique às suas práticas dentro de uma convenção internacional adotada. Esse conceito é discutido e melhor explicado com contribuições de autores como Nestor Canclini, Donis Dondis e Clifford Geertz.

e o comércio de varinhas. Continuei pensando dessa forma até estabelecer contato com a terceira fonte que me apontou mais três pessoas que tinham sido bordadeiras na infância e adolescência e que depois de conseguirem ocupação e casar haviam abandonado a atividade. A partir disso compreendi que eram tantos os sujeitos entre mulheres, suas filhas, vizinhos, amigos e outros parentes com alguma memória significativa das varinhas que tive que optar por um universo restrito, *representativo* de entrevistados. Contudo, o espírito identitário presente no grafismo em varinhas se fez notar com mais evidência no grupo de mulheres que tinha, de alguma forma durante algum tempo, mantido a prática de bordar varinhas, e de forma especial, as que ainda bordam. Sobre este grupo foi desenvolvida a pesquisa.

Posteriormente a esses levantamentos preliminares, soube via contatos em Belém que muitos anos atrás essas varinhas também eram confeccionadas na ilha do Marajó e que o trânsito de passageiros no itinerário dos navios as teria *trazido* de lá para Belém e Mosqueiro. Com esse rumor em mente, passei a investigar as rotas de navios que faziam o percurso entre Belém e Soure passando por Mosqueiro. Estando em Salvaterra que hoje é caminho para Soure, não encontrei dados relevantes sobre as varinhas bordadas além das vagas lembranças dos moradores de um tempo em que algumas eram vendidas nos festejos católicos anuais. De volta a Belém, numa conversa com a pesquisadora Idanise Hamoy⁶ tive conhecimento de que em Soure esse objeto não só era comercializado no passado como também ainda podia ser encontrado por lá, o que me levou a ir à cidade e procurar informações em centros de artesanato e tradição marajoara.

Por fim, acabei localizando as varinhas, as lendas em torno delas e na sequência, as pessoas que as confeccionavam, que assim como em Mosqueiro também eram mulheres. Não muito surpreso, mas certamente contente com a constatação, visto que a tradição das varinhas bordadas estava indiscutivelmente associada à perspectiva de gênero, senti que o meu foco de estudo não teria como se restringir a Mosqueiro, embora depois entendesse que lá teria que ser mantida a matriz da investigação.

Para resolver os pormenores da pesquisa dos relatos orais sem excluir aspectos importantes do fenômeno nas localidades onde são produzidas as varinhas, decidi incluir ambas nesse trabalho com uma abordagem semelhante, porém adaptada à dinâmica dos fatos que se mostra diferenciada: em Soure, busquei a memória e as características da manifestação coletiva no passado lançando mão dos relatos orais e imagens do presente que remontam

⁶ A pesquisadora tem um trabalho sobre as varinhas de Soure chamadas “Varinhas da Conquista” onde as descreve e discute a relação arte-artesanato. Sua bibliografia consta nesse trabalho e serviu de referência nos primeiros passos dessa investigação.

essas ideias e dão sentido ao que se produz na atualidade (ALBERTI, 2005). Está presente nessa ideia a renovação temática e metodológica que a sociologia da cultura e os estudos culturais realizam sobre o presente. Entender o passado a partir de sua lógica utilizando a *cultura da memória* como categoria investigativa segundo Beatriz Sarlo:

... emaranha-se com a certeza de que isso, em primeiro lugar, é absolutamente possível, o que ameniza a complexidade do que se deseja reconstituir; e, em segundo lugar, de que isso se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado (2007, p.18).

Assim a autora defende um reordenamento ideológico e conceitual do passado e seus personagens utilizando sua subjetivação como veículo. Nesse reordenamento, a cultura da memória compreende um espectro de apreensões, saberes e significados narrados e recriados pelos atores sociais. A subjetivação da memória ocorre na interrelação das falas constituintes da cultura do passado com a dinâmica vivida no presente e essa ferramenta analítica permeia todo o estudo do fenômeno cultural aqui apresentado.

Em Mosqueiro, além de captar a cultura da memória e a experiência do presente, também procurei contemplar a representação de uma identidade como patrimônio local, expresso nas falas das mulheres e materializada nas varinhas, fato que também ocorre em Soure, mas que é restrito a uma única família. Ao ampliar o foco de observação para esses dois lugares, notei que a pesquisa estava geograficamente situada na região da foz da baía do Marajó onde suas águas se encontram com o oceano formando um *estuário*. Apesar deste não banhar apenas Soure e Belém – de onde Mosqueiro é distrito – e de haver nessa região outras localidades onde se produz artesanato e diversidade cultural, essa investigação localizou varinhas bordadas só nesses dois lugares, o que justifica falar de uma *experiência estética no estuário marajoara*, pois a pesquisa se restringe a este objeto e seu entorno onde se configura o panorama conjugado entre o passado e o presente.

Dessa forma, o trabalho aqui apresentado tem como foco principal investigar a relação de identidade entre o grafismo do artesanato em varinhas nas localidades de Mosqueiro e Soure, levando em conta o histórico dessa relação onde a dimensão artística se fez presente com vigor no passado e ainda resiste na memória coletiva e na prática de algumas mulheres que a preservam. A resistência da tradição do grafismo, bem como outras variáveis contidas na experiência estética e no relato oral das bordadeiras é razão para a busca das raízes desse fenômeno que estão presentes na experiência humana dos indivíduos atuais, mas

que se constroem em suas memórias e em sua constituição física, revelando suas raízes culturais. Agrega-se a essa discussão algumas questões não respondidas que têm a ver com a resistência das varinhas em meio ao advento da cultura de massa e a dimensão econômica como um dos pilares da reprodução e sua resistência (BENJAMIN, 1994). Por isso, seja de que forma for, quero destacar o grafismo das varinhas como um *símbolo de uma cultura local* à semelhança de outras manifestações artísticas que ocupam espaço na conjuntura contemporânea das artes visuais.

A busca por um aporte metodológico nesta pesquisa contou com a investigação de quais autores seriam mais adequados, visto que, observando o fenômeno e colhendo os primeiros relatos dos entrevistados, pensei que o modelo que melhor se enquadraria no desenvolvimento da investigação era a *etnografia*. Levando em conta a relação das mulheres com os bordados geométricos, as memórias, seu contato com as transformações do tempo presente e seu interesse de manter a tradição, a pesquisa acabou tornando-se um tanto descritiva, norteadas pelo gesto, pela visão de mundo e pelo contato social com o velho e o novo significante numa categoria cultural. Essa perspectiva do estudo etnográfico é definida primeiro por Gilbert Ryle (1900-1976) como “descrição densa”, mas parte do conceito de cultura de Max Weber, onde o homem, preso às teias de significados que ele mesmo teceu, tenta desvendá-las⁷. No contato com os dois autores, Geertz (1989, p.4) tendo subentendido o que é cultura descreve melhor no que consiste a pesquisa etnográfica:

Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento [...]. Segundo a opinião dos livros-textos, praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante.

Com essa delimitação, ele ancora toda a chave da compreensão na vivência do praticante, mostrando que o etnógrafo tem uma gama de estruturas conceituais complexas a serem desvendadas, aprendidas e depois apresentadas. Nas primeiras viagens investigativas a Soure e Mosqueiro procurei manter essa linha metodológica que se susteve na descrição de uma vivência com raízes típicas da cosmologia amazônica indispensável no estudo de um fenômeno cultural. Com o passar do tempo e adquirindo informações dos entrevistados e de

⁷ Geertz cita aqui a metáfora do conceito de cultura concebido por Max Weber. Para desvendar essas *teias* construídas pelo próprio indivíduo é necessário, segundo o autor, se envolver no campo cultural sistêmico. Essa seria a tarefa da etnografia.

alguns teóricos da nova História, dentre os quais se destaca a História Oral e autores como Astor Diehl, François Dosse e Verena Alberti, entendi que essa ferramenta metodológica era bem mais adequada do que a anterior, que além de exigir mais tempo para descrever um quadro detalhado do fenômeno cultural, poderia suscitar problemas na sistematização, deixando de enfatizar questões relacionadas à experiência estética, visto que a pesquisa de campo (substanciada na descrição por meio de um diário de campo) produziu tanta informação que acabei me desorientando no que fazer. Entretanto, a dificuldade encontrada na etnografia como viés metodológico e os possíveis atropelos ocasionados pela escassez de tempo para a conclusão dessa investigação não passaram de conjecturas de um pesquisador iniciante que descobre caminhos à medida que desenvolve roteiros constitutivos do movimento dialético.

Devido a isso, em alguns trechos desse trabalho há descrições corridas que remetem a métodos de investigação de Richard Hoggart, pioneiro da etnografia e responsável por mudanças no estudo das culturas e pela inspiração na construção de narrativas que contemplam sujeitos que no passado foram silenciados. A sistematização das informações obtidas foi definida ao longo de um ano de intensos experimentos de forma e padronização dos dados de fontes visuais, orais e bibliográficas com intuito de apresentar maior clareza ao leitor. A partir das considerações da metodologia utilizada, o texto foi dividido em seções onde são apresentados resultados do estudo desse fenômeno cultural e das dimensões basilares que o envolvem.

A primeira seção é introdutória referindo-se ao histórico das localidades de Mosqueiro e Soure desde a colonização do Brasil e às importantes marcas deixadas ao longo desse processo que vão interferir na experiência, tanto dos que produziam varinhas antes de haver qualquer meio de ligação terrestre entre Belém e a ilha, quanto das atuais mulheres que confeccionam varinhas em ambas as localidades. A seção não aprofunda a descrição histórica de Soure não por não ser um lugar de uma cultura interessante, mas pela falta de subsídios nas falas de seus entrevistados, importantes para que se perceba no objeto material uma representação de suas origens culturais, fato que é diferente com relação à cerâmica. Soure, por ser destino não só de pessoas, mas de vivências culturais raramente percebidas historicamente, é local de fluxos simbólicos que interessam ser contemplados, visto que a origem da tradição gráfica marajoara ainda necessita de esclarecimento científico.

Nessa seção, historiadores como João Lúcio d’Azevedo, Vicente Salles, Augusto Meira Filho⁸ e Samuel Benchimol são importantes não para sustentar versões históricas oficiais que sugerem uma perspectiva triunfalista que usurpou o direito de populações nativas e excluídas a exemplo da Cabanagem, e sim para perceber os limites dessas narrativas, presentes nos relatos dos conquistadores e que determinam realidades que se reinventam na tentativa de escapar da opressão e do genocídio cultural. Para falar de Soure, busquei dados na pesquisa de Agenor Pacheco que descreve os embates culturais e históricos na grande ilha, assim como a obra intitulada “Soure, pérola do Marajó” de Miguel Cruz que ao narrar com superficialidade as origens históricas e culturais do lugar, cede espaço à desconstrução da narrativa que nessa pesquisa é abastecida com outros dados revelados no contato com descendentes de nativos e negros da região.

A segunda seção está focada na manifestação, recepção e descrição das varinhas bordadas enquanto objeto estético dotado de uma dimensão histórica e mítica pertencente à cultura amazônica. As análises formais das técnicas de composição visual têm por base os autores Wucius Wong e Donis Dondis além das pesquisadoras Denise Schaan, Lux Vidal e Lúcia Velthem que, a partir da arte indígena e marajoara, apresentam subsídios importantes para o esclarecimento da dimensão simbólica presente nos grafismos bordados. Essas duas seções contam com a ajuda dos relatos orais de moradores dos lugares pesquisados, assim como de artistas e bordadeiras que vivenciaram e vivenciam a experiência estética. Todas as informações reunidas trouxeram elementos significativos no estudo dos bordados que a história, a sintaxe visual e o olhar investigativo condicionados a determinadas categorias conceituais não poderiam perceber da mesma forma que os sujeitos envolvidos diretamente com o foco desse trabalho ou aqueles que dispunham de alguma informação valiosa ainda que num contexto remoto do tema.

A terceira seção é estruturada no registro oral das bordadeiras e artistas da ilha de Mosqueiro e no município de Soure com o objetivo de identificar seus históricos, apreensões e motivos que mantém viva a tradição com as devidas particularidades de cada lugar. Além dessas mulheres que protagonizam esse trabalho, há relatos de personagens secundários que prestam informações do passado e do presente e que são interessantes para que se faça uma leitura pormenorizada das demais esferas que cercam o fenômeno estético e que com ele estão relacionadas. Representando o grupo mosqueirense de bordadeiras veteranas ainda residente

⁸ Meira Filho é autor da obra “Mosqueiro ilhas e vilas” que narra o processo de “desenvolvimento” histórico e cultural da ilha. Talvez o maior historiador de Mosqueiro, foi político, defensor de um projeto de modernização da ilha até a década de 1970.

na zona urbana, duas entrevistadas, enquanto as atuais mulheres responsáveis por manter os bordados e que vivem ou estão ligadas às comunidades do Caruarú e Mari Mari, mais três.

Em Soure as entrevistas foram feitas com as únicas artistas responsáveis pela produção de varinhas na localidade. Os depoimentos dessas mulheres são decisivos para que se fale de uma atividade não limitada a um artesanato, mas com características de inspiração pautada na sensibilidade manifesta na percepção estética presente na arte. Pela conjunção dos relatos do passado e do que se percebe em Soure, desejei mostrar que essa dimensão artística que hoje não ocorre mais com vigor nas mãos de muitas representantes do estuário, era muito mais comum do que se imagina. Essas falas são fundamentais na construção de um histórico do grafismo em varinhas, permeado pela experiência e resistência das mulheres às posições políticas causadoras do fator de exclusão social. A terminologia “comunidade” referida aos locais em que são confeccionadas as varinhas é utilizada pelos próprios moradores e líderes comunitários, que em Mosqueiro a assimilaram no contato com técnicos da Prefeitura durante assembleias ocorridas na região desde a década de 1990, época da implantação de políticas sustentáveis para a população das ilhas de Belém. Pela praticidade e adequação do termo à realidade desse grupo, tornou-se conveniente sua utilização ao longo desse trabalho.

As falas de todos os entrevistados são balizadas dentro de um conceito de identidade que se opõe à forma tradicional que se disseminou na modernidade: reduzida, polarizada, essencialmente ideológica e canonizada pela História. Diehl defende a identidade antropologizada, que leva em conta características e percepções inerentes ao ser em contraponto a uma análise coletiva e generalizadora. A discussão que considera a memória inseparável da identidade cultural constitui um campo de discussão complexo em função das muitas possibilidades que se abrem na investigação. Entretanto, é imprescindível mencionar a *qual* identidade este trabalho está se referindo, ainda que em certos trechos da terceira seção a referência à memória se apresente com maior ímpeto.

Com estas seções se faz um retrospecto histórico do fato contido na ancestralidade dos sujeitos e de suas experiências que se assemelham em diversas culturas e as dimensões míticas e estéticas que sempre se mantiveram relacionadas com os grafismos. Ao trazer discussões anteriores aprofundando-as no debate da modernidade onde a arte figura em espaço cada vez mais plural e massivo de informações desestruturando tradições e, ao mesmo tempo, configurando outras visões, pretendo esclarecer o proveito desse trabalho na formação de uma nova atitude diante do tradicional. Nesse ponto, além da análise da condição estética a partir de explicações do ponto de vista antropológico, procuro destacar a importância do grafismo em varinhas como valioso discurso e reflexão necessários à legitimação do

multiculturalismo verdadeiro (HALL, 2003), deixando claro seu papel de voz política em meio às polifonias manifestas nos mais diversos espaços.

Com a apresentação deste trabalho, pretendo descrever a relevância de um objeto materializador de crenças e saberes arraigados na tradição e discutir a inclusão do artesanato como arte dentro do que os diálogos com os autores podem fornecer, contribuindo para a desconstrução de conceitos pejorativos, baseados em geral, no caráter discursivo-coletivo das produções. Estas, por inúmeros motivos, não devem ser exclusas do processo dialógico das ciências sociais mesmo porque envolvem questões complexas não limitadas à reprodução do conhecimento empírico e que têm como contribuição um verdadeiro espectro de saberes de suma importância e pouco explorados até o momento.

1 MOSQUEIRO E SOURE EM TRAJETOS E TRAÇOS

Por tudo o que se conhece dessas localidades estuárias (Mapa 01) e o fato de abrigarem vivências que resultam na tradição de confeccionar varinhas e muitos fatos da história reconstituídos pela memória de seus entes sociais, é imprescindível que não se tome conhecimento de sua constituição social, cultural e política separadamente. As cidades amazônicas têm traços que o domínio da opressão dilacerou gerando profundas cicatrizes. Dessas cicatrizes surgiram flores e frutos que são dados aos viajantes dos céus e mares que vêm em busca de formas avessas aos seus domínios culturais.

Mapa 01 – Estuário Marajoara



Arte: Luciano Gemaque

fonte: www.googlemaps.com/mapasdobrasil/belem; acesso em 21/12/2011.

Mosqueiro e Soure como tantas cidades amazônicas, também descrevem um passado hostil materializado na imposição do discurso etnocêntrico que tem o intuito de subjugar e extrair riquezas. Como as peculiaridades desses lugares podem ser elencadas em tópicos – embora se trate de realidades complexas que por merecerem aprofundamento, não cabem nesse trabalho – optou-se por unir seus históricos em uma única seção, tendo em mente

que os sujeitos protagonizadores da experiência simbólica nesse estudo não se diferenciam quanto à hostilidade a qual foram submetidos desde a colonização.

Contudo, Mosqueiro ainda tem sido a sede quando se fala em varinhas como um *estatuto* ou traço de uma identidade local. Isso se percebe quando os moradores e visitantes mais antigos relembram a época dos navios que por lá aportavam rumo à Soure e, principalmente, nos argumentos das mulheres que mantêm elo com a prática dos bordados. Há uma sensação vital nesse objeto, tão simples e desprovido de significado para algumas pessoas, que promove tamanha pulsação na tradição visual da ilha e que torna atrativo voltar no tempo, reconstruindo o trajeto histórico do lugar. Assim, a começar por Mosqueiro se fará esse trajeto.

As varinhas bordadas e a ilha têm histórias insólitas que não devem ser analisadas de pontos de vista distintos e alheios a questões fundamentais que as orientam. O fenômeno das varinhas é parte de uma gama de tradições, ao que tudo indica, relativamente recentes, mas com um aporte de experiências construídas que lhe certifica subjetividade e significação pouco manifestos aos olhares de visitantes, que em geral, só se interessam por um aspecto histórico superficial esteticamente caracterizado nos produtos artesanais. Sem pretender que as varinhas se tornem um mito maior do que outros mitos que compõem o universo cultural e imaginário da ilha, o que se tem visto é uma forte insatisfação no olhar das bordadeiras que revela dificuldades ainda não resolvidas historicamente, todas elas vividas além de sua experiência estética e que não podem ser ignoradas quando se deseja conhecer profundamente um processo de luta, afirmação e resistência cultural. Antes de aprofundar o olhar no que se refere às falas das bordadeiras da ilha, é imprescindível perceber em que plataformas esses discursos foram constituídos que não se revelam sem uma busca dos elementos culturais, históricos, sociais e políticos sedimentados ao longo de um processo que culmina no presente.

Essa crítica do movimento passado se faz em sua presentificação como forma de atualizá-lo, dando subsídios a que se perceba a possibilidade de repetição que consiste em novas modalidades nocivas à liberdade (CARDOSO apud SARLO, 1997) e que se estabeleceram na Amazônia desde os primeiros anos de intervenção do colonizador europeu. Como plataformas, entende-se uma conjuntura complexa onde essas problemáticas interferem no conjunto dos fenômenos, ora intermediando, ora direcionando vivências desde a sua instauração. Como discursos, entende-se o aparato de significados apreendidos ou desenvolvidos nesse universo e que fomentam, direta ou indiretamente, a configuração de suas identidades.

Analisando essas questões pretende-se introduzir o leitor nos aspectos que circundam as varinhas, visando esclarecer o contexto em que se desenvolve a experiência simbólica, substanciada nas falas das mulheres que desenvolvem a prática dos bordados cuja forma, aparentemente identitária, fomentou toda essa investigação. Um mergulho na constituição do lugar que leva em conta não apenas uma versão oficial historicamente constituída é necessária para um entendimento proveitoso, uma vez que a memória desses indivíduos produtores de arte em toda a sua trajetória não foi anotada.

1.1 Mosqueiro: denominação e dominação da ilha

Toda pesquisa que contemple a Amazônia e sua multiculturalidade adquirida em uma trajetória histórica, parte do princípio de que essa região foi constituída num processo inicial predominantemente indígena, que influenciou no saber, no fazer, no conhecer e no viver de seus habitantes. Sem essa premissa de que todo o cenário de transformações ocorre a partir de um modo de vida nativo, torna-se difícil estabelecer parâmetros compreensíveis de como essa região e suas múltiplas formas culturais se modificaram ao longo de séculos adaptando-se a um modelo civilizatório europeu. Como se quer buscar a história de Mosqueiro, toma-se como ponto de partida a identificação dos grupos instalados antes da chegada do colonizador e que foram subjugados paulatinamente até se tornarem escravos e, no decorrer dos séculos, membros de classes excluídas (BENCHIMOL, 1999).

Conforme levantamentos históricos, os primeiros habitantes da ilha foram os índios tupinambás e morobiras⁹ (PREFEITURA, 2003) que eram descendentes de grupos que viviam na região há mais de 10 mil anos à semelhança da ilha do Marajó (GASPAR, 2003). Durante todo esse tempo, os grupos mantinham hábitos relativamente parecidos e viviam da caça, da pesca e da plantação da mandioca. Os povos tupinambás e morobiras teriam sido amistosos desde o primeiro contato com os europeus e isso facilitou bastante a que o processo de submissão ocorresse naturalmente ainda no século XVII com a intensa intervenção das missões jesuítas (AZEVEDO, 1999).

O primeiro documento que se refere à ilha é um mapa com datação de 1666 onde aparece a designação “Ilha de Santo Antônio”. Em 1680 os navegadores desenharam uma ponta e a denominaram “Ponta da Musqueira” para a localização entre as ilhas de Caratateua

⁹ O levantamento feito pelos técnicos da prefeitura apresenta o termo *morobira*, mas em um mapa do século XVIII na pesquisa de João Lúcio d’Azevedo (1999) se lê “*missão miribire*” e por corruptela hoje se escreve *murubira*, nome tanto de um igarapé quanto de uma famosa praia da localidade.

(Outeiro) e do Sol (Colares). O escritor Meira Filho (1978, p.26) não usa o termo Musqueira, mas Mosqueiro: “Do século XVII – primeiro de nossa formação histórica – a denominação se assinalava, sobretudo, no ponto geográfico da ‘Ponta do Mosqueiro’, hoje, na ‘Vila’ do mesmo nome, no extremo ocidental da ínsula.” De acordo com esse autor é, portanto, do século XVII a denominação definitiva para a ilha, embora tenha havido “a corruptela que modificaria, através dos tempos, a expressão de *moqueio* de moquear, em *Mosqueiro*” (Ibid, 1978, p.32). Quanto ao nome espanhol Musqueira, existe um antigo relato onde se diz do corsário espanhol Ruy Garcia Mosquera que havia adentrado a baía em 1520 com sua embarcação avariada depois de forte tempestade a caminho do sul do Brasil e que teria sido ajudado por índios na alimentação da tripulação e no reparo das avarias. Mosquera teria feito da ilha a sua base por algum tempo antes de zarpar rumo às Antilhas com intuito de atacar naus francesas, inglesas e holandesas. De acordo com esse relato, o sobrenome do corsário teria inspirado a palavra Mosqueiro, mas essa versão não é a única, muito menos, a mais confiável para a origem do nome da ilha.

O termo “ponta” se refere à praia do areião onde os índios “moqueavam” peixe e caça (Fotog. 02). A técnica era empregada para cozer e conservar os alimentos e consistia em cavar um buraco na areia forrando-o em seguida com folhas de moquém onde eram depositados os alimentos. Uma nova camada de folhas de moquém era colocada e sobre ela se acendia uma fogueira que deveria ficar acesa durante algum tempo. A carne sendo retirada após esse processo estava cozida e poderia ser consumida ou armazenada sem apodrecer. Os índios não conheciam o sal para conservar carnes e essa técnica foi utilizada largamente nos litorais da região, provavelmente, dando o nome à ilha: “Foi dessa operação curiosa e por todos os títulos admissível, que o lugar, a ilha paralela e irmã da ‘do Sol’ passaria a ser a ‘Ilha do Moqueio’, destinada ao moqueio do peixe, transportado para negócio na Colônia” (MEIRA FILHO, 1978, p.32). Por outro lado, os colonizadores portugueses não eram habituados com o termo moqueio e sim Mosqueiro, pois em Portugal se conhece o “Penedo do Mosqueiro”, monte de paisagem exuberante. Os navegadores ao não corrigirem a palavra quando se referiam à ilha, acabaram com o passar do tempo, designando Mosqueiro, sendo essa uma das versões mais prováveis para a designação da ilha.

Fotog. 02 – Praia do Areião onde se vê a “Ponta do Mosqueiro” denominada pelos colonizadores. Na ponta, o prédio branco da Fábrica Bitar instalada em 1923 e à direita, pequena parte da baía de Santo Antônio.



Fonte: Acervo pessoal (junho, 2011).

O emprego de nomes de cidades e lugares europeus sempre foi muito comum em terras sulamericanas desde que as grandes navegações passaram a ter como rota esse continente, não importando qual língua fosse falada. No caso dessa parte da região amazônica, lugares como a capital Belém, os municípios de Vigia, Santarém e, entre outros, a vila de Benfica, são exemplos bem paraenses dessa “lembrança” lusitana incentivada durante a administração pombalina no século XVIII (CRUZ, 1999). Mosqueiro seria, portanto, apenas mais uma. Apesar de o nome ter se popularizado, a ilha continuava pouco povoada no século XVIII, visto que em documento de 1758 consta que os jesuítas fundaram a “freguesia de Benfica nas terras de Mosqueiro” (PREFEITURA, 2003, não paginado) sendo esse um claro indicativo de que havia poucos fiéis convertidos ao catolicismo. Isso mostra, portanto, que a ilha pertencia à Benfica sendo um distrito dessa localidade cuja sede eclesiástica – área onde há maior densidade demográfica – se situa distante da ilha. O baixo número de famílias se deve ao fato de que alguns anos antes da fundação da freguesia, a região sofrera de mortífera epidemia

... que por espaço de sete anos assolou o sertão, veio juntar seus estragos aos males de outra categoria, com que se despovoava o território. Em 1743, começou a lavrar na capital, e a breve trecho se propagou pelo interior, fazendo inúmeras vítimas, principalmente entre índios e mestiços (AZEVEDO, 1999, p.191).

O fato registrado provocou sérios prejuízos financeiros aos jesuítas que detinham a exploração da mão-de-obra indígena e fortes relações com a coroa portuguesa. Há entre historiadores uma versão muito questionada de que esses índios adoentados não apresentavam disposição para o trabalho e por isso teriam sido mortos pelos próprios jesuítas, o que nunca se conseguiu provar. A situação insustentável levou à tomada de providências com a

importação de escravos da África úteis ao trabalho nos engenhos (AZEVEDO, 1999). Com a derrocada do poder das missões jesuítas, a chegada de “peças da África” resultou em um contingente populacional que contribuiria decisivamente para o perfil cultural amazônico nos séculos seguintes, principalmente com as importantes mudanças no âmbito político.

O cenário de exploração instalado na ilha seria duradouro, mesmo depois da expulsão dos padres jesuítas pelo ministro imperial Marquês de Pombal em 3 de setembro de 1759. As reformas pombalinas abriram portas à exploração da mão-de-obra escrava, beneficiando famílias e amigos da coroa portuguesa que empregavam homens e mulheres negros nos mais diversos trabalhos, desde os domésticos aos mais pesados, rigor que atravessaria os séculos. As regiões das antigas missões jesuítas ficam a mercê da exploração da coroa portuguesa. Enquanto isso, índios e mestiços viviam à margem, esquecidos pela metrópole e obrigados a se contentar com uma vida desolada em meio a um processo global de revoluções que iriam influenciar na Independência do Brasil em 1823.

Esse fato histórico não resultou em concretas mudanças para o povo do Pará que saturado da espera e da sistemática posição da Regência em negar aos mais antigos habitantes da região e seus cooperadores o direito elementar da cidadania, resolve subir ao poder pelo fim da opressão. Eram ribeirinhos em sua grande maioria que moravam em cabanas cobertas de palha. Por isso foram chamados “cabanos”. A revolução dos cabanos para Pasquale Di Paolo (1984) não se caracteriza como uma luta de classe, pois eles eram interclassistas, agregando brancos, nativos, militares, religiosos e negros que eram “grupos sempre mais numerosos de ‘escravos’ que esperavam através da luta, conquista da liberdade e participação na cidadania” (pp.147-148). Contando com esses grupos majoritários formados por negros e nativos, a revolução se caracterizou como a luta do vértice étnico-racial dominante contra a base étnico-racial dominada. A Cabanagem eclode em 1835 por tornar-se:

... historicamente inevitável [...]. O sacrifício do povo massacrado e eliminado da Amazônia permanece na história como testemunho autêntico de luta pela liberdade e esperança na construção de uma sociedade humanizada em que exista o livre exercício da cidadania: é esta mensagem histórica existencial que constitui a Vitória dos Derrotados (Ibid, 1984, p.132).

Os cabanos tomaram o poder da Província, governando-a durante dez meses, consolidando ao menos em tese, durante esse tempo, o sonho de liberdade das populações excluídas. Em Mosqueiro estava localizado um de seus postos de resistência. Devido às dificuldades políticas e às pressões do governo imperial, os cabanos foram depostos, refugiando-se em localidades vizinhas onde resistiram durante alguns anos. Em Mosqueiro, o

posto de resistência sediado na praia do Chapéu Virado (Fotog. 03) durou poucos meses até que seus soldados fossem derrotados por um levante de 100 homens em 21 de Janeiro de 1836. Segundo Meira Filho (1978) a derrota não se teria se consolidado sem um intenso e sangrento combate até a morte dos cabanos pelas forças imperiais. Como prêmio pela reconquista da ilha, Veiga Cabral, um dos líderes da repressão, recebeu da coroa uma porção de terra que veio a ser mais tarde o bairro do Maracajá, localizado na atual zona urbana da ilha (PREFEITURA, 2003).

Fotog. 03 – Praia do Chapéu Virado em imagem do início do século XX onde segundo Meira Filho, os cabanos resistiram até a morte em 1836.



Fonte: Mosqueiro Ilhas e Vilas (1978)

A derrocada dos cabanos deixou rastros de ressentimento que se mantiveram sob controle dos mecanismos imperiais que fornecia pequenos “favores” à população excluída, mas que tinham como objetivo primeiro, atender à classe dominante. Alguns anos depois, em 1855, a política de Sesmarias era instalada com sucesso em Mosqueiro por meio de um decreto imperial de 1854 que *determinava* a ocupação de terras devolutas, concedendo um total de 406 documentos *dados à freguesia de Benfica* (PREFEITURA, 2003). Uma lei provincial de 1868 eleva a ilha à categoria de *freguesia*, criando-se a paróquia de Nossa Senhora do Ó, atraindo, a partir de então, um bom número de fiéis ao catolicismo. Com o tempo, a religião católica se tornou dominante, embora a pajelança tenha se estabelecido tradicionalmente por influência da cultura indígena e africana. Até a segunda metade do século XX a medicina não havia se consolidado como opção confiável entre as classes baixas e o uso do conhecimento adquirido na floresta servia para o tratamento de numerosas moléstias. Em geral o curandeiro possuía tanto o conhecimento fitoterápico quanto mítico, o que é fato em muitas culturas que herdaram práticas milenares. Seus conselhos, se seguidos à

risca, proporcionavam a cura ou a libertação espiritual de algum mal, em não raros casos, invocado por um adversário detentor do saber mítico. Essa tradição ainda existe em comunidades isoladas como as do interior da ilha de Mosqueiro, embora seja um fenômeno menos visível do que no passado (informação verbal)¹⁰.

Ao final do século XIX as práticas míticas inspiradas na tradição nativa que usufruía da floresta e que obtinha o incremento das religiões africanas, mantinham-se intactas, mesmo após anos de dominação portuguesa. O advento do “Ciclo-da-Borracha”, que se instalara intensamente nesse século seduzia os visitantes para as praias onde foram construídos numerosos casarões. É que nessa época,

Depois ou ainda na fase da *belle-époque* paraense, Belém começava a receber com certa garantia e magestosidade os serviços públicos que tanto carecia [...]. Da presença alienígena, ganharia a ilha de Mosqueiro seus mais fortes frequentadores (MEIRA FILHO, 1978, p.45).

O primeiro processo de urbanização alcança a ilha ainda no século XIX. Desde então as embarcações aportam no verão para que estrangeiros passem a se deliciar em suas belezas naturais. A urbanização fazia parte da política da Província de atrair comerciantes que tinham opções de lazer além da cidade. Era necessário que se oferecesse para esses “nobres frequentadores” o mínimo para que se sentissem em casa, mesmo que estivessem literalmente numa selva, distante horas do continente.

Nesse processo de constituição da ilha é possível ressaltar que desde o começo da intervenção branca nada se construiu sem o uso da força, e isso não se alterou mesmo com a intervenção de missionários jesuítas que corromperam suas funções mediante os proveitos obtidos. A continuidade do processo de conquista e usufruto implicou na exploração de nativos e negros que uma vez não sujeitos aos comandos, eram castigados severamente ou mortos pelas mãos de feitores ou à própria sorte que se incumbia de tragá-los por alguma enfermidade mortal. Assim viam os nativos na *revolta cabana* uma única alternativa capaz de alterar o quadro hostil que parecia se perpetuar em terras paraenses. A tentativa fracassou, mas deixou no ar a mensagem de que é possível mudar desde que haja preparo e organização.

Por outro lado, os nobres lusitanos que vinham se estabelecer na ilha a partir do século XIX tiveram o apoio administrativo, visto que necessitariam de produtos da civilização para desfrutar dos prazeres da ilha onde negros e brancos eram seus vassallos. Isso não quer dizer de forma alguma que só vieram imigrantes de uma única classe, mas que os que tinham

¹⁰ Seu Melito. Entrevista cedida ao autor. Mosqueiro, abr. 2011.

privilégios maiores eram mesmo os nobres. Esse projeto realmente vingou na Amazônia onde quer que tenha sido implementado. Os encaminhamentos e seu posterior resultado estão nos desdobramentos descritos a seguir.

1.2 Planos de modernização de Mosqueiro e o comércio das varinhas bordadas

Em 1895, já no período republicano, Mosqueiro era elevada à categoria de Vila de Belém tornando-se Distrito da capital somente em 1901. Toda mudança que representasse avanços era ansiosamente aguardada pela comunidade *nativa* que esperava melhores condições de vida com o acesso à modernidade desfrutada plenamente pelos visitantes da ilha. As melhorias aconteceram, principalmente, na primeira metade do século XX, mas não da forma que os mosqueirenses esperavam. O desembarque de árabes, judeus, portugueses, ingleses e alemães na ilha que se tornariam frequentes visitantes da ilha, sobretudo no verão, continuou sendo um ingrediente importante na ordem cultural e econômica do lugar. É de 1923 a primeira grande tentativa de tornar Mosqueiro um pólo industrial utilizando sua própria mão-de-obra. De acordo com levantamentos da equipe técnica da Secretaria de Educação do município:

Em 1923 instalou-se, na ponta do areião, uma fábrica de beneficiamento de sementes oleaginosas, que em 1932, com a tentativa de reaquecer a produção da borracha amazônica, importou máquinas dos Estados Unidos a fim de beneficiá-la, tornando-se a primeira fábrica de pneus do Brasil. apesar da presença da fábrica Bitar, a economia de Mosqueiro estava centrada fortemente no apoio aos veranistas que construíram casas para passar suas férias e finais de semana (PREFEITURA, 2003, não paginado).

Na época da instalação da fábrica de beneficiamento de sementes, o Ciclo-da-Borracha entrava em decadência e a fabricação de pneus para abastecer o mercado nacional foi a alternativa encontrada. No terreno da fábrica, foram plantadas seringueiras para extrair o látex e o comércio com pequenos produtores da ilha e da região se tornou lucrativo. Apesar do sucesso, a fábrica sofreu duro golpe com o avanço das concorrentes de outros Estados, vindo a fechar na segunda metade dos anos 1980. Restou aos nativos mosqueirenses o que sempre funcionou bem como alternativa econômica: o apoio aos veranistas. Ao longo de algumas décadas, grandes navios com capacidade para até 400 passageiros, passaram a fazer a linha que integra Mosqueiro a Belém imprimindo na cultura nativa um costume marcante dali em diante, modificando o perfil do que ainda era apenas uma vila de nativos pescadores. Desse modo, se instaurava uma confluência de culturas que trazia não somente os códigos de uma

cultura branca hegemônica, mas saberes da matriz africana que se multiplicara em importantes localidades da região como na ilha do Marajó e mais especificamente em Soure, para onde os navios seguiam ao zarpar de Mosqueiro. O contato com a terra firme, as águas da baía e as florestas teria inspirado esses habitantes oriundos de longínquas civilizações onde os simbolismos não se equivalem ao que essa confluência proporcionou, tornando o estuário uma parte especial da Amazônia. Seus cheiros e encantos há muito seduzem viajantes na mesma intensidade com que seus nativos, encantados de nascença, recriam suas artimanhas para expressar visões de mundo herdadas de seus antepassados. É nesse contexto que as varinhas surgem como elemento simbólico da tradição aceito na cultura dominante.

A fundação do trapiche de Mosqueiro em 1908 marca esse momento de acréscimos às condições de até então. Nesse tempo havia um projeto governamental com investimento importante na urbanização. Antes disso, a estrutura era improvisada e pedia reparos como mostrava uma edição do jornal “O Democrata” de 1891 (MEIRA FILHO, 1978). Surgem companhias importantes que são administradas por ingleses e alemães como a Pará Eléctric, a Amazon River e a Port of Pará que era responsável pela navegação Belém-Mosqueiro-Soure, começando a operar ainda na primeira década do século XX. O número de viagens para Mosqueiro iniciou com duas por mês, depois, três por semana e finalmente, todos os dias. Aos sábados e domingos durante as férias de julho, eram disponibilizadas viagens extras que faziam lotar de visitantes a parte urbana da ilha.

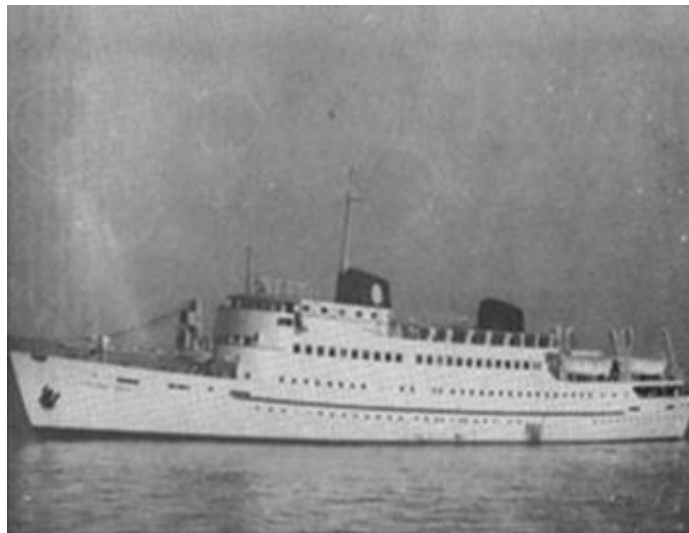
Fotog. 04 – Navio Vapor “Almirante Alexandrino” que fez viagens para Mosqueiro até a década de 1950



Fonte: Mosqueiro Ilhas e Vilas (1978)

O primeiro navio a se destacar nessa linha foi o “Almirante Alexandrino” (Fig. 04) que operou durante boa parte da primeira metade do século XX. Mais tarde, as viagens passaram a ser feitas em chatas da SNAAP – Serviço de Navegação da Amazônia e Administração do Porto do Pará, que substituiu a *Port of Para*. Essas embarcações operaram até os anos 1950 quando o governo encomendou da Holanda navios modernos e adaptados às condições amazônicas. A “frota branca” como era chamada, passou a fazer o itinerário com belas embarcações que marcaram época. Esse foi o caso do “Presidente Vargas” tão aclamado pelas populações de Mosqueiro e do Marajó com o apelido carinhoso de “Cisne Branco” (Fotog. 05) que navegou até a data de seu afundamento, em junho de 1972.

Fotog. 05 – Navio Presidente Vargas ou “Cisne Branco” afundado em 1972



Fonte: Mosqueiro Ilhas e Vilas (1978)

Após o afundamento do Presidente Vargas o itinerário era feito pelo substituto “Lobo Dalmada” que navegou para Mosqueiro durante alguns anos até ser aposentado (Fotog. 06). O tempo de navios imponentes tornou-se uma memória tão marcante para moradores e viajantes que é difícil encontrar alguém em Mosqueiro que não traga alguma história relacionada a essas embarcações. Sobre esse tempo há uma importante referência às varinhas bordadas feita por Inocêncio Gorayeb em suplemento de jornal:

Houve um tempo, até a década de 70, de um costume simbólico, característico e único do verão de julho na ilha do Mosqueiro, Belém, PA. Algumas coisas são inesquecíveis como as viagens no navio Presidente Vargas, as festas no Praia Bar e Netuno, e o glamour dos hotéis do Russo e do Farol. Marcantes eram as viagens no navio Presidente Vargas e o diário e triunfal desembarque na ilha, onde logo os vendedores locais ofereciam grandes broas, beijo-de-moça e varinhas decoradas, que também podiam ser compradas no mercado. O charme obrigatório eram as moças e rapazes portarem as varinhas nos passeios vespertinos na praça da vila, este era o

costume. As decorações eram feitas com traços artísticos também marajoaras, no contraste entre as partes da casca removida. Tinham registrado o ano e, às vezes, nomes e mensagens entre os namorados. As varas eram retiradas das plantas *Capitium* (família Monimiaceae, espécie *Siparuna guianensis* Aubl.) e Taquari (família Euphorbiaceae, espécie *Mabea angustifolia* Spruce ex Beuth). Eram guardadas como lembrança daquele verão e serviam como artesanato para os turistas. Seria bom que este comportamento cultural não fosse perdido e voltasse a ser oferecido pelos artesãos (GORAYEB, 2008, p.56).

Fotog. 06 – Navio Lobo Dalmada, que fez linha para Mosqueiro a partir de 1972.



Fonte: Mosqueiro Ilhas e Vilas (1978)

Gorayeb faz breve descrição da vida abastada dos visitantes que iam desfrutar em Mosqueiro a época do verão, começando pelos bares e hotéis pomposos. O desembarque era acompanhado por um grande número de espectadores que montavam um *corredor polonês* após o trapiche onde ora se vaiava, ora se aplaudia os desembarcados (informação verbal)¹¹. Nesse tempo, as varinhas eram “o souvenir do amor” que com o decorrer das viagens dos navios se substituiu por “lembrança de Mosqueiro”, o ano corrente ou o próprio nome do comprador. Por haver um contato maior com Soure, para onde os navios continuavam a viagem, eram encontrados motivos marajoara nessas varinhas, mencionados por Gorayeb,

¹¹ João Lima, morador de Soure. De acordo com o depoimento, a recepção era a mesma à chegada dos navios por lá. O fato de aplaudir ou vaiar, pouco detalhado por Meira Filho, é devidamente esclarecido na terceira seção desse trabalho onde consta informação detalhada. Soure, junho de 2011.

mas que não sustentam a tese de que elas tenham surgido no Marajó, embora a matéria prima para confecção (madeira de Capitiú e Taquari) possa ser encontrada por lá ainda hoje¹².

Os anos quarenta, mais precisamente de 1943 a 1950, durante o governo do interventor Magalhães Barata (1888-1959), compreendem um período em que a ilha sofreu mesmo um impulso de modernidade e a partir de quando se começa a esboçar a idéia da construção de uma rodovia de acesso a Belém. Com visitas constantes vindas do continente por meio de navios, Mosqueiro foi se tornando um *point* cultural. Além da presença estrangeira, disputavam a atenção dos moradores os concursos de “Cordões de Bicho”, promovidos pelo jornal “O Mosqueirense”. Também são dessa época o cinema “Guajarino”, frequentado pelas famílias visitantes e residentes, e os grupos carnavalescos “Peles Vermelhas” e “Piratas”, ambos ainda em atividade, conservando a tradição de levar grande número de brincantes para os desfiles de temporada (PREFEITURA, 2003). O esporte também se insere nesse quadro diverso de manifestações que compunha a vida da ilha, com evidente destaque para o futebol. São organizações futebolísticas desse período o “Parazinho Esporte Clube”, o “Botafogo Futebol Clube” e o “Cinco Estrelas Recreativo Clube”, todos extintos, mas que deixaram o legado esportivo, como é o caso do “Pedreira Futebol Clube” que atualmente representa a ilha nas competições estaduais.

Essas atividades revelam traços da vida cultural onde o fenômeno das varinhas bordadas ocupava o mesmo patamar na experiência simbólica coletiva. Assim como o futebol e o carnaval foram reinventados, potencializados com o apoio institucional e não extintos da tradição local, também as varinhas bordadas permaneceram como ícone, mesmo não tendo o mesmo suporte dos demais, o que asseguraria, ao menos em tese, o vigor de antes.

O processo de urbanização ao final da década de 40 ocorre principalmente na vila, onde não se percebem manifestações de arte em espaço público além da modalidade escultórica permanente. Na configuração de arte pública, onde se tem evidência o pragmatismo monumental, uma obra se destaca exemplificando bem o espírito populista que marcou época: situada na Praça da Matriz, próximo ao trapiche da vila, a obra é composta por um pedestal cúbico de pouco mais de um metro de altura por um metro de largura que dá suporte a estátuas em bronze. Sobre o pedestal se assenta uma figura feminina, ladeada por duas crianças. A mulher usa uma coroa na cabeça e ampara à sua esquerda um menino negro e à direita uma menina branca que segura um pequeno livro. Ambas as crianças estão desnudas e com a face voltada para a mulher. Logo abaixo da obra está a inscrição “somos

¹² A espécie Capitiú mencionada por Gorayeb é utilizada apenas em Mosqueiro. Entretanto, devido a dificuldades de coleta, não foi possível incluí-la na análise da seção 2.1 deste trabalho.

todos irmãos”. A parte anterior da estátua tem a inscrição do autor *Bibiano Silva* e a seguir, o ano 1947, data em que a obra foi erguida (Fotog. 07).

Segundo informações obtidas entre os moradores vizinhos à praça, a estátua homenageia a filha do último imperador do Brasil, Princesa Isabel, que também deu nome àquela praça. Durante a primeira metade do século XX essa personagem da história brasileira contava com grande popularidade, principalmente entre as camadas populares que compõem, ainda hoje, o maior percentual dos habitantes locais. A estátua apresenta o mito da bondade e equidade reunidos na pessoa da mulher que assinou a lei áurea “libertando” os escravos. A inscrição *somos todos irmãos* sugere o conagraçamento entre os filhos da pátria: negros, brancos e índios que convivem no mesmo espaço e que, portanto, como cidadãos da república, devem ter acesso aos mesmos direitos não importando a origem ou condição social. Esse belo discurso é exatamente o que Astor Diehl (2002) identifica como estratégias para ocultar a realidade da memória dos indivíduos excluídos por meio de uma construção da história. Segundo ele,

Essa idéia pode ser exemplificada quando pensamos a história como um receptáculo oco onde estariam encaixados os fatos históricos vitoriosos, orientados numa direção pré-determinada. Dessa forma a história é concebida como um armazém, no qual estão depositadas, acumuladas, as vitórias. Vitórias que expressam inexoravelmente a realização da humanidade. A história seria vista como a marcha de vitória em vitória, de triunfo em triunfo, como se história e realização fossem sinônimos numa espécie de epopéia do vencedor (DIEHL, 2002, p.123).

Fotog. 07 – “Somos todos irmãos” de Bibiano Silva, 1947.



Fonte: Acervo pessoal (Novembro, 2009)

Diehl descreve um receptáculo oco onde caberiam perfeitamente os fatos históricos vitoriosos pré-determinados, exemplificando a linearidade perfeita que exclui

memórias de dor e sofrimento. Em defesa da ruptura com esse paradigma da história, o autor descreve a intenção nociva do triunfalismo que impregna monumentos históricos. O monumento, situado na praça matriz de Mosqueiro, parece fora do contexto, mesmo que seja uma homenagem a um ícone popular centenário – a princesa Isabel – não há correlações além do apelo ao conagraçamento étnico. Isso leva a crer que essa obra fazia parte de uma revitalização de logradouros que a ilha sofreu no fim da primeira metade do século XX com o intuito de incluir o lugar no projeto de cidade moderna, direcionado a Belém. Foram construídas algumas obras na capital nesse mesmo período, com o mesmo cunho celebrativo e que não significou na prática qualquer socorro às reais necessidades da população. Tendo conhecimento de que a maioria esmagadora dessa população não dispunha de acesso à educação formal e sem o aparato crítico que lhe favoreça nas decisões, abre-se amplo caminho para um governo populista onde é suficiente camuflar de monumentalidade os espaços destinados à vida social sem atender às profundas mazelas sociais. Certamente o monumento “somos todos irmãos” testemunhou a criatividade das bordadeiras/artistas das varinhas que, diante da necessidade e sem outras alternativas, circularam na praça por muitos anos obtendo um ganho a mais.

A referência do histórico político e social demonstra exatamente isso: Mosqueiro se constituiu num espaço antagônico, delimitado pela exclusão de classes pobres e regalia das classes dominantes. A infra-estrutura urbana a partir dos anos 70 melhorou consideravelmente, porém sem a sensibilidade de manter todo o patrimônio ecológico herdado dos seus primitivos habitantes que em meio a biodiversidade típica da Amazônia e apesar de contribuírem para o desenvolvimento regional, têm seus descendentes inseridos no grupo dos empobrecidos e discriminados (BENCHIMOL, 1999).

O acesso terrestre a Belém realmente facilitou o intercâmbio cultural com a cidade, ativando o comércio e o trânsito de veranistas, o que era, segundo Meira Filho (1978) um antigo desejo dos moradores. Esse acesso – via balsa que atravessava o “Furo das Marinhas” interligando a ilha ao continente – já era responsável por uma considerável queda no número de passageiros dos navios desde o começo da década de 1970 como se pode perceber em nota de jornal na semana do naufrágio do navio Presidente Vargas em 1972, o que levaria o Governo do Estado a tomar providências no sentido de consumir de vez a ligação por terra:

A linha Belém-Mosqueiro estava no programa da ENASA para ser extinta. A rodovia que liga nossa capital para o balneário quebrou muito a fluência para o navio, e as viagens estavam sendo realizadas mais em função de Soure, que não

dispõe de outro meio de transporte mais acessível (O LIBERAL, 1972, Caderno 1, p.12).

O que se viu com o fim das viagens de navio, principalmente após 1976 – ano em que a ponte de Mosqueiro foi inaugurada – não foi apenas o declínio do comércio das varinhas na vila, mas uma nova versão de indiferenças traduzidas na falta de projetos sustentáveis e de valorização da cultura local que distanciam as populações dos recursos adquiridos com os avanços tecnológicos. Ao término da década de 1970, a ilha se tornava o mais badalado destino das férias paraenses. Sugiram numerosas moradias espaçosas de frente para a baía e a malha viária se expandiu originando novos bairros onde antes só havia floresta. O tom profano, que se contrapõe à vida tipicamente simples dos moradores antigos, se manifesta no som dos carros que embala a orgia dos jovens como em qualquer outra localidade de lazer com praias, sol quente e paisagens convidativas ao deleite e inspiração. Os jovens, maiores consumidores da cultura do consumo, exibem etiquetas, condutas e rupturas que demonstram ser este o momento do “efêmero plural” que define uma nova forma de se relacionar (HALL, 2006). Esse paradigma propõe assim, a construção de espaços de convergência e intercâmbio, inclusive, com as esferas culturais tradicionais.

A abertura aos novos padrões colocados no processo econômico e cultural desencadeou uma verdadeira invasão que trouxe alguns efeitos colaterais agressivos para a ilha. A ampliação do espaço urbano com a devastação de grande parte da floresta nativa restante e próxima do centro é talvez, o maior exemplo, pois também comprometeu a relação entre os moradores e a natureza. O hábito da caça de animais e a coleta de ervas diversas foi praticamente extinto na região onde antes se produzia artesanato. As espécies da flora se tornaram raras, tanto as que produziam frutos em abundância, quanto as que forneciam madeiras nobres usadas na carpintaria e marcenaria. Lugares antes identificados como *mata* desapareceram ante as ocupações desordenadas, produzindo cenários que nada identificam as referências físicas fornecidas pelos moradores antigos. Depois de tantos anos de desenfreada ocupação, pode parecer estranho que ainda se produzam varinhas bordadas, que sejam constituídas de motivos geometrizarantes como antes e que elas sejam vendidas no mercado da Vila. Conhecer toda essa história faz pensar que não há mais sentido no antigo objeto de lembrança. Entretanto, foi o que aconteceu: o fenômeno resistiu firme pelas mãos das bordadeiras no interior da ilha, transmitido “de mãe para filha” com indispensável ajuda da floresta conservada, o que é e sempre será fator fundamental para a preservação de tradições

artísticas amparadas em práticas ambientais sustentáveis – como é o caso das varinhas – para a preservação da vida.

Embora viva a tradição, como já foi esclarecido, dificilmente o fenômeno das varinhas bordadas alcance relevo sem uma intervenção direta do poder público. Dessa forma, em 1998, mais de vinte anos após o auge da produção de varinhas, a Coordenadoria de Arte-educação da Prefeitura de Belém implanta o projeto “A Produção Cultural das Ilhas: Primeiros Registros” onde os artesãos são incentivados a desenvolver trabalhos nas comunidades, preservando sua memória cultural. Esse projeto contemplou as populações ribeirinhas e, no caso de Mosqueiro, as comunidades do Caruarú e Castanhal do Mari Mari, propriedades herdadas dos clãs Froes, Araújo e Medeiros desde o século XIX¹³. No primeiro momento, o projeto é visto com desconfiança por parte dos moradores onde já havia uma tradição de artesanatos que se coadunavam com a iniciativa de políticas de sustentabilidade e participação popular como brinquedos de miriti, brincos e colares feitos de sementes diversas e as varinhas bordadas. Entretanto, com o incentivo da Prefeitura e a implantação da trilha ecológica “Olhos d’água” interligando as comunidades acima mencionadas, há maior interesse dos moradores em produzir seus trabalhos, e nesse ensejo, as varinhas ressurgiram com relevância. O apoio da Prefeitura foi importante para que essa tradição voltasse a fazer parte do cotidiano de Mosqueiro. Na comunidade vizinha do Mari Mari a tradição das varinhas é mantida por meio de Inês, bordadeira que sempre confeccionou sob encomenda desde bem antes do incentivo municipal.

Com a mudança da administração municipal, que passou do Partido dos Trabalhadores (PT) para o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e a ausência de políticas de manejo florestal que têm como regra básica a economia sustentável, as comunidades que produzem varinhas correm enorme risco. A preservação de atividades que têm na floresta sua matéria-prima só é possível com os recursos naturais cada vez mais ameaçados com o progressivo desmatamento. Até os dias atuais, essa população é esmagadoramente pobre, e devido à baixa escolaridade e falta de qualificação profissional, vive de práticas herdadas de seus antepassados como a caça, a pesca, a navegação, a venda de produtos da mandioca como a tapioca e o tucupi e, agora, com maior frequência, a extração de madeira de forma irracional. À semelhança de outros municípios paraenses e outros momentos da história de Mosqueiro, não há políticas de inclusão capazes de suavizar o déficit social e os jovens, principalmente, são levados a procurar espaço no mercado de trabalho em cidades maiores

¹³ Fonte: documentos históricos do século XIX que comprovam a origem legal das terras – Associação dos moradores do Caruarú. Mosqueiro, Abr. 2011.

como Belém, rompendo elos com a cultura tradicional, algo que as mulheres bordadeiras não desejam ver acontecer ao manter vivo o conjunto de tradições que as varinhas representam.

É fato que desde o período colonial, Mosqueiro tem se mantido um lugar permeado continuamente por um imperativo dominante intransigente. Ainda que assim não fosse, os milenares habitantes da região dificilmente conseguiriam evitar o esfacelamento de sua cultura diante de uma prerrogativa eurocêntrica que percebe culturas do índio e do negro como inferiores, selvagens, desprovidas de sofisticação e conhecimentos relevantes, portanto, sem espaço na história dos vencedores (SHOHAT; STAM, 2006). Tal racionalidade afirmativa do positivismo secular é responsável pela extinção não só de saberes culturais milenares, mas de seus atributos visíveis contidos em um sistema vivo em equilíbrio: flora e fauna amazônica em total relação com o ente humano, fornecendo-lhe alternativas, soluções e múltiplas experiências, algumas deduzíveis por resquícios materiais localizados que esse trabalho busca focar.

Nessa linha de pensamento, toda política colonial implantada corroborou para sedimentar valores hegemônicos, reconhecíveis na cultura como *plataformas*. Fazem parte dessa dinâmica a constituição étnica de Mosqueiro, a localização geográfica dos seus habitantes e a substituição do modelo econômico de subsistência pelo comércio de produtos, seja a matéria prima ou os manufaturados (BENCHIMOL, 1999). Essa política, implantada ainda no século XVIII, sempre teve como destino o consumidor externo – ora a Igreja romana, ora a coroa imperial portuguesa – e ao longo dos últimos 150 anos, as elites dominantes instaladas na região tornam-se o alvo preferencial das bemesses desse comércio, destacando-se o turismo na ilha. Aos legítimos herdeiros, restaram, via de regra, as “sobras” da riqueza vindas com os barões da borracha e os navios imponentes. Antes disso, as tentativas de tomar o poder haviam fracassado com a ausência de planos concretos de emancipação proletária ainda na primeira metade do século XIX. Mesmo com o fim de um ciclo de desenvolvimento onde as plataformas de segregação foram bastante perceptíveis, teve início uma nova etapa, que traz em sua patente, a ausência de um projeto desenvolvimentista conectado à realidade sociocultural, admitindo o potencial ecológico do lugar.

O novo ciclo, como se pôde perceber, é definitivamente marcado a partir da inauguração da ponte de acesso em 1976. O governo militar com essa obra, considerada de grande envergadura na época para a região, atendia a uma reivindicação dos moradores do balneário e da capital do Estado, sendo parte de seu plano de expansão. O empreendimento logrou sucesso, promovendo inclusive, o acesso de classes baixas para o desfrute das belezas naturais, assim como turistas nacionais e estrangeiros. O comércio se modificou para dar

conta desse contingente de consumidores e Mosqueiro agregou novos mercados, novos produtos e uma nova relação de consumo pautada nas facilidades modernas (MEIRA FILHO, 1978). A malha urbana cresceu e a população também, principalmente do nordeste brasileiro, porém, não a ponto do distrito ser emancipado a município. A receita é substancial apenas no mês das férias e Mosqueiro volta a ser o mesmo lugar pacato no restante do ano.

O ciclo implantado a partir de 1976 era pautado em uma visão reduzida, contemplando a Amazônia como rincão a ser possuído pelo progresso (Ibid, 1978). O que se consolidou na prática foi uma política equivocada, desprovida de estudos científicos que revelariam a inviabilidade social e os impactos ambientais profundos na região. Esse imediatismo pelo desenvolvimento legou dificuldades que só se agravaram nas grandes e pequenas cidades do país: o êxodo rural, a desestrutura familiar e o descontrole das taxas de natalidade, o déficit na educação e o avanço da cultura do consumo sobre as classes baixas são questões que interferem diretamente no aumento da violência e da ocupação desordenada da ilha. A essa realidade se agrega a ausência da regulação do poder público, competente na fiscalização do patrimônio ecológico e prevenção de novas ocupações desordenadas que implicam na extração ilegal de madeira, fiscalização ausente inclusive ao redor das maiores capitais do país (FORLINE; MURRIETA, 2005). Nessa questão, a palavra *desenvolvimento* ganha duplicidade: é o desenvolvimento que constrói pontes, quilômetros de estradas, amplia o perímetro urbano com iluminação e saneamento dando acesso a um número maior de pessoas aos lugares que somente um grupo capitalizado podia pagar entrada. É também o desenvolvimento que, mediante o lucro rápido, torna-se indiferente ao desmatamento, à ocupação desordenada e incentiva a massa a consumir sem lhe dar oportunidades reais de acesso aos produtos; é o desenvolvimento que valoriza os meios de produção em detrimento da cultura material e imaterial, subestimando históricos, dilacerando tradições remanescentes.

O coletivo de variáveis colocadas nas plataformas de sustentação da realidade política, social e cultural de Mosqueiro dá idéia da complexidade que circunscreve o fenômeno das varinhas. Em meio a toda essa conjuntura, que em grande escala, é resultante de uma visão política opressora que enseja ainda, a forma como a cultura material se expressa nas varinhas, surgem *discursos* emanados do processo de resistência onde a memória é um componente decisivo para a legitimação da história desses indivíduos (DIEHL, 2002). Ao notar o passado, percebe-se que esses discursos sempre estabeleceram o arquétipo da ilha, seja na herança mítica, no costume da caça, pesca, na experiência estética ou mesmo, na militância política de fato. Assim, entende-se o conteúdo relevante da palavra *resistência* e seu objetivo norteador/esclarecedor ao longo deste trabalho. Nela se aglutinam muitas das discussões,

tendo como referência a percepção de experiências, identificações e a identidade local no plano do coletivo que parte dessas identificações.

1.3 Soure em traços marcantes

Falar de Soure como cenário de um fenômeno simbólico implica em conhecer sua história constituída de traços culturais que não foram extintos e que receberam incrementos ao longo do tempo. A dominação trouxe seqüelas, mas produziu resistências, ressignificações que se tornam claras à medida que se investiga como tudo começou, no trajeto e nas continuidades que sustentam um fenômeno da cultura.

Há convergências e divergências entre escritores como Agenor Pacheco e Vicente Salles quanto aos grupos que habitavam a região que compreende o atual município de Soure entre o século XVII e início do século XVIII. Salles (2005) afirma que o Marajó em seu todo era terra dos Aruac enquanto Pacheco (2010b, p.20) alega ser ocupado “no lado oriental pelos Aruãs e pelos Nheengaíbas no lado ocidental”. Sabe-se assim que no arquipélago havia uma grande população indígena que não concordou em dividir com o dominador europeu a terra onde nasceram suas tradições e costumes.

Mas a instalação das missões não foi possível sem lutas sangrentas na ilha “Grande de Joanes”, nome dado à atual *ilha do Marajó* desde o seu descobrimento. Após um período de negociação com a população nativa, o jesuíta Antônio Vieira pediu permissão aos chefes das sete nações Nheengaíbas para fundar um povoado no lugar. O histórico acordo de paz é selado entre os dias 22 a 27 de agosto de 1659 (Ibid, 2010b).

A grande população de nativos na ilha, certamente frustrava os planos de expansão da colonização. As “peças do sertão”, como eram chamados os índios pelos feitores e comerciantes, eram negociadas a preço irrisório que por fim acabava custando mais caro que um negro, visto que era insubmisso, pouco ativo no trabalho e adoecia muito facilmente (SALLES, 2005). Assim como em Mosqueiro com os Morobiras e em diversas outras localidades, a solução foi introduzir missionários dotados de discursos espiritualizantes, contudo, opressores da mesma forma, para “catequizar” os índios e obter deles aprendizado, visto que eram exímios na caça e principalmente na pesca, o que era interessante por ser a base da alimentação dos colonos portugueses que chegavam constantemente.

Além desse rudimento importante para a sobrevivência, os índios tinham habilidade na manipulação do barro para confecção de utensílios e na cobertura das habitações (essa última ensinada pelos missionários que dominavam técnicas usadas na

fabricação de telhas). Com a chegada de missões jesuítas, capuchos de Nossa Senhora da Piedade e carmelitas, o lugar passou a se chamar “Aldeia Menino Jesus” que em 1737 se tornou freguesia. A interação dos religiosos com a cultura nativa tornou a localidade destacada economicamente na ilha que como em todas as missões só se falava a *língua geral*, ensinada nas aldeias e rezada nas missas. A partir de 1751 o governador da província do Grão-Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, instaura mudanças que extinguem o ensino da língua dos nativos, sendo considerada uma “invenção abominável” dos jesuítas. Era o fim de um período marcado pelo domínio das missões que cederia lugar a uma nova ordem, porém, mantendo a supremacia da *força* no trato com os nativos.

As mudanças políticas interferiram profundamente na constituição social e cultural da ilha “Grande de Joanes” a começar pelo idioma *português* que seria ensinado aos índios “porque eram seus vassalos” (CRUZ, 1999, pp. 25-26). A Grande Joanes tem seu nome alterado em 1757 com base na terminologia do idioma tupi “imbara-yo” ou marajó que significa “barreira do mar”, pois a ilha era como uma muralha natural que impedia o avanço das tormentas trazidas pelos ventos do oceano.

Com o empenho empreendido na colonização das terras, a ideia de introduzir nomes lusitanos em substituição às denominações dadas pelos religiosos também chega à freguesia Menino Jesus. Portugueses vindos do distrito de Coimbra próximo ao rio Mondego onde havia cidades como Salvaterra e Soure foram surpreendidos pela semelhança do lugar de destino com o lugar de origem. Saurium era a parte do rio Mondego que durante o império romano tinha uma grande população de jacarés que mais tarde se chamaria Soure por corruptela do termo. Esse réptil também foi localizado nos rios e igarapés da cidade marajoara, sendo essa a história mais convincente para o nome do lugar.

A vida nos campos da ilha do Marajó exigia o emprego da mão-de-obra indígena que com o passar dos anos se tornava escassa na região devido a perseguições e matanças promovidas pelos colonos. A pesca, principalmente, sofreu decadência causada pelas epidemias de bexiga e sarampo entre índios. A fuga desses nativos para regiões mais isoladas na floresta acelerou medidas no sentido de socorrer os planos de conquista lusitana. Os negros eram comercializados na região desde a primeira metade do século XVII e a expansão desse comércio em substituição à mão-de-obra indígena promovido pelo governo da colônia só se intensificou (SALLES, 2005). Assim o século XVIII era marcado não só pelo grande extermínio de nativos, mas pela introdução do negro nas terras do Grão-Pará que no caso do

Marajó iam lentamente se transformando em fazendas. Para Cruz (1999, p. 383) o trato com os escravos negros tinha diferenças:

Essa raça humana foi utilizada em Marajó de uma forma mais civilizada, apesar de servirem de mão-de-obra no campo, viviam a um trato doméstico com poucas discriminações, permaneceram praticamente no mesmo processo de vida que levavam em seu continente, o que não ocorreu em outras regiões brasileiras que eram barbarizados como escravos.

O trecho acima representa o pensamento conquistador uníssono que foi herdado pelas elites marajoaras, retratando o negro como um ser digno que veio para servir o colonizador nas terras do Marajó. Tal condição alegada pelo autor não encontra sustentação na verdade conhecida e relatada pelos membros das classes subjugadas. Hoje se sabe que a realidade descrevia uma cena totalmente desumana que a história oficial ocultou. Da mesma forma que em outras regiões, os negros eram sim considerados como um grupo de selvagens assim como os indígenas denominados “gentios” (AZEVEDO, 1999). A prova disso são os numerosos refúgios negros chamados “quilombos” em várias localidades do Marajó, inclusive na região do rio Paracuary que banha a cidade de Soure. Segundo o depoimento de dona Marilene, esposa de João Lima, as terras às margens do rio onde atualmente funciona sua *pousada*, abrigaram no passado o quilombo “Alegria”. Ela obteve de uma negra idosa já falecida, filha de escrava que lá viveu, alguns relatos das práticas culturais substanciadas na dança e na música sendo aquela uma parte de terra considerada *encantada* por promover entre os grupos fugidos o sentimento de liberdade, paz e muito divertimento (informação verbal)¹⁴.

Nesse caso se confirma a “forma civilizada” como os negros do Marajó viviam no regime da escravidão, pois nos quilombos eram manifestos rituais que mantinham vivas suas tradições religiosas, inclusive com o uso de instrumentos musicais de sopro e percussão confeccionados por eles mesmos. Na mata havia marcações que indicavam o caminho do quilombo caso alguém se perdesse durante as fugas, que eram comuns segundo o relato. Enquanto isso, os índios sobreviventes ao extermínio haviam se instalado às margens dos rios e nas florestas. Mesmo sendo considerados cidadãos livres desde o período pombalino, eram obrigados a entregar um décimo do fruto de seu trabalho à coroa e outra sexta parte ao diretor que era geralmente um cruel feitor de escravos (SALLES, 2005).

Dessa forma, índios e negros passaram a ser *irmãos de opressão* que não acabaria, passando a apenas assumir novas configurações com o tempo. Ao contrário do que se pode pensar, essa mescla de etnias se consolidou de forma bem mais complexa, fruto de pressões

¹⁴ Marilene Lima. Relato informal concedido ao autor. Soure, jan. 2012.

segregadoras que obrigaram esses grupos a se conhecerem e formarem uma etnicidade, congregando traços culturais distintos que doravante resultariam numa identidade rica de elementos de várias culturas. Isso fica caracterizado no contato de negros de diferentes grupos tribais

...transportados de diversas regiões da África, e que, aqui, se confraternizaram, solidários pela condição de escravos. Aqui também encontraram o elemento indígena reduzido à mesma condição de escravo ou de servo da gleba, numa convivência mais ou menos promíscua com soldados ou colonos oriundos das classes populares do Velho Mundo. Esses três elementos básicos – o europeu, o africano e o índio – construirão o edifício social da Amazônia (SALLES, 2005, p. 106).

Os elementos étnicos básicos aos quais Salles se refere se dividem na proporção numérica de acordo com a região da Amazônia, embora possam ser encontrados onde quer que se ande pelo vasto território verde. Neste cenário que compreende o estuário marajoara, a população resultante da presença índia e negra têm destaque. Nos campos de Soure a presença negra desde então foi adquirindo espaço, deixando seu legado no surgimento da cultura do vaqueiro, na pesca e na edificação da cidade nos séculos seguintes. Os negros também marcam a constituição cultural do lugar com seus elementos incorporados à tradição assim como o Carimbó, introduzido no lugar por pescadores do nordeste do Estado que visitaram Soure em meados do século XX (CRUZ, 1999). Numerosos grupos surgiram desde então como foi o caso do “cruzeirinho”, “eco marajoara” e “os aruãs” que manifestam na dança e nos versos poéticos a vida e os costumes desse povo. O Carimbó dançado por esses grupos foi aperfeiçoado com o passar dos anos assim como as “festas do boi” encenadas nas programações anuais em homenagem a São Pedro, Nossa Senhora de Nazaré e durante a quadra junina.

A essas tradições incorporadas ao cenário cultural sourense se somaram costumes típicos das águas amazônicas. Assim como em Mosqueiro, a recepção e troca cultural têm laços fortes com a chegada de embarcações no trapiche da cidade. Ao longo da primeira metade do século XX as viagens de navio movido a vapor passaram a ser semanais, ligando o município à capital, mas o fluxo de passageiros sempre foi modesto, o que segundo relatos de moradores mais antigos, fazia com que a cidade se sentisse esquecida durante boa parte da primeira metade do século XX obrigando seus moradores cansados da espera por melhorias a irem em busca de outro lugar para viver (Ibid, 1999). Somente nos anos 1950 se sentiria ao menos um ar de expectativa. Provavelmente seria esse o motivo de tantas referências ao “Presidente Vargas” ou “Cisne Branco” o maior dos navios que faziam o roteiro Belém-

Mosqueiro-Soure. A memória desses marajoaras revela sua relação de afeto para com a embarcação que proporcionou o aumento do fluxo de passageiros para a cidade a partir do final dos anos 1950. O afundamento desse navio em 1972 às margens do trapiche “Augusto Montenegro” (Fotog. 8) é emblemático, encerrando o auge de esperanças para a comunidade sourense que se sentia prestigiada semanalmente com viagens confortáveis de ida e volta até a capital do Estado. O fim da ENASA – Empresa de Navegação da Amazônia no começo da década de 1990 após anos de tentativas de reativar a linha confirma exatamente isso conforme narra o texto do engenheiro Arnaldo Almeida publicado na edição do jornal Diário do Pará de 29/06/1992, no caderno A-7:

As lembranças das viagens maravilhosas que nossa geração participou, ficarão em nossas memórias como testemunho dos momentos bonitos que a vida nos privilegiou. Sinto imensa revolta nesse final infeliz que sentenciaram nossa Enasa. Foi mais uma vingança contra o nosso sofrido povo ribeirinho, que assim como nós, deve estar profundamente decepcionado com o governo Federal (ALMEIDA apud CRUZ, 1999, p. 402).

Fotog. 08 – Vista do trapiche “Augusto Montenegro”. Ao fundo o leito do rio Paracauary onde está afundado o “Presidente Vargas”.



Fonte: Acervo pessoal (2011).

O pensamento do engenheiro, que tinha trânsito com a cultura marajoara nas décadas de 1960 e 1970, é compartilhado por um grupo significativo de moradores de Soure até hoje. O fim do ciclo dos navios, que permaneceram fazendo o itinerário até os anos 1980 com grande dificuldade financeira entre outros motivos, devido à diminuição de passageiros, significou também a redução de possibilidades de fluxos culturais entre as localidades de Belém, Mosqueiro e Soure dificultando o fortalecimento do comércio local. Nessas relações não há como ignorar o contato com tradições que vão além do folclore marajoara e que se

apresentam na contribuição dos índios e negros que se estabeleceram em Soure e ao longo da ilha do Marajó.

Devido a esses significativos processos de mediação, dados no intercruzamento entre as culturas do branco, do índio e do negro, tendo esses últimos como destaque nas manifestações, torna-se conveniente falar em saberes “afroindígenas”, termo cunhado por Pacheco (2009a) que considera impossível discutir a presença africana desassociada das interações e redes de sociabilidades tecidas com grupos nativos. Essas interações mostram que:

[...] nações indígenas e africanas refizeram espaços do sagrado, inseriram outros repertórios e oráculos de matrizes culturais diversas, alguns para enlaçar empréstimos e influências recíprocas, outros para usar a arma dominante e não deixar se encapsular (PACHECO, 2010a, p. 90).

O histórico dado na constituição do lugar sugere que não se pense no grafismo em varinhas como um fenômeno indígena herdado dos Nheengaíbas, Cayãs ou Aruacs que sofreu colapsos seguidos ao longo de sua trajetória, culminando no comércio durante o apogeu dos navios e sua posterior decadência, mas numa confluência de contribuições também da cultura negra, que passa a ocupar o cenário histórico do lugar após os nativos, mantendo viva a prática artesã. Essa prática ainda se vê em Soure, porém, não como uma representação da cultura visual disseminada na população da forma que se viu no passado em Mosqueiro e em alguma medida em Soure e Salvaterra. Hoje quem procura varinhas bordadas deve as encontrar nas lojas de artesanato de Soure e Belém – se estiver com sorte – ou com certeza, entre as mulheres da única família que manteve a confecção de varinhas em Soure às quais esse trabalho deverá se referir detalhadamente na seção 03. O fato de a prática estar viva, não representa um momento de estabilidade nas relações entre o sujeito conquistador e o conquistado, muito pelo contrário. O ressentimento ante as indiferenças do poder público para com as tradições e modos de vida afroindígenas permanece o mesmo e são apenas atenuados pela iniciativa de turistas e visitantes que surgem de toda parte fortalecendo o comércio local e permanecendo como o agente propulsor das encomendas que resultam na arte das varinhas. A exclusão, embora não seja combatida mais como na guerrilha cabana, é enfrentada pelos marajoaras afroindígenas semelhantemente aos negros cristianizados em terras americanas chamados *marroonages* citados por Homi Bhabha (2003). Essas lutas, ainda que sejam sempre desiguais, tem no seu mote a dimensão cultural como forma de resistência e afirmação de suas raízes. No estuário marajoara essa relação é viva por meio do universo criativo onde as varinhas representam um ícone dos embates culturais.

O que serve como afirmativa na conclusão desta seção é que, embora ainda se vivencie em Mosqueiro e Soure o imperativo da exclusão e indiferença, principalmente para com as artistas e bordadeiras que pertencem à classe economicamente menos favorecida, ainda é natural que se produzam discursos que mantêm viva sua raiz cultural, mesmo que tenham perdido, ou mesmo, nunca aprendido as informações necessárias ao entendimento mais completo de sua origem, o que não restringe de modo algum sua experiência estética e o significado subjetivo do objeto. As varinhas bordadas, logicamente, não têm o mesmo peso simbólico para todos os moradores de Mosqueiro e muito menos de Soure, mas tudo o que se sabe delas é suficiente para que se consolidem na categoria de *patrimônio afroindígena*, como representação de um saber local ressignificado ao longo dos anos e vivo na cultura da memória do passado e no presente das mulheres que bordam e demais entes sociais.

2 UM OBJETO E SEUS GEOMETRISMOS BORDADOS

Bordar para as mulheres que confeccionam as varinhas tem um significado especial. É manter com orgulho uma tradição que se ensinou há muito tempo, reverenciando uma atividade pouco perscrutada por outras pessoas além delas mesmas, receosas de dizer que fazem arte. É dar sentido a uma cultura cujos códigos ancestrais resistem, e por isso carregam nas varinhas e seus desenhos geométricos o poder de atrair os olhos e o coração das pessoas. Nelas estão expressas muitas idéias e sentimentos que remetem às matas, às águas, aos animais, aos mitos e toda encantaria que envolve esse complexo cosmo amazônico milenar. É possível ver nas falas das bordadeiras um só coração, ora contente por manter viva a tradição, ora triste pela indiferença dos seus e dos outros que historicamente sempre desqualificaram o significado de sua arte para a construção do mundo dito “moderno” e, de forma ostensiva, tentaram dilacerar os saberes aqui constituídos. Bordar pode ser para vender, mas pode ser para outras coisas bem mais relevantes do que a palavra *artesanato*, configurada no universo das hegemonias totalizantes, costuma designar. Esse bordar de artistas, entre outras leituras possíveis, é mostrar a identidade de um grupo que ainda mantém vivo o seu espírito ancestral guerreiro.

Conhecer as particularidades desse fenômeno implica em buscar relações entre a arte e o mundo dos que, ao não assinarem sua obra, imprimem nela talvez mais que uma assinatura: “a sua alma resplandecente” (BAUDELAIRE, 1988, p.165). Esse sentido imanente faz parte da manifestação mítica, mas também é referente ao objeto em si, inclusive por sua rusticidade e acabamento indefinido – como era no passado e ainda é, principalmente em Mosqueiro – tornando o sentido de obra aberta mais palpável e menos metafórico, sujeito, nas palavras de Umberto Eco à “apreciação alheia” (2007, p. 40). Assim a obra *emociona* pelo que ela é e representa para o fruidor que é parte de um contingente heterogêneo ao qual está sujeita.¹⁵

No desvendar do objeto, optou-se por discorrer sobre analogias possíveis com os signos do mundo encantado amazônico com subsídios da antropologia, passando pelos elementos da linguagem visual com a contribuição das falas das mulheres. Estas falas são fundamentais para compor a matriz da investigação, limitada a um grupo restrito de figuras bordadas, que são sustentadas na memória visual das bordadeiras. Essa memória não é

¹⁵As varinhas apresentam esse componente emocional marcante que não está restrito às mulheres que as confeccionam. Há relatos de histórias de amor de mais de quarenta anos, protagonizados por esse objeto e que serão descritas posteriormente.

entendida como a reconstrução do tempo passado, mas num processo dinâmico de rememoração que implica em sua subjetivação poética (DIEHL, 2002).

Se por um lado os indivíduos que se referem às varinhas utilizam o mecanismo da memória que é um elemento constitutivo de identidade, as próprias varinhas tornam-se a materialidade de crenças, saberes, tradições e experiências identitárias que a instituem como *patrimônio cultural imaterial* onde quer que esteja, visto que elas agregam essas acepções entre outras possíveis. Como o conceito de patrimônio imaterial é, como afirma Maria Cavalcanti (2008, p.12) “amplo, dotado de forte viés antropológico” pretende-se discuti-lo na medida em que surgem as informações. Por enquanto, importante que se entenda, deve-se saber que ele está presente nesse conteúdo como mecanismo conceitual imprescindível para a análise do ambiente em que se desenvolve a experiência simbólica das artistas e bordadeiras do estuário marajoara. Assim sendo, espera-se apresentar esclarecimentos robustos do que sejam esses *bordados*, contemplando o conhecimento de quem os confecciona, que desde muito tempo tem marcado não apenas a memória, mas a história das bordadeiras e o seu meio cultural.

2.1 A interface arte-artesanato

Na instauração da experiência estética que se constrói como identidade local e que por seu histórico de conflitos, torna-se um símbolo de resistência, há algumas questões indispensáveis, sobre as quais se deve refletir. É perfeitamente possível que as varinhas bordadas correspondam a nada mais que um apelo em prol da comercialização, sendo inclusive uma *tradição inventada*, substanciada como um “Conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, implica continuidade com um passado histórico adequado” (HALL, 2006, p.54). Uma tradição inventada seria, desse modo, influenciada pelo paradigma capitalista moderno, sem profusão histórica, desprovido de subjetivação artística. Portanto, a experiência simbólica estaria condicionada a outras variáveis como a finalidade mítica ou mesmo a um ornato que se perpetuou numa cultura ancestral extinta e que por processos de apropriação, ter-se-ia apenas transferido para o atual suporte na qualidade de artesanato. Considerando-se isto, surge a questão do que seria a arte e o artesanato na modernidade: a

resposta mais comum para muitos é que arte seria uma categoria ou estágio superior ao qual o artesão, por meio do seu “desenvolvimento pessoal”, seria “capaz de atingir”.¹⁶

Quando se entende a formatação dessas categorias é fácil perceber que nelas estão inseridas muitas experiências e saberes que têm na estética e na vida social o seu mote e que não são consideradas. Mas o que seriam essas categorias formatadas visto que um artesão ou artesã só se reconhece como tal devido a um discurso filosófico – provavelmente uníssono – não concebido por eles mesmos. Nesse caso, deve-se recorrer às normas estabelecidas no termo de referência do Programa de Artesanato do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), para diferenciar os sujeitos que são e os que não são artistas, definidas após discussões de especialistas e disseminadas pelo Conselho Mundial de Artesanato. Este o define como “atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade” (SEBRAE, 2004, p. 21). São acrescentadas a esse conceito algumas particularidades da atividade artesã como a produção regular de pequenas séries semelhantes entre si, porém, diferenciadas. Também é uma atividade oriunda da necessidade econômica e que por isso tem compromisso com o mercado.

Ainda segundo esse raciocínio, um artesão é um indivíduo detentor de conhecimento técnico sobre os materiais, ferramentas e artifícios de sua especialidade, dominando todo o processo de produção enquanto o artista, além de ter as atribuições de um artesão deve possuir “uma coerência temática e filosófica, cristalizados em uma série de compromissos consigo mesmo, dentre estes o de buscar sempre ir além do conhecido” (Ibid, 2004, p. 26). Segundo esse princípio, o artista deve ter o compromisso de expressar sua forma específica de ver o mundo que não é mais condicionada a um saber coletivo, herança do conhecimento ancestral como em linhas gerais é o caso do artesão.

Ao se discutir essas questões, baseando-se nas teorias contemporâneas e tendo a referência empírica, tende-se a concluir que esse é um debate complexo. As categorias que definem o artista, o artesão e suas atividades parecem não compreender o que se percebe na realidade, tornando o entendimento dos ofícios confuso e impreciso. O que se observa na atividade artesã é muitas vezes o que se descreve como atividade artística e vice-versa. Em alguns casos, o conceito de *artesanato* instituído por seu Conselho Mundial se aplica perfeitamente à tradição de bordar varinhas, mas deixa a desejar quanto à percepção da experiência estética (um fenômeno complexo) que não se restringe à venda ou à qualidade do

¹⁶ Essa paráfrase alude a uma perspectiva etnocêntrica amplamente divulgada na modernidade por meio de intelectuais e especialistas em História da Arte cujas afirmações são alvo de crítica nesse trabalho.

objeto, e que potencializa seu valor simbólico instituído pela tradição cultural, a qual ausente dos holofotes conceituais da modernidade o considera arte.

Mas o que se tem de fato diante dessa questão é: De um lado, as falas significativas, sustentando o grafismo como símbolo da cultura, memória palpável de signos remotos, uns totalmente extintos e outros, apenas adormecidos. De outro, os modos de representação do capitalismo: a mídia e a cultura de massa, convidando populações tradicionais à integração consumista, não importando que isso implique na degradação do patrimônio cultural e ecológico. Alia-se a esse conjunto de oposições, o argumento dominante que subtece o artesanato como experiência menor que, portanto, não faria parte de uma categoria *digna* de leitura e reflexão como se convencionou fazer com a arte chamada *erudita*. Para os historiadores sociais da arte que concordam em que há uma relação de dependência da arte culta em relação ao contexto social urbano, a cisão entre o culto e o popular é imperativa e raramente questionada. Segundo Nestor Canclini, os discursos quando ocorrem, tendem a analisar o fenômeno popular à distância, considerando-o “produto de índios e camponeses, de acordo com sua rusticidade, com os mitos que aparecem em sua decoração” (2006, p. 243).

Devido a isso, se propagou o adágio de que a “arte autêntica” pertence a uma classe privilegiada – burguesia e pequena burguesia – enquanto o artesanato seria um produto da vivência dos indivíduos rústicos e suas práticas ancestrais. Os artesãos seriam limitados ao significado habitual da produção em sua comunidade, perpassado há gerações, sendo este coletivo e anônimo, o que não ocorre com o artista culto, considerado um ser solitário embora famoso. Essas considerações que buscam afastar artesão e artista, dando-lhes atribuições hierárquicas, não se atêm ao caráter subjetivo de ambos, que são movidos pelo processo de criação inerentes a todo ser sensível (OSTROWER, 1987). Pensando nisso e tentando promover o bom senso nessa questão, Canclini ressalta o que os construtivistas constataram há muito tempo: a criatividade também brota de discursos coletivos. Além disso, defende a legitimidade artística do artesanato, pois “os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las estética e culturalmente” (2006, p. 244). Isso parece razoável visto que num universo cada vez mais fluido onde as informações estão disponíveis a qualquer indivíduo, seria estranho encapsular idéias de mundo em padrões conceituais hegemônicos pré-estabelecidos subestimando a capacidade intelectual de sujeitos do campo.

Nesse argumento se defende a harmonia entre as categorizações arte e artesanato, visto que elas seriam necessárias para que não se desmanche a arte dentro de um estrato

conceitual relativo. Mesmo assim, a configuração dessas categorias torna-se tênue diante das interconexões e cruzamentos motivados, sobretudo, pela dinâmica de mercado da qual as culturas tradicionais não conseguem mais se esquivar. Dessa forma, não convém apresentar a arte como inútil ou gratuita, visto que há uma rede de dependências que a institui, tanto vinculada ao “primitivo popular” quanto ao mercado e à “indústria cultural” que desconstrói territórios fronteiriços¹⁷ (CANCLINI, 2006). Esse raciocínio tem em vista que se repense a arte em seu processo equivalente nas sociedades contemporâneas. Entretanto, isso deve acontecer não dentro de uma visão mista e diaspórica das culturas como se costumou pensar com a idéia de hibridismo, e sim como um processo de *tradução cultural* que prevê a contínua construção de realidades culturais onde a ambivalência e o antagonismo acompanham todo o percurso (HALL, 2003). O conceito de tradução torna mais clara a percepção dos intercâmbios culturais que resultam nos discursos coletivos de identidade e deslocamento. Nessa perspectiva, a construção de fronteiras fixas entre o ser artista e o ser artesão acaba mantendo uma ordem anacrônica, descontextualizada da realidade presente.

Em virtude dessa condição legítima e bastante palpável no contexto das varinhas, é possível encontrar significados originais e criatividade nos bordados da mesma forma que na arte que os eruditos consideram *culta*, embora a dificuldade de se redefinir arte, artesanato e seus vínculos ainda esteja por se superar. Sem dúvida, uma alternativa nessa investigação seria deixar de lado a conceituação do teor de pureza da arte e do artesanato e partir das incertezas que geram os seus cruzamentos para novas formulações, visto que um novo paradigma está em construção.

A dicotomia arte-artesanato, culto-popular se aplica na discussão do que são belas-artes e artes aplicadas, analisadas e criticadas por Donis Dondis (1997). Sem adentrar na discussão dos conceitos e considerando a dimensão prática, a autora alega que o registro visual é o relato mais antigo da história humana e isso reforça a necessidade de um novo enfoque de sua função no que tange não somente ao seu processo, mas à perspectiva de quem visualiza a sociedade. Do mesmo modo, a partir da crítica dos parâmetros hegemônicos que definem o que é arte, sustenta que a atual perspectiva do artesanato nas artes visuais precisa ser repensada.

Esse pensamento condiz com o que se observa no contexto da arte na Amazônia e especificamente, no estuário marajoara. Apesar da resistência da tradição por meio das

¹⁷ Ao utilizar o termo *indústria cultural*, Canclini se refere à modernidade de autores como Walter Benjamin que teoriza sobre os mecanismos imperativos impostos pela indústria da mídia, constituinte de uma vertente paradigmática importante no panorama global desterritorializado.

mulheres que confeccionam varinhas e do significado que esse objeto tem em sua cultura visual, existe, e não teria como não existir, uma oposição grande em percebê-las como um fenômeno diferente do que sempre se considerou artesanato, que seria uma arte aplicada, fundada no universo *empírico*, não concebida por meio da subjetivação do artista e por sua visão pessoal legitimada. No bojo dessa discussão, Dondis volta-se para os conceitos de “belas-artes” e “artes aplicadas”, afirmando que a concepção contemporânea de artes visuais não ampara mais essa bipolaridade que privilegia um discurso uno de arte. Relembrando as intermináveis brigas de Michelangelo devido às encomendas de suas obras, a autora procura abordar questões relativas à expressão subjetiva e à função objetiva para esclarecer que a arte enquanto expressão do ser, transcende a essa dicotomia:

Os afrescos de Michelangelo para o teto da Capela Sistina demonstram claramente a fragilidade dessa falsa dicotomia. Como representante das necessidades da Igreja, o papa influenciou as idéias de Michelangelo, as quais também foram, por sua vez, modificadas pelas finalidades específicas do mural (...). O mural é um equilíbrio entre a abordagem subjetiva e a abordagem objetiva do artista, e um equilíbrio comparável entre a pura expressão artística e o caráter utilitário de suas finalidades (...). Ninguém questionaria esse mural como um produto autêntico das “belas-artes” e, no entanto, ele tem um propósito e uma utilidade que contradizem a definição da suposta diferença entre belas-artes e artes aplicadas: as “aplicadas” devem ser funcionais, e as “belas” devem prescindir de utilidade (DONDIS, 1997, pp. 11-12).

A despeito do equilíbrio entre a pura expressão artística e o caráter utilitário ser questão delicada e rara nas artes visuais, pode-se concluir que a finalidade da obra – mesmo que seja de uma *artesanã* do estuário marajoara comprometida com a comercialização de peças em série – de forma alguma anula a subjetivação estética. O artista é o que cria dentro de uma esfera livre, despreocupada com o trabalho (OSTROWER, 1987), conectado a formas reais e surreais que o inconsciente fornece. A imaginação e o sentimento se imbricam concebendo a materialidade do que antes era a nuvem do abstrato, desprovida de sentido e conceito. O artista dá sentido estético por um canal de prazer jorrante que apenas diminui à espera de um novo momento pulsante de criatividade, ainda que se constitua na mimese do natural.

Essa prerrogativa do artista como alguém conectado à criação livre e dotado de sentimento é uma descrição adequada da experiência das bordadeiras de varinhas. O sentido de liberdade alienada dos problemas da vida no ato de bordar está em cada fala e em cada gesto empregado na técnica de construção dos grafismos, diferentemente de uma obrigação. As mulheres que bordam falam da vida, dos filhos e das coisas que lhes fazem bem como um remédio. A tradição de bordar é como um remédio que os “feitores”, donos das matas, querem lhes tirar destruindo-o com o fogo e o comércio de madeira. “Não vão conseguir!” É uma

afirmação que busca ser profética, a única forma encontrada por elas na tentativa de que a manifestação não morra. Além da arte, tem-se um objeto que materializa apreensões e que representa contextos não desvendados da cultura desse povo de um passado legível em sua tradição simbólica. Sendo assim, a contradição está posta e não está restrita ao mural de Michelangelo. Esta contradição tem produzido efeitos perniciosos mesmo entre os artistas contemporâneos que ainda visualizam pouco a perspectiva simbólica por conta de uma visão confusa e alienadora que subestima a manifestação coletiva.

É verdade que essa racionalidade se funda num entendimento de que a arte é para ser fruída e não funcional. Quando se torna funcional passa a pertencer a uma categoria menor que não atende às exigências de uma obra conceitual expressiva, fruto do processo de criação artística inspirado nas postulações de Kant sobre o tema¹⁸ (CANCLINI, 2006). Mas essa racionalidade, como se pode ver, não possui eco nem nas obras de Michelangelo e menos validade teria numa perspectiva multicultural onde se multiplicam as possibilidades admissíveis de expressão e criação. Ponderando sobre os argumentos dos críticos, Geertz (2006) afirma a arte pertencer a um mundo próprio que supera o discurso ético ou filosófico. Este mundo é desconhecido para grande parte dos historiadores da arte, pois eles se detiveram em procurar explicar o funcionamento das artes chamadas artesanais com o uso de procedimentos técnicos ou formais, ou seja, métodos inadequados para uma análise plausível. Então, diante da busca de explicações para o fenômeno artístico, o autor apresenta uma proposta de conceituação diferenciada. Nesse pensamento, a arte necessita de um significado para ser razoavelmente assimilada no meio social e isso constitui um fenômeno local com linguagem típica e não-formal dotada de sentimento assim como a vida, pois:

A compreensão desta realidade, ou seja, de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social, nos afasta daquela visão que considera a força estética como uma expressão grandiloqüente dos prazeres do artesanato. Afasta-nos também da visão a que chamamos de funcionalista, que na maioria das vezes, se opôs à anterior, e para a qual obras de arte são mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais (GEERTZ, 2006, pp.149-150).

Com isso entende-se que a arte definitivamente pode ter esse caráter funcional, mesmo que as instituições reservem às artistas de comunidades tradicionais o título de *artesãs* como categoria menor que uma artista. Ao que tudo indica, a visão funcionalista é uma

¹⁸ Ou seja, Kant é o defensor da arte gratuita e sem finalidade prática. Esse plano ideal de *arte sublime feita para a fruição* conforme o pensamento de críticos como Canclini, não chega a se realizar plenamente.

realidade indiscutível na sociedade contemporânea e promove intercâmbios entre a vida urbana e o gueto, espaços em que “os vínculos locais de afetividade onde indivíduos se restringem em sua vida comunitária constituem uma das facetas da metrópole” (CANCLINI, 2006, p.285). Isso leva a pensar que tanto o fluxo de culturas e seus intercâmbios nas grandes metrópoles quanto o conhecimento remanescente em comunidades tradicionais têm seu lugar cativo no panorama artístico da modernidade. Além de ser funcional a arte é sentimento, expressão do fazer, sentir e ver o mundo. Sem isso a vida não possui incremento ou possibilidade de renovação. Criar é tarefa inerente dos humanos desde os tempos mais remotos das civilizações (OSTROWER, 2004) e esse sentimento vital continuará presente onde estiver o ser racional.

O debate da *interface* arte-artesanato logicamente não se esgota nessa breve discussão mesmo que os motivos para romper com essas estruturas denominadas *categorias* sejam transparentes. Como se pode compreender, há quem, apesar de defender essa racionalidade, reconheça uma linha tênue entre o artista e o artesão que sugere no mínimo, tensões a serem superadas. Devido a essa imprecisão conceitual dos termos *artesã* e *artista* e o que eles realmente significam – inclusive para elas, detentoras da tradição de bordar varinhas, sua história e sua identidade cultural – optou-se por prosseguir sem lhes adjetivar como artesãs, e sim “mulheres dos bordados”, ou simplesmente “bordadeiras”. No caso de evidências de uma produção autônoma e plasticidade pessoal aplicada aos bordados, ainda que rústica, adquirida ao longo de seu trajeto vivencial, trata-se de artistas propriamente. Assim se pretende não situar as mulheres bordadeiras – sejam elas do passado ou do presente – no centro de um formato imposto e que tem pouco sentido diante do real significado de sua prática vivencial.

2.2 A arte dos bordados

Nesse tópico se encaminhará a descrição dos bordados geométricos bem como a técnica empregada pelas bordadeiras. Antes de avançar nesse estudo, é oportuno conhecer um pouco mais do suporte físico dos bordados que integra a memória coletiva constituída em Mosqueiro e em Soure.

O fenômeno das varinhas bordadas faz parte de uma gama de tradições da cultura visual que, ao que tudo indica, são recentes quanto ao seu suporte, mas com um repertório de experiências construídas que lhe certifica subjetividade e significação pouco manifestos aos olhares de visitantes, que em geral, só se interessam por um aspecto histórico superficial

esteticamente caracterizado nos produtos artesanais. As varinhas são pedaços de madeira em formatos retilíneos com diâmetro regular variando de 0,7 cm a 3,0 cm e com extensão longitudinal de até mais de 1,00 m. As figuras são geométricas com várias opções de decoração sujeitas a quem as confecciona. A finalidade primeira dessas varinhas é ainda desconhecida, mas há pelo menos cinquenta anos elas têm sido vendidas como lembrança, símbolo de afeto e instrumento de conquista, daí ter se popularizado em Soure como “Varinha da Conquista” e em Mosqueiro como “Varinha do Amor”. Reza a tradição que se alguém a der de presente à pessoa amada, conquistará o seu coração.

Esse mito foi bastante utilizado no passado quando as varinhas eram muito vendidas. Nessas varinhas são feitos os grafismos bordados com o auxílio de uma lâmina cortante, retirando-se a casca das espécies. Os grafismos seriam *encantados*, capazes de realizar o amor de quem a possuísse. Por ter funcionado em alguns casos aparentemente, se deve a esse objeto a condição mágica. Essa perspectiva que Mircea Eliade denomina “histórico-religiosa” (1972, p.9) é presente em diversas civilizações e seus mitos se apresentam mais “íntactos” em sociedades indígenas ou tradicionais que mantêm algum laço com signos remotos. Em contextos que consideram a “varinha de condão” como um cetro mágico capaz de realizar os desejos de quem a possui essa teoria se justifica plenamente como fenômeno cultural¹⁹.

Dessa forma, como a tradição mítica de civilizações remotas que têm nos elementos da natureza os pontos de contato com os entes sobrenaturais, tem-se na Amazônia muitos relatos cosmogônicos que atendem à posição de Eliade, e as varinhas são exatamente uma das prováveis heranças de um saber remoto. As bordadeiras se dão ao trabalho de ir à floresta e “pedir permissão” para retirar dela as espécies que serão bordadas posteriormente (informação verbal)²⁰. Os tipos vegetais indicados foram coletados e analisados em laboratório conforme disposto no Quadro 01 abaixo.

Quadro 01 – Identificação das espécies vegetais analisadas.

NOME COMUM	NOME CIENTÍFICO	FAMÍLIA
Santa Clara ou Taquari	<i>Mabea angustifolia Spruce ex Beuth.</i>	Euphorbiaceae
Folha Larga	<i>Palicourea guianensis Aubl.</i>	Rubiaceae

¹⁹ Eliade descreve um *fenômeno cultural* que não deve ser visto como manifestação aberrante ou instintiva. A perspectiva do saber de sociedades tradicionais é desenvolvida em sua obra “Mito e Realidade”, 1972.

²⁰ Baxinha. Entrevista concedida a Idanise Hamoy. Soure, 2007.

Canela-de-Vidro	<i>Aparisthium cordatum</i> Baill.	Euphorbiaceae
Tapiririca	<i>Tapirira guianensis</i> Aubl.	Anacardiaceae
Morototó	<i>Schefflera morototoni</i> (Aubl.) Maguire, Steyerl. & Frodin	Araliaceae

Fonte: Laudo emitido pelo laboratório de Botânica-Herbário da EMBRAPA – Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Belém, 2011).

No levantamento oral, todas as espécies indicadas no Quadro 01 foram citadas pelas bordadeiras com destaque para a Santa Clara que é a madeira preferida em Soure e também pode ser encontrada em Mosqueiro. A Canela-de-Vidro (Fotog. 09) é um arbusto muito utilizado pelas bordadeiras de Mosqueiro e tem uma casca ligeiramente mais escura. Entretanto, o que se pode perceber é que ambas as espécies vegetais preferidas para bordar pertencem à família *Euphorbiaceae* que conserva propriedades semelhantes que facilitam o manuseio e a sustentabilidade do vegetal mantida há várias gerações. Desde a coleta, a vara é escolhida de acordo com a encomenda ou mesmo a preferência de quem irá bordar, sendo o vegetal de um diâmetro maior ou menor. Para os diâmetros menores não há necessidade de colher a árvore inteira, bastando podar suas ramificações que logo originarão outros ramos. Quando cortado, o vegetal libera um líquido que mancha a parte clara da vara. Por isso, as bordadeiras recomendam que se deixe passar algum tempo até que este seque. Esse tempo pode variar entre um a três dias, dependendo da espécie escolhida para bordar.²¹ No caso da Santa Clara e Canela-de-Vidro é imprescindível que a vara esteja verde para facilitar a execução dos bordados.

²¹ O líquido liberado com o corte é chamado pelas bordadeiras de “leite da madeira”. As espécies da família *Euphorbiaceae* são mais práticas para bordar também devido à rápida secagem do “leite”, se comparadas às demais espécies citadas.

Fotog. 09 – Arbusto denominado Canela-de-Vidro com suas folhas graúdas cujos galhos são retirados para se confeccionar varinhas.



Fonte: Acervo pessoal (Novembro, 2009).

Entre Soure e Mosqueiro, há outra diferença além das madeiras selecionadas para confeccionar os bordados. Enquanto na extremidade das varinhas de Mosqueiro não há qualquer enfeite, em Soure se costuma aproveitar a base da ramificação do galho para se confeccionar um acabamento inspirado no búfalo e no guará que são animais típicos da região (Fotog. 10).

Fotog. 10 – extremidade das varinhas de Soure com arremate inspirado no búfalo e no guará. À direita, as varinhas de Mosqueiro sem arremate.



Fonte: Acervo pessoal (2011)

Quanto ao processo de confecção dos bordados, os procedimentos são basicamente os mesmos. Em Mosqueiro há quem prefira usar estilete ou canivete em vez de lâmina de barbear, mas esta última tem sido usada tradicionalmente, desde quando se vendia varinhas na chegada dos navios com seus turistas de verão, embora se saiba por depoimentos de pessoas mais antigas que a lâmina apareceu como opção depois da “faca de cortar mato”. A seguir o passo-a-passo do processo de construção dos bordados.

Sequência do processo de confecção de bordados

Com a vara verde é marcada a extremidade de onde se retirará a casca.



Retirada a casca, a bordadeira está prestes a dar início à primeira figura.



Os desenhos da figura “círculo” ou “rodinha” são riscados com a lâmina horizontalmente.



Após finalizar a primeira figura, a bordadeira risca e em seguida retira a casca da figura seguinte chamada “quadrado” ou “xadrez”.



A construção da figura “quadrado” ou “xadrez” é rápida.



O detalhe da figura “rodinha” aparecendo novamente como elemento separador dos desenhos.



A bordadeira inicia nova figura denominada “florzinha” ou “bandeira”.



A figura “florzinha” é finalizada e novamente a bordadeira inicia a “rodinha”.



A sequência mostra a técnica do bordado em um ramo verde de Canela-de-Vidro recém-colhido, o que dificulta a *gravura* devido à umidade do vegetal. Os desenhos mostrados estão entre os mais tradicionais ou mais antigos que se conhece na região e que estabelecem com as artistas-bordadeiras uma relação muito estreita. Elas confeccionam varinhas como parte de um ritual de vida que se manteve geração após geração sem perder o vínculo com o mesmo geometrismo utilizado por suas antecessoras. Bordar é prazeroso, mas

também exige uma habilidade que se adquire com o tempo de prática que não necessariamente deve ser de anos, mas de dedicação. Historicamente, a venda desses objetos sempre foi o maior estímulo à produção e as encomendas prosseguem atualmente. Há relatos de que durante o verão, na época das viagens de navio em Mosqueiro, eram produzidas até *quarenta varinhas* por pessoa em um só dia, o que hoje parece um recorde difícil de ser superado, visto que a tradição retraiu muito restringindo-se a poucas mulheres, perdendo a característica de uma prática coletiva. Na sequência acima é interessante notar os “apelidos” para os grafismos mais usados que se diferem de um lugar a outro e que merecem um apuramento em vista de possíveis descobertas sobre o simbolismo dessas figuras.

Com essas considerações é importante salientar o valor da produção de varinhas bordadas para a construção de vias mais abertas dentro do estudo das artes visuais. Há um conhecimento a ser desvendado nesse universo dos bordados e a tentativa de descobrir caminhos entre essa arte e outros campos do conhecimento significa apenas a possibilidade de um entendimento mais acurado.

2.3 Grafismo marajoara e os mitos em torno dos geometrismos

Por esses e outros motivos apontados, o costume de bordar varinhas figura como ícone da cultura, que em sua composição estética, estaria no passado, presente em outras localidades do estuário marajoara além de Mosqueiro e Soure. Nesse sentido, a tradição dos bordados promoveu uma relação de proximidade com as artistas em primeiro plano, e em seguida com os parentes e demais indivíduos membros do mesmo grupo. Em todo caso, a experiência estética está presente e se consolida na dinâmica e no processo de constituição formal do objeto artístico originado da percepção que é “a elaboração mental das sensações” (OSTROWER, 1987, p. 12). Desse modo se pretende esclarecer os tipos de figuras utilizadas, que no caso desses grafismos geométricos, partem de um modelo básico para outras figuras derivadas (Fotog. 11). Esses modelos básicos são analisados por diferentes campos de pesquisa como a antropologia e a arqueologia que vêm trazer subsídios às análises de conteúdos simbólicos que marcam o fenômeno estético.

Fotog. 11 – Detalhe de alguns dos modelos geométricos dos grafismos em varinhas



Fonte: Acervo pessoal (2011)

A produção iconográfica marajoara tem peculiaridades destacadas no cenário da região amazônica. No que se refere especialmente aos primeiros registros, tudo o que se tem a dizer sobre a produção artística ainda é bem recente e com um direcionamento voltado para a cerâmica como principal indicador arqueológico para a construção de sequências culturais. Isso gerou uma lacuna no que diz respeito à pintura e gravura rupestre, que devido ao descaso institucional e a depredação, somente na década de 1980 passou a ser efetivamente investigada, embora as dificuldades encontradas com o vandalismo nos sítios seja um dos desafios atuais no estudo desse patrimônio:

De uma maneira geral, os sítios arqueológicos na Amazônia têm sofrido diferentes formas de depredação. São bastante conhecidas as escavações clandestinas na ilha do Marajó, a venda ilegal de peças arqueológicas e a apropriação de material arqueológico por amadores. A depredação dos sítios com arte rupestre vem aumentar a lista dos bens arqueológicos danificados pelo homem moderno (PEREIRA, 2005, p.26).

Devido a esse destaque dado à cerâmica e seus respectivos grafismos, uma vez que a investigação das pinturas e gravuras rupestres ainda encontra-se em expansão, preferiu-se utilizar os parâmetros terminológicos desse estudo na análise dos geometrismos das varinhas. O termo *motivo decorativo* refere-se a uma gama de representações utilizadas, em especial, pelos ancestrais habitantes do território brasileiro desde eras remotas. Segundo Gaspar (2003), a presença humana na Amazônia remonta aproximadamente 11.200 anos e esta região constitui um campo virgem de investigações se comparado com sítios de outras localidades do mundo. A Amazônia conta:

... com a cerâmica mais antiga das Américas e com uma diversidade de formas, acabamentos e motivos aplicados aos vasilhames de barro que dão uma leve idéia do

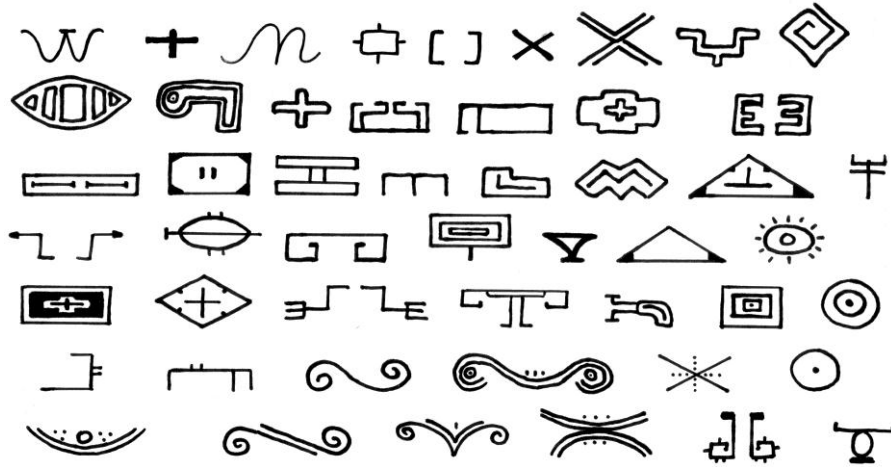
que deve ter sido esse caldeirão de efervescência cultural. Edithe Pereira menciona o registro de 300 sítios com arte rupestre, destacando que apenas algumas áreas foram objeto de estudos detalhados (GASPAR, 2003, p.50).

A falta de estudos mais aprofundados está diretamente relacionada com a ausência de trabalhos científicos que contemplem o universo do grafismo, o que reforça a necessidade de se investigar fenômenos e tradições vivos além deste e que constituem uma parte importante da arte na Amazônia. Nesse sentido, para conhecer os elementos que compõem o grafismo em varinhas, toma-se por base uma ordenação de grandes conjuntos da arqueologia denominados *tradições* desenvolvida por André Prous para os grafismos brasileiros onde a arqueologia na pesquisa de Madu Gaspar (2003) estabelece oito divisões: “Meridional (sul do Brasil e regiões de fronteira), Litorânea Catarinense (ilhas da costa de Santa Catarina), Geométrica (da região Sul até o Nordeste), Planalto (Minas Gerais, Bahia e Paraná), Agreste, São Francisco (margens do rio), Nordeste (Piauí) e Amazônica” (p. 44). No caso da tradição Amazônica, os estudos se referem principalmente à cultura marajoara que apresenta um importante referencial para a arte ancestral.

O desenvolvimento de estudos da *tradição rupestre Amazônica* viabilizou o acesso à pesquisa de Berta Ribeiro para se referir à arte *marajoara*, que apresenta semelhanças na repetição, mas com formas diferentes dos padrões localizados nas varinhas. Segundo a pesquisadora, o termo *motivo decorativo* é mais apropriado para se fazer referência aos grafismos como categoria de análise formal. Ao estudar a cerâmica marajoara, Schaan encontrou diversos grafismos que variavam tanto nas representações de figuras da natureza quanto nas formas. Com isso afirma em seu trabalho que “Os motivos decorativos classificam-se em geometrizantes e naturalistas” (RIBEIRO apud SCHAAN, 1997, p.138) sendo que na tradição amazônica de gravuras se destacam as temáticas antropomorfas que são desenhos inspirados em humanos. Os motivos naturalistas são representados tanto por desenhos antropomorfos quanto zoomorfos e fitomorfos enquanto os motivos geometrizantes se assemelham a figuras da geometria linear²² (Fig.01). Estes últimos se aproximam do padrão encontrado nas varinhas de Mosqueiro e Soure.

²² Zoomorfos: inspirados na fauna. Fitomorfos: inspirados na flora.

Fig. 01 – Motivos geometrizarantes e naturalistas localizados na ilha do Marajó





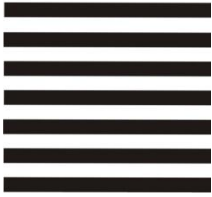


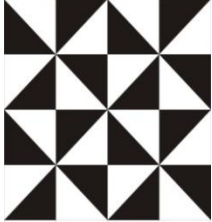


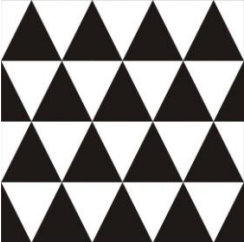


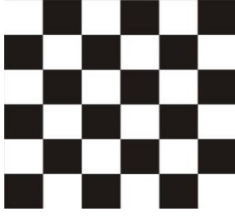

Arte: Renato Vieira.

Fonte: www.viafanzine.jor.br009fotosarqueio13.jpg. Acesso em jan 2010.

As nomenclaturas empregadas pelas bordadeiras são variadas, identificando os grafismos como “desenhos”, “bordados” ou “figuras”. Seja como for, a descrição dos grafismos geométricos se encaixa nas nomenclaturas apresentadas, embora nesse estudo, não se constate relação direta das varinhas bordadas com o contexto da cultura ancestral marajoara. Os motivos decorativos quando se repetem são denominados “padrão decorativo”. Os elementos unitários que formam o padrão são denominados “unidade decorativa” (SCHAAN, 1997, p.138). Alguns exemplos de padrões e unidades decorativas geometrizarantes das varinhas da comunidade do Caruaru em Mosqueiro ilustram essa análise:

Quadro 02 – Padrões e unidades dos bordados

DESENHO DO BORDADO E APELIDO	PADRÃO DECORATIVO	ELEMENTO UNITÁRIO OU UNIDADE DECORATIVA
01  cobrinha		

02  rodinha ou círculo		
03  flor		
04  biquinho ou dente de serrote		
05  xadrez ou quadrado		

Fonte: pesquisa de campo Mosqueiro/Soure (2009-2011).

Pelos depoimentos orais sabe-se que as linhas (elemento/unidade 01 e 02) são os primeiros desenhos de que se tem conhecimento e apenas “posteriormente os outros desenhos foram sendo desenvolvidos com a combinação de linhas, quadrados, triângulos” (HAMOY, 2007, p. 40). Essa informação obtida de um relato em Soure se confirma em Mosqueiro, mas mesmo as bordadeiras veteranas têm dificuldade de sustentá-lo por se tratar de uma memória remota dos grafismos. Em vez das linhas, a maioria prefere falar dos desenhos, que são recordados com mais facilidade devido, provavelmente, à sua popularização no passado.

Os padrões geométricos indicados no Quadro 02 são alguns dos mais significativos e que apresentam designação própria nas falas das bordadeiras. A primeira unidade recebe o apelido de “cobrinha” tanto em Mosqueiro quanto em Soure. Segundo Velthem (1998) que estudou a tradição da pintura corporal dos wayana, localizados no sudoeste do Pará, essa modalidade gráfica se refere a seres sobrenaturais tipificados em Okoimã que pertence a uma classe de nomes diversos, mas de aspecto semelhante, ou seja, uma imensa serpente cujo representante zoológico é a cobra *sucuri*, traduzida literalmente como “cobra-grande” (VELTHEM apud VIDAL, 1992, p.65). A figura da cobra-grande não é uma particularidade dos wayana, mas da cosmologia afroindígena amazônica. Ela está presente nas tradições das águas e na rica descrição de Dalcídio Jurandir (1992) da vida ribeirinha marajoara. A figura da cobra ainda revela

...marcas próprias da cosmologia afroindígena inscritas nas identidades da região. Se na mitologia cristã este ofídio é a representação do pecado e destruição do homem, na concepção marajoara é símbolo de vida e fertilidade. Sem as cobras os rios secam, os animais desaparecem e a floresta morre. Em motivos marajoaras, traços sinuosos e circulares expõem ventres maternos que resguardam cobras. No imaginário afro, cobras serpenteiam rios e terras, interligando espaços separados [...] (PACHECO, 2009b, p. 411).

Os traços dessa encantaria podem ser percebidos em toda a região e inclusive, nos grafismos, embora as bordadeiras desconheçam essa dimensão ou não tenham o domínio simbólico expresso pelos wayana. Se considerando a matriz indígena do grafismo em varinhas, é provável que o laço semântico, que propicia o significado, tenha se rompido ao longo da história no contato dos povos *tupinambás* e *miribiras* com a cultura do colonizador. Da mesma forma, a segunda unidade, denominada “rodinha” em Mosqueiro e “círculo” em Soure seria apenas uma variação da primeira, tendo a particularidade de estar enrolada nas extremidades da vara, em toda a sua extensão, ou ainda, entre suas figuras bordadas separando-as.

A terceira unidade, chamada “flor” apesar de antiga, não apresenta correspondente entre os grafismos indígenas estudados nem mesmo nos depoimentos das artistas. A unidade pode ser uma criação dos antepassados inspirados em alguma espécie vegetal ou uma variação do ente sobrenatural “lagarta”, localizado principalmente na cestaria wayana. A flor também pode ser um grafismo africano apropriado e adaptado às crenças e costumes da Amazônia sem perder seu elo simbólico com a cultura ancestral, mas qualquer coisa que se diga carece de melhor investigação.

Numa descrição ligeira dessa figura, o elemento unitário seria formado por quatro triângulos retângulos que têm os seus vértices mais agudos posicionados no centro de gravidade da unidade, formando com este um círculo imaginário (Fig. 02). Essa figura se subdividiu com o passar dos anos (Fig. 02.1), graças à criatividade artística, e aparecem unidades diferentes nos bordados como o que em Soure se chama “bandeira” (Fig. 03). Segundo as artistas, nessas subdivisões há “tipos de pontos” baseados numa matriz, mas diferentes, fruto da inventividade artística (OSTROWER, 2004) (Figs. 03.1 e 03.2)²³. Nos bordados, além da alternância da posição dos triângulos, e destaca o tamanho deles na composição da unidade e conseqüentemente, do padrão (Fig. 04).

Fig. 02 – unidade flor



Fig. 02.1 – subdivisão flor

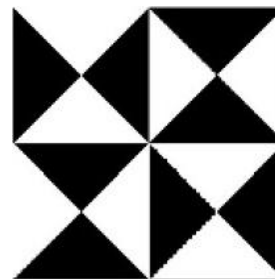


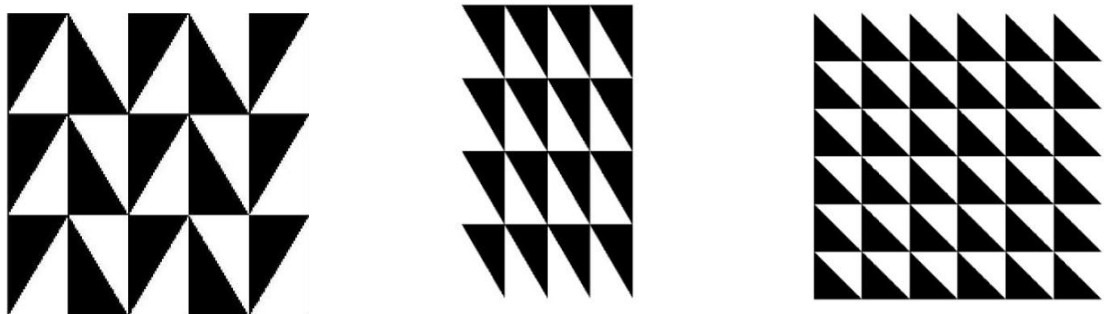
Fig. 03 – unidade bandeira



Fig. 03.1 – subdivisão bandeira (a)



Fig. 03.2 – subdivisão bandeira (b)

Fig. 04 – padrões *bandeira* em posições e tamanhos diferentes

²³ Em Soure as variações de geometrismos baseadas nos cinco analisados são diversas e ocorrem de forma semelhante à unidade *flor* aqui detalhada. Em ANEXOS estão dispostas algumas dessas variações que, tudo indica, não estagnaram, visto que são oriundas de um processo de criação dinâmico.

A quarta unidade, chamada “biquinho”, também conhecida em Soure como “dente de serrote” pode ser encontrada com regularidade na pintura de face dos Kaiapó-Xikrin do Cateté, localizados na região sudeste do Pará. Nesse grupo, o grafismo é denominado “borboleta” e tem função social e mágico-religiosa. No caso da pintura corporal, a decoração “é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste” (VIDAL, 1992, p. 144). Nela está o princípio básico desse grupo. Trazendo essa concepção para o grafismo em varinhas, é adequado pensar que a perda das raízes etimológicas não significa a extinção da forma, mas a ressignificação simbólica do elemento gráfico. Isso quer dizer que, qualquer que tenha sido o nome dado à unidade biquinho no passado e seu significado ancestral, o que vale para as que criam ou reproduzem os grafismos é a representação de uma memória, uma marca social que não se extinguiu e que permanece como um símbolo também estético.

A quinta unidade, chamada em Soure “xadrez” e em Mosqueiro “quadrado”, também não apresenta correspondente simbólico nos grafismos indígenas observados. Entretanto, a semelhança do grafismo com o trançado da cestaria wayana e, da mesma forma, com de outras etnias é nítida. Nesse sentido, os bordados teriam parentesco simbólico indireto, pois muitos desenhos da cestaria são inspirados em couro de animais onde a serpente tem destaque. No caso específico desse desenho, também haveria relação com a ressignificação do elemento gráfico.

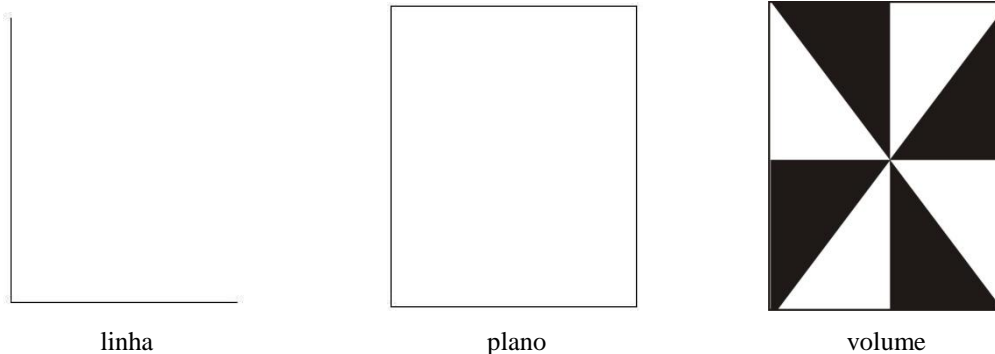
Esses possíveis significados dão ligeira noção do complexo simbolismo representado nos grafismos bordados que ainda necessitam de mais investigação para que se fale deles com mais propriedade. O fato é que há códigos presentes nos geometrismos que não se restringem à cosmologia da região e que podem ser percebidos em outras culturas de civilizações bem distantes como no continente asiático ou africano onde a serpente é signo de fertilidade e poder (PACHECO, 2009b). Sendo assim, as possibilidades de relações e significados são amplos e não se esgotam nessa discussão; e nessa expectativa de possibilidades, os grafismos das varinhas bordadas representam um campo aberto para novas investigações.

2.4 Conhecendo a composição estética

Considerando esses elementos e padrões, pode-se partir para uma análise formal baseada na abordagem de Wucius Wong (1998). Esse autor considera que não é necessário ter

total domínio da linguagem visual para produzir grafismos, mas se isso acontecer o *desenhista* terá ampliada sua capacidade de organização entre o todo e as partes. É o que ocorre com o artista, uma vez que seu gosto pessoal e sensibilidade com respeito às relações visuais o tornam apto a fazer uso de seus processos de elaboração sem a utilização do conhecimento técnico formal. Quando examinados os componentes estruturais de qualquer composição visual do artista, os teóricos elaboram procedimentos metodológicos que pareçam mais adequados ao objeto em questão. No caso das varinhas bordadas, destacam-se dois elementos pertinentes, denominados por Wong *conceituais* e *visuais*.

Os elementos conceituais, mesmo sendo imaginários, têm enorme importância. São eles o *ponto*, a *linha*, o *plano* e o *volume*. Com exceção do ponto, os demais compõem praticamente toda a iconografia das varinhas. As linhas dão origem ao plano que aparece como a superfície. Enquanto a linha tem comprimento, o plano tem largura e comprimento, porém, não apresenta profundidade e espessura, o que seria intrínseco do volume. Em um desenho bidimensional (com largura e comprimento) o volume é ilusório, ou seja, a profundidade está condicionada à preferência visual que pode perceber o volume em movimento ou em relevos (DONDIS, 1997)²⁴. No caso da *unidade flor* abaixo, é possível que o observador a imagine como sendo *quatro pirâmides espaciais unidas lado a lado*.



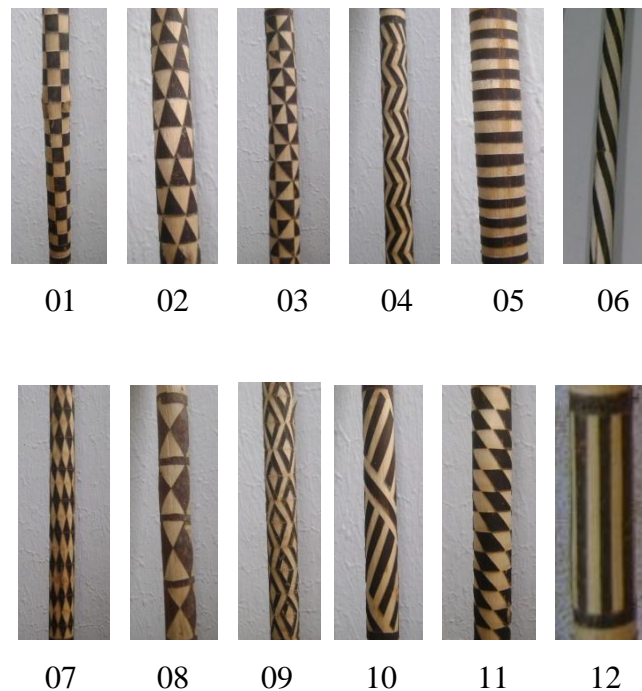
Enquanto os elementos conceituais são ilusórios e dependem da imaginação para serem percebidos, os elementos visuais, que são *formato*, *tamanho*, *cor* e *textura*, apresentam o que realmente se pode ver. Destaca-se nos grafismos bordados a prevalência de formatos geométricos que variam de tamanho ao longo da mesma vara ou em varas diferentes que apresentam cores sempre neutras, mais vivas ou mais escuras, dependendo da textura do vegetal.

²⁴ A percepção de relevo aqui anotada vem da psicologia gestaltiana onde o olho escolhe o que quer ver sendo o mais confortável.

Consta ainda, a particularidade da unidade de forma, representada pelas porções clara e escura: “Em desenho branco-e-preto, tendemos a considerar o preto como ocupado e o branco como não ocupado. Assim sendo, uma forma preta é reconhecida como positiva e uma branca como negativa” (WONG, 1998, p.47). Essa visão positiva e negativa de um objeto é um mecanismo da ilusão de ótica que possui pistas relativas e ativas, que por sua vez, reforçam a ambiguidade da manifestação visual (DONDIS, 1997). Isso se explica sabendo que a visão busca sempre uma resolução simples do objeto. Portanto, torna-se mais prático perceber a unidade como uma *flor* do que como uma série de *pirâmides espaciais*, embora a ambigüidade seja notória.

Essa análise não considera os grafismos bicromáticos tal como Wong se refere ao preto-e-branco. No caso das varinhas, as formas não chegam a ser pretas, mas de uma tonalidade marrom-escura em contraste com a cor clara do miolo da madeira em tom bege. A textura se destaca principalmente na madeira Santa Clara ou Taquari, visivelmente mais áspera e de um marrom mais claro do que as demais madeiras (padrões 08, 09, 10 e 12 abaixo). Essa particularidade de tons e texturas parece se aplicar corretamente aos grafismos como se pode observar em alguns dos padrões básicos de Mosqueiro e Soure.

Padrões básicos da iconografia pesquisada



A partir das formas tradicionais – que de acordo com os depoimentos são originadas de um repertório muito restrito, semelhante às formas apelidadas pelas artistas

analisadas na subseção anterior – se desdobram novos padrões que atualmente em Soure são mais de sessenta²⁵. As relações entre claro e escuro, positivo e negativo potencializam a sensação de relevos nos padrões como é perceptível acima.

A reprodução é outro aspecto interessante do desenho bidimensional e um recurso muito usado nas varinhas. Wong fala que ativando a repetição, esses formatos poderão realizar uma *composição formal* que originará uma *estrutura de repetição* que é “quando as unidades de forma são posicionadas regularmente com uma quantidade igual de espaço circundando cada uma delas” (1998, p. 61). Ao produzir formatos e tamanhos iguais, as estruturas de repetição eliminam lacunas espaciais que possam existir entre as figuras. Essa estrutura é responsável pelo *efeito de similaridade* nos padrões bordados. Conforme foi ilustrado, para construir estruturas, as bordadeiras riscam as varinhas produzindo *grades básicas* (Fig. 05), que são linhas horizontais e verticais igualmente espaçadas, produzindo subdivisões de mesmo tamanho. A mudança de proporção das linhas dá destaque a uma direção na horizontal (Fig. 05.1) ou na vertical (Fig. 05.2).

Fig. 05 – linhas de grade básica

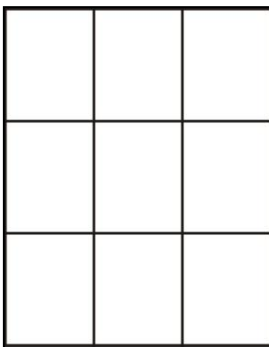


Fig. 05.1- horizontal

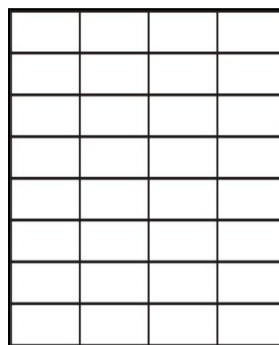


Fig. 05.2 - vertical

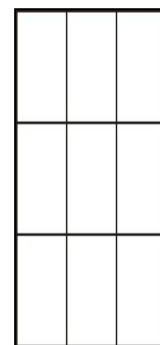


Fig. 06 – sensação de movimento

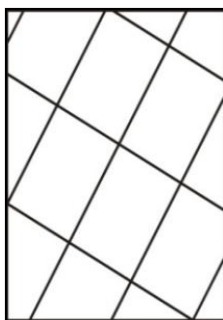
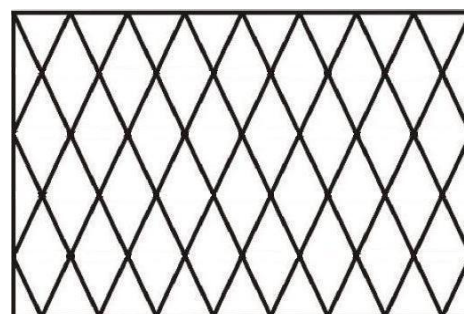


Fig. 06.1- subdivisão



²⁵ A extensa iconografia dos bordados produzidos pela família Rocha e Silva em Soure está detalhada no trabalho da pesquisadora Idanise Hamoy (2007).

A inclinação das linhas de grade pode proporcionar sensação de movimento (Fig. 06) que se intensifica à medida em que as divisões aumentam (Fig. 06.1). A inclinação e subdivisão dessas linhas forma grades triangulares enquanto subdivisões podem ser novamente divididas em formas mais complexas, embora mantenham formatos semelhantes (Fig. 07). Normalmente são três as direções equilibradas mais nítidas, apesar de que uma ou duas são mais evidentes como é o caso das linhas diagonais (7.1) e horizontais (7.2).

Fig. 07 – inclinação e subdivisão

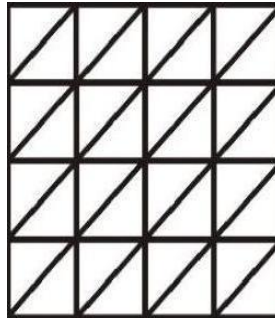


Fig. 07.1 – diagonais

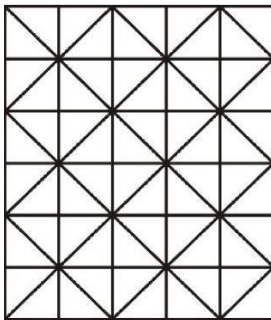
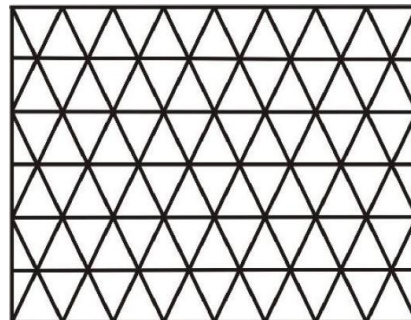
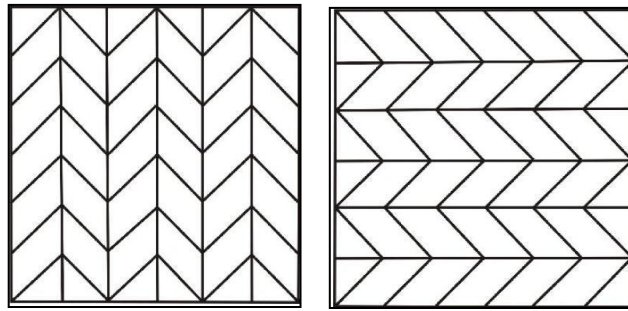


Fig. 07.2 – horizontais



Uma fileira de subdivisões pode ser invertida e repetida (Fig. 08). Para que a estrutura permaneça a mesma, as bordas da fileira devem se manter retas e paralelas umas às outras. Essas linhas de grade ainda são confeccionadas para os padrões repetitivos de Mosqueiro. Mas é em Soure que a utilização delas exemplifica variações interessantes dos bordados. A alusão à “invenção de pontos”, relatada por algumas das bordadeiras veteranas que testemunharam as variações há mais de trinta anos, teria essas e outras linhas como base estrutural.

Fig. 08 – Subdivisões invertidas e repetidas



Essa variação de linhas de grade revelou-se com amplitude enquanto a confecção de varinhas era uma prática massiva e coletiva na região do estuário que permanece de pé, sugerindo opções de padrões da mesma forma que no passado. A abordagem de Wong se completa com as categorias estabelecidas por Dondis (1997) que utiliza os princípios psicológicos da Gestalt para explicar as técnicas de composição visual e seus efeitos. As estruturas de repetição recebem a designação de “opções visuais” que sugerem como destaque, a ótica do observador, em geral indicando regularidade e simplicidade. De acordo com essa opção que apresenta o modelo estrutural onde são compostos os grafismos bordados, a resposta relativa do expectador segundo Dondis, será sempre o repouso ou relaxamento.

Fig.09 - xadrez

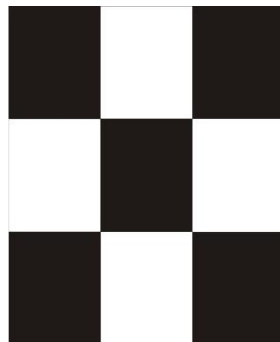
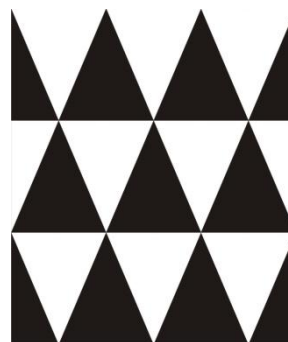


Fig. 10 - biquinho



O equilíbrio relativo pode estar contido nas formas regulares em geral e compõe as categorias *harmonia* e *racionalidade* no caso dos triângulos e quadrados²⁶ representados pelas unidades xadrez e biquinho (Figs. 09 e 10). Estas formas têm múltiplos significados, atribuídos por associação arbitrária ou por meio de nossas “percepções psicológicas e fisiológicas” (DONDIS, 1997, p.58). Assim, percepções das mais diversas podem ser apreendidas desse conjunto de figuras. A concepção do positivo e negativo dando margem à

²⁶ Dondis também se refere ao círculo como categoria, mas sua explanação torna-se obsoleta para a análise dos grafismos em varinhas uma vez que a iconografia existente no universo pesquisado não apresenta essa forma.

percepção bidimensional na manifestação visual se consolida com a *simetria* (cada unidade decorativa é rigorosamente repetida em seus lados opostos), a *regularidade* (ordem baseada num princípio constante e invariável) e a *repetição*, formada por conexões visuais ininterruptas como se pode perceber por meio das linhas de grade.

Embora não se disponha de informações que definam melhor os grafismos, seria adequado afirmar se tratar de resquícios de um povo dizimado pela dominação, seja esta por parte das populações mongóis – das quais, segundo Marcos Magalhães (2005), descenderiam os indígenas da Amazônia – ou mesmo do colonialismo europeu a partir do século XVI. A análise desses elementos, que têm no mecanismo estético e na cultura local seu maior aporte de signos, explica a relação psico-fisiológica que está implícita na experiência simbólica e que não deve ser analisada isoladamente dos fenômenos marcantes que constituem o imaginário amazônico.

Nesse sentido é bom recordar o que Rudolf Arnheim (2005) tem a dizer sobre o que chama “forças perceptivas”. Estas forças, que estariam sediadas nos campos biológico e psíquico, conduzem processos atuantes na faculdade da visão responsáveis por atentar, *perceber* determinado evento visível. A distinção objetiva dos elementos visuais ou não, implica na ilusão de ótica (como bem caracterizam os gestaltistas), mas isso pouco importa para o observador, visto que o que ele vê e sente é genuíno. O artista, por sua vez, não está preocupado em saber se estas forças estão contidas na obra, pois “o que ele cria com materiais físicos são experiências. A obra de arte (visual) é a imagem que se percebe” (p.10). O artista conectado aos mecanismos subjetivos, produz norteado naquilo que percebe, sendo assim envolvido por essa *força*. Aqui, Arnheim não está preocupado com a produção ou com o nível de concepção subjetiva que o artista apresenta, embora o conceito hegemônico de *obra de arte* sub tenda isso. O que está claro é que as forças perceptivas são ativadas no contato da visão com a imagem, um fato que sempre flui naturalmente como também se pode perceber em relação às varinhas.

A tradição que aqui se investiga possui amplo significado na esfera estética, ao contrário do que alguém possa pensar. As análises apresentadas demonstram o potencial comunicativo dos geometrismos bordados que continuam despertando o interesse de turistas seduzidos pela cultura visual do estuário marajoara. A semelhança com os grafismos wayana e kaiapó aponta caminhos na investigação de possíveis origens, sem, entretanto, elucidá-las com os preceitos míticos evidentes. Ainda se pode levar em conta outros atravessamentos que contribuíram para a junção gráfica desse objeto, oriundos de matrizes como a africana, visto que tanto Mosqueiro quanto Soure são localidades etnicamente mistas – ou afroindígenas – e

vivenciadas nos rituais religiosos sobreviventes ao extermínio cultural imposto pela égide etnocêntrica. No caso de Mosqueiro, onde a relação de identidade com as varinhas é coletivamente mais forte, há muito a se desvendar, e o caminho para descobertas é norteado pelos depoimentos de suas artistas com apoio dos demais sujeitos que de alguma forma se relacionaram com o objeto.

3 VARINHA DO AMOR E DA CONQUISTA

Após um preâmbulo da constituição de Mosqueiro e de um olhar mais acurado na dimensão estética e mítica dos grafismos bordados, pretende-se, nesta seção penetrar no universo constituído de falas impregnadas de sentidos e de movimentos no tempo e no espaço que ajudarão a estabelecer um nível de compreensão razoável dessa atividade que revela tantos cruzamentos. Cabe detalhar os resultados da pesquisa de campo, cujas informações obtidas dimensionam o alcance da experiência simbólica e os desdobramentos que se constituem na vivência dos sujeitos, sejam eles veteranos ou atuais artistas. Nesse intuito, convém manter o foco nas artistas e bordadeiras, pois suas relações com as varinhas, percebidas nas comunidades tanto em área urbana quanto em áreas distantes, ainda se mantêm fortes.

Pode-se considerar de antemão as relações históricas que interferem na produção cultural de Mosqueiro e Soure e as problemáticas evidentes que orbitam em torno das varinhas. Nessa etapa, o estudo do grafismo se restringe ao objeto de pesquisa e suas bordadeiras em Mosqueiro com intuito de desvendar mais elementos e os desdobramentos que o levaram a ser ícone da cultura material, adquirindo traços marcados, tornando-se um objeto almejado, compreendido na categoria de *status* social no apogeu passado entre seus entes e visitantes que atualmente manifestam o mesmo interesse. Em Soure essa busca se dá tentando descrever o passado e o presente manifesto na atividade artística da família Rocha e Silva que trata o objeto como herança e símbolo familiar. Para entender essa relação *identitária* e sua forma de perceber a experiência simbólica onde as varinhas assumem o lugar central, foi necessário antes investigar a cosmogonia dos lugares onde a tradição se manifestou, tendo como base o histórico político e social cheio de embates, nomenclaturas e outras peculiaridades que interessam ao entendimento de um fenômeno local.

Os discursos revelados em falas diversas remontam a tradição oral que detalha o que não se contou e não se viu, que é imprescindível a um saber diverso, político, expondo evidências do passado e porquês de contradições do presente. A Varinha do Amor ou da Conquista não é apenas parte dessa memória, pois é resultado do processo de criação e mimese inerentes ao ser humano tal qual a memória é. Sem a memória o ser se despedaça, pois ele assim é, embora não seja apenas memória, como é bem descrita a seguir por Maria Horta e Mary Del Priore (2005, p. 4) em um detalhamento razoável:

As lembranças que podemos invocar a vontade ou os restos registrados de nossas experiências vividas são a matéria-prima da memória humana. Por sua natureza

factual, a memória retém prioritariamente aquilo que interrompe a monotonia habitual, o que se afasta da rotina, surpreendendo e impressionando. Mas ela é também herdeira da percepção de nossos sentidos, bem como de nossa imaginação – de nossos sonhos e ilusões. Os dados destas experiências, formam o que poderíamos descrever como um contínuo de fatos descontínuos. Mesmo dependendo da percepção, a memória humana é sempre seletiva. Pois a percepção humana não é uma simples gravação. Ela resulta da junção entre a capacidade de perceber e o indivíduo que percebe. Mas ela é também, inseparável de um filtro afetivo. Tal filtro é, por um lado, modelado pelo social – e pelo mundo em que está inserida a memória. Mundo que ela apreende e que possui certa estrutura. Pois ela não pode ser separada do pensamento, das crenças, das atitudes interiorizadas pelo indivíduo ao longo de sua socialização. Isto tudo, afinal, é parte de sua própria identidade.

Por ser inerente ao ser racional capaz de captar e armazenar informações, a memória responde à dimensão do inconsciente contida nos sonhos e em outras experiências cognoscíveis num *contínuo descontínuo* de situações reais. Devido à dinâmica do processo social e afetivo, ela é seletiva, unida ao pensamento e crenças que deduzem a identidade. Portanto, aquilo que o indivíduo carrega consigo na memória, é seu mundo apreendido – como diria Durand (1997) em seu trajeto antropológico. É sua identidade contraída mediante a dor, a tristeza, o lamento saudosista e o sabor da conquista tal qual patrimônio existencial irrevogável.

Posto isso, optou-se por descrever inicialmente o fenômeno em Mosqueiro, percebendo-se o contexto em que essa condição de mito se configurou e de que forma se deu. É de fundamental valor para a compreensão dos fatos que se considerem as fontes orais tanto das artistas veteranas quanto das que ainda produzem os grafismos, sendo a continuidade desta seção compreendida pelas especificidades que situam o fenômeno em Mosqueiro: as bordadeiras veteranas do Maracajá, no perímetro urbano, e as atuais bordadeiras das comunidades do Caruarú e Mari-Mari que são localidades em área de floresta. Juntam-se a essas falas, elementos secundários contidos em relatos de parentes e vizinhos que tiveram algum contato com as varinhas na época do apogeu.

Após perceber as falas do grupo de nativos na ilha de Mosqueiro, tornou-se coerente com os dados obtidos nas entrevistas detalhar a ocorrência do fenômeno em Soure, onde uma única família é responsável por manter viva a confecção de varinhas, as quais do outro lado da baía do Marajó recebem outra designação. Essa opção metodológica, que não se detém às falas das artistas, segue a proposta de se produzir um mapeamento primoroso dos locais de ocorrência do fenômeno onde de acordo com Alberti (2005):

Convém, pois, contar com entrevistados de diferentes origens que desempenhem diferentes papéis no universo estudado, a fim de que variadas funções, procedências e áreas de atuação sejam contempladas pela pesquisa (p. 175).

Com base nisso, o desafio de compreender a experiência local representada na arte está posto como possibilidade de descoberta de novas abordagens e futuros intercâmbios sociais e culturais. No mundo pós-moderno, esses intercâmbios são cada vez mais diversos no tempo e no espaço e os processos de disseminação da cultura global acabam produzindo antagonismos, legitimando a sensação de pertencimento de localidades periféricas (HALL, 2006). Esse fato é bastante nítido nas comunidades de Mosqueiro que se diferem de certas comunidades urbanas por ainda envolver seus visitantes numa esfera simbólica, materializada nos grafismos em varinhas, caracterizando identificações.

3.1 A Varinha do Amor

Um lugar que no passado foi cenário de guerra e total indiferença para com o direito dos afroindígenas e outros excluídos sempre possuiu a dádiva de encantar pelas praias, florestas, paisagens e por uma tradição entre os casais chamada “Varinha do Amor”. Depois de muitos anos após o fim das viagens de navio, Mosqueiro e as varinhas ainda preservam fortes laços a ponto desse objeto representar seu povo e suas tradições bucólicas: um símbolo do lugar, tão marcante quanto suas belezas, mesmo que elas, as varinhas e seus bordados geométricos hoje, se apresentem discretamente.

Alguns moradores da ilha afirmam em seus depoimentos que as varinhas bordadas teriam origem indígena perpassada de geração à geração com alguma finalidade remota que não se sabe precisar. Mesmo ao se falar da tradição indígena, os relatos são sempre inseguros, sem fontes confiáveis como um rumor que não se sabe de onde surge. Devido a isso, alguns apostam em que “veio do Marajó” e virou moda em Mosqueiro, uma afirmação conclusiva para eles que na prática não responde o que se pergunta.

O que se sabe mesmo é que a produção desse *souvenir* era farta e disseminada entre a população devido à facilidade que se tinha na época de encontrar a matéria-prima para a produção. A partir de 1976, com a inauguração da ponte de acesso ao continente, diminuem os roteiros de navio e há um incremento no comércio local. Desse modo, o avanço da urbanização e o desmatamento prejudicaram a coleta da matéria-prima. Esses motivos foram decisivos para a derrocada da tradição ainda na década de 1970. As falas das bordadeiras mostram que a ausência da mata próximo à zona urbana de Mosqueiro dificulta o ressurgimento dessa tradição local da forma como ocorria em décadas passadas.

Como se pode perceber, a informação a partir da fala das protagonistas dessa arte é de fundamental valor, pois contempla o conceito de História Oral que permite o conhecimento de “experiências e modos de vida de diferentes grupos sociais” por meio da memória (ALBERTI, 2005, p. 166). Além de possibilitar o acesso ao que denomina *histórias dentro da história*, a memória desses relatos, é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade. Ela [a memória] é

resultado de um trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência – isto é, de identidade. E porque a memória é mutante, é possível falar de uma história das memórias de pessoas ou grupos, passível de ser estudada por meio de entrevistas de História Oral. (Ibid, 2005, p. 167)

A memória aqui é colocada como uma construção da História Oral. De acordo com essa linha de raciocínio, os relatos orais são mecanismos capazes de descrever a identidade do grupo. As opções do grupo são basicamente definidas segundo critérios que mantêm o processo de continuidade e coerência acima mencionados. O conceito de identidade não se refere aqui a um sentido ideológico que satisfizes por muito tempo a plausibilidade científica da História, mas sim a uma dimensão antropológica defendida por Astor Diehl (2002). Segundo este autor, antropologizar é tornar inerente ao ser e sua construção vivencial que leva em conta aspectos sociais, biológicos e culturais. Por esse motivo, memória e identidade devem estar conectadas inclusive com as dimensões “tempo, espaço e movimento” (p.114) que problematizaram a historiografia moderna, pois é a partir delas que se ampliam as possibilidades de análise dos elementos que a História Oral fornece.

Ao mencionar identidade, não se pretende reduzir a realidade a um discurso polarizado, mas o contrário disso. Numa análise do Massacre de Civitella Val de Chiana onde 115 italianos foram mortos num ataque nazista em 1944, Alessandro Portelli se refere à memória dividida onde se pensa:

[estar] ‘lidando com diversas memórias fragmentadas e internamente divididas, todas, de uma forma ou de outra, ideológica e culturalmente mediadas’. O reconhecimento da diversidade constitui, portanto, a melhor alternativa para evitarmos a polaridade simplificadora entre ‘memória oficial’ e ‘memória dominada’ e realizarmos uma abordagem mais rica dos testemunhos (PORTELLI apud ALBERTI, 2005, pp.167-168).

A legitimação dessa diversidade é, portanto, o caminho mais lógico para que se evite a simplificação do discurso da *memória oficial* e da *memória dominada* que em certos momentos do passado ocasionou excessos. Perceber as memórias fragmentadas requer tato

aguçado e atenção aos sentimentos de pertencimento comuns em comunidades tradicionais. Dessa forma a autora concorda com Diehl quanto à uma coleta mais lúcida dos testemunhos orais e das dimensões que envolvem os relatos.

Atualmente, “a bucólica”, como a ela se referem seus visitantes veranistas, guarda na memória de seus moradores, diversas experiências que fazem alusão às varinhas bordadas. Em outros tempos a facilidade de se obter informações sobre elas seria bem maior e diminuiria os esforços empreendidos no levantamento de dados. Entretanto, o que se encontrou no lugar é suficiente para uma análise razoável muito pautada na história de vida das mulheres e seus bordados, mesmo que haja insatisfações enraizadas no contínuo histórico que não se dissipou. Tanto as bordadeiras quanto os moradores falam em políticas de inclusão social fomentadas em outros governos e que agora, devido à falta de assistência, prejudica a cadeia sustentável antes implantada. Assim como nos “Marajós”, cheios de história e cultura, os mosqueirenses são vistos como sujeitos incultos pelos políticos (PACHECO, 2009a). Além da dimensão política, há um argumento presente que sugere a importância da experiência artística com o amparo econômico para a sua continuidade, sendo este um dado imprescindível na relação das mulheres com as varinhas.

O Maracajá é certamente um dos bairros mais antigos da ilha de Mosqueiro. Mas para falar dele, não se pode deixar de citar outro bairro, vizinho, a Vila, como é chamada a parte mais urbana da ilha, onde estão situados marcos históricos como o velho trapiche, a paróquia de Nossa Senhora do Ó de 1868, a Praça da Matriz e o principal mercado do distrito, onde antes funcionavam pequenos comércios (BAENA apud PREFEITURA, 2003). Foi essa comunidade que viu se disseminar, ao longo do século XX, o intenso comércio de Varinhas do Amor. As referências desse tempo são ricas, bastando a qualquer pessoa o ato de caminhar com um exemplar delas pelas ruas para que logo apareçam as intervenções dos moradores veteranos: “Olha uma varinha!”, “isso foi uma febre!” ou “conheço quem bordava bem!”, geralmente se referindo aos anos de esplendor dos grafismos geométricos bordados por alguma parente de meia-idade, idosa ou já falecida.

Mapa 02 – Bairros de Mosqueiro



Arte: Welington Morais

Fonte: www.mosqueirando.blogspot.com/#uds-search-results; acesso em 20/06/2011

É importante esclarecer que assim como muitas tradições artísticas da região amazônica, as varinhas bordadas se constituíram como uma prática de gênero que está relacionada com um histórico hegemônico conhecido. Relatos mostram que a tradição tornou-se uma atividade predominantemente feminina, visto que os homens desenvolviam trabalhos braçais como a caça, a pesca e a carpintaria enquanto suas vizinhas, parentes ou companheiras, ficavam em casa com as filhas bordando varinhas e ensinando-as para que as vendessem na chegada dos navios. Essa posição oriunda do patriarcado que marca a mulher como um ser ingênuo, desprovido de força e papel social insignificante é criticado por Zuleika Alambert (2004) que se refere como *preconceito*. Os argumentos de que a mulher, devido à sua condição biológica, está fadada a ser dona-de-casa e cuidar dos filhos foram destituídos diante das conquistas femininas na modernidade. Nessa perspectiva, a mulher, assim como negros, índios e outros segmentos, têm importância na configuração do novo paradigma que exclui a intolerância protagonizada por grupos hegemônicos que fizeram a história ao seu modo:

Não podemos esquecer que os homens, como transmissores tradicionais da cultura na sociedade, incluindo o registro histórico, veicularam aquilo que consideravam e julgavam importante. Na medida em que as atividades femininas se diferenciavam

das suas, elas foram consideradas sem significação e até indignas de menção (ALAMBERT, 2004, p.74).

A reafirmação desse paradigma explica em boa medida o porquê das varinhas nunca terem sido mencionadas como fenômeno da cultura visual nos livros de arte e história amazônica. A revisão da história das mentalidades, que marca o cotidiano, o individual e o privado, colocou em xeque o papel preponderante da família na sociedade, protagonizado pela mulher. A partir desse e de outros argumentos decisivos, não há mais espaço para uma visão reduzida e mascarada da mulher na sociedade.

Entretanto, no semblante das bordadeiras parece nítido esse descaso, já que se conformam porque simplesmente “sempre foi assim” e não há como mudar. Sujeitam-se ao prazer de bordar, pois sempre deu lucro para as famílias pobres que chegavam a produzir grande número de varinhas por dia. Tanto interessava pela comercialização quanto pela facilidade em colher a matéria-prima: Mosqueiro tinha muita mata, principalmente nos arredores do bairro do Maracajá onde moram as veteranas bordadeiras (Mapa 02). Diz-se que “ninguém nunca precisou de semente pra plantar”, pois as árvores nasciam em todo lugar onde havia espaço.

Como representante dessas bordadeiras do Maracajá, sujeitos de memórias vívidas, apresenta-se dona Oscarina (Fotog. 12), casada, setenta e oito anos, mãe de nove filhos (três homens e seis mulheres, a primogênita já falecida) que ainda trabalha no mercado da vila de Mosqueiro vendendo frutas, hortaliças e algumas varinhas encomendadas da afilhada “Dica”, moradora da comunidade do Caruarú, da qual se irá detalhar posteriormente. A feirante nunca se afastou totalmente de atividades criativas, e durante mais de vinte e cinco anos manteve a tradição do “Boi Mirim” que era encenado e dançado nas ruas, sendo ela responsável pela indumentária das crianças (Fotog. 12.1). Além do Boi, dona Oscarina ainda mantém o olhar artístico apurado, demonstrado nos enfeites caseiros que, de certa forma, dão credibilidade às suas falas quando se refere à tradição de bordar varinhas (Fotog. 12.2).

Fotog. 12 – Dona Oscarina



Fonte: Acervo pessoal (dezembro de 2010)



Fotog. 12.1 – Boi-mirim confeccionado por dona Oscarina.



Fotog. 12.2 – Flores de material plástico reaproveitado.

A rotina da anciã é intensa, apesar da idade avançada. Acorda geralmente às cinco da manhã, faz alguns serviços domésticos e logo toma uma condução para estar no mercado da Vila antes das sete da manhã. O marido, ex-pescador e também idoso, é inapto pela saúde debilitada. Por isso, raramente sai de casa, exceto quando chega uma das filhas do casal que o leva para dar uma volta pela praça da Vila. O expediente de dona Oscarina no mercado vai até o começo da tarde, quando volta para casa. O descanso é garantido pelo resto do dia. Na sala, ao lado do marido, ora está bordando um tecido, ora consertando uma roupa sem as típicas obrigações da vida moderna que a teriam forçado a mudar o estilo de vida cadenciado há

muito tempo. A vizinhança é silenciosa e o aparelho de TV LCD novo, presenteado por um dos filhos, passa boa parte do dia desligado. O passado é pouco mencionado nas conversas, mas quando surge, é como o ímpeto de um vendaval, trazendo particularidades locais e experiências preciosas para se reconstituir o trajeto dos moradores do Maracajá e sua vivência artística pouco celebrada. A fala compassada e o português inculto revelam a simplicidade e casualidade mestiça, imersas na tradição católica e nos rituais simbólicos que permeiam as relações sociais dos mosqueirenses. Ao ser questionada sobre a origem da confecção das varinhas e sua finalidade, dona Oscarina argumentou:

Era pra passeio! Nós fazia de vinte a trinta varinhas por dia lá na ponte. Nós saía de tardinha pra tirar a vara, nesse tempo tinha o campo do Botafogo que chamavam, nesse campo tinha muita vara... aí pra estrada tinha muita mata! Nesse tempo tinha o navio que encostava na ponte de tardinha e todo mundo comprava por Cr\$ 0,20 centavos. Não foi só uma que fez, foi uma passando pra outra. Aí pro Maracajá tinha gente que fazia que só! Eram mais esperto!...faziam muito...exposição nunca teve, nunca teve representação, nunca fizeram nada pra saber como era que fazia o trabalho da gente. Só esse pessoal de fora, sempre quando vinha, eles pegavam e perguntavam como era pra fazer.(...) Às vezes mandavam fazer umas grossonas, mas tudo bordadinha. Tudo desenho a gente fazia. Nós sabia todos... já não era preciso se preocupar por desenho que a gente inventava da cabeça da gente mesmo...e surgiu aqui mesmo! (...) Nesse tempo aqui no Mosqueiro era uma pobreza danada, tudo o que entrava era lucro e a gente fazia isso que era pra ter um lucrozinho que não tinha (informação verbal).²⁷

Amistosamente, a idosa menciona detalhes contidos nas entrelinhas da questão como quem palestra sobre a história de um povo guerreiro. Ela começa o relato afirmando que a finalidade das varinhas era o desfile, ou “passeio” pelos logradouros da vila. Andar com as varinhas era, numa linguagem mais coloquial *fazer média*, mas hoje se sabe que o hábito não se reduzia ao que a artista conta. Havia um desejo de conquista fundado em crenças populares que faziam com que os jovens se presentassem mutuamente. Para alguns, isso era verdadeiro, mas para outros, pouco importava; as falas demonstram que andar com as varinhas era mesmo elegante. Moradores antigos como seu Claudionor Wanzeler, professor aposentado e morador da Vila, fala de uma indumentária típica de mulheres-turistas que saíam para passear. Esta seria composta de um chapéu de palha e um tamanco de madeira tendo a varinha bordada como complemento, perfil identificado facilmente pelos ilhéus onde quer que as visitantes estivessem (Fotog. 13). Esse traje compôs a paisagem da ilha nas décadas de 1960 e 1970 principalmente a época do verão (informação verbal)²⁸. A menção de dona Oscarina à “estrada” onde “tinha muita mata” alude a uma das principais avenidas atuais, a 16 de Novembro, que liga os bairros Vila e Chapéu Virado. O navio, que chegava sempre ao fim

²⁷ Dona Oscarina. Entrevista concedida ao autor. Mosqueiro, dez. 2010.

²⁸ Claudionor Wanzeler. Entrevista concedida ao autor. Mosqueiro, jun. 2011.

da tarde na Vila, garantia o sucesso na venda das varinhas a Cr\$ 0,20 (vinte centavos de cruzeiro), valor irrisório até 1976, ano em que cessam as viagens em grandes navios para a ilha²⁹. O valor baixo e a grande procura pelo produto justificariam o fato deste se tornar um objeto da cultura popular tão marcante para as gerações que vivenciaram a experiência e que guardam memórias preciosas desse tempo.

Fotog. 13 – Chapéu de palha e tamancos que faziam parte da indumentária, juntamente com as varinhas ainda são vendidos no mercado de Mosqueiro.



Fonte: Acervo pessoal (2011).

Dona Oscarina esclarece como aprendeu os bordados: “uma passando para a outra”, ou seja, o ensino do bordado era coletivo e mais acentuado no bairro do Maracajá, onde se vendia bem por haver muitas famílias bordando. Esse relato encontra eco em diversas falas, tanto de antigas bordadeiras quanto de suas descendentes. Ao que parece, as jovens da época não tinham opções variadas de lazer e o trabalho de colher varinhas para bordar, se tornou recreativo. Parece evidente o valor desse hábito para a artista, ao se referir como uma atividade lúdica que redundava em proveito financeiro. A veterana ainda apresenta um claro lamento diante da indiferença por parte das instituições ao fenômeno cultural: “exposição nunca teve, nunca teve representação, nunca fizeram nada pra saber como era que fazia o trabalho da gente. Só esse pessoal de fora, sempre quando vinham, eles pegavam e perguntavam como era pra fazer.”

Na verdade as exposições acontecem periodicamente no espaço de eventos culturais denominado “Praia Bar”, às proximidades do trapiche da vila. Nele são expostos ainda hoje, diversos artesanatos típicos da região das ilhas de Belém como colares e brincos

²⁹ Com Cr\$ 0,20 centavos de cruzeiro em 1976 se comprava o pão francês de 100 gramas, que em 2011 custa em média, R\$ 0,60 centavos de real (nota do autor).

além de camisetas de lembrança. O que sustenta o argumento de dona Oscarina é o fato de nunca se ter fomentado exclusivamente a tradição das varinhas como um trabalho pertencente ao lugar, dando continuidade a um antigo costume da coletividade mosqueirense. Essa valorização vinha sempre dos turistas e demais visitantes que permaneceram encomendando varinhas mesmo após mais de trinta anos. Outra informação que legitima dona Oscarina como artista diz respeito ao exercício criativo da anciã, pois não só *imitava* os grafismos, mas também *criava* outros desenhos. Tal situação teria se desconstruído ao longo dos anos pela ausência da prática e do aperfeiçoamento técnico. Por outro lado, poderia se tratar de um devaneio de dona Oscarina e seria fácil manter essa afirmação, não fossem os trabalhos confeccionados pela anciã dispostos em sua residência e registrados nesta seção que dão ideia do poder criativo e sensibilidade estética não apagados pelo tempo.

Dentre várias das histórias narradas por terceiros que trabalham no mercado da Vila próximo de dona Oscarina, algumas interessantes constam no depoimento de seu Dilermando Souza, o “Seu Menino”, dono de uma banca no mercado, herdada do pai, onde vende de tudo, inclusive varinhas, encomendadas de uma das bordadeiras do Caruarú. Conta ele que sempre ouviu histórias das varinhas desde a infância quando, segundo ele, muita gente bordava em Mosqueiro. Seu Menino admite que elas tenham vindo do Marajó para Mosqueiro, pois há versões de vaqueiros visitantes que afirmariam ser de lá a invenção dos bordados, mas independente disso ele afirma ser uma “coisa que é nossa!”, pois a tradição de andar com varinhas era uma febre nas férias de julho que marcou a vida de todos na Vila. Como exemplo de algo assim, seu Menino conta que em julho de 2009 estava na banca quando viu uma senhora alta, já idosa, parar na frente das varinhas que ficam expostas em sua banca. De repente ela passou a falar alto e ao mesmo tempo não conter as lágrimas. Em seguida, uns rapazes, identificados como seus filhos, vieram saber o que havia acontecido. Então ela contou que eram jovens ela e seu marido e estavam em Mosqueiro na década de 1970. Depois de conversarem, ele a presenteou com uma “Varinha do Amor” e a partir dali surgiu a intenção de namorar, o que aconteceu de fato. Eles ficaram noivos e casaram, fixando residência em São Paulo onde o rapaz residia. Depois de muitos anos vivendo distante, reencontrar as varinhas foi inesperado. Para ela, isso aqui representa muito (informação verbal)³⁰.

Os depoimentos que relacionam as varinhas a casos de amor permeiam a vida dos moradores antigos. Mas os visitantes é que costumam guardar as memórias de situações

³⁰ Seu Menino. Relato informal concedido ao autor. Mosqueiro, ago. 2011.

inesperadas. Dona Oscarina diz que ouviu muito e que nem precisou apelar para a vara porque já tinha encontrado o marido. Lamenta novamente a falta de esforço da Prefeitura para incentivar a tradição.

Assim como dona Oscarina, dona Nair, setenta e oito anos, mãe de dez filhos sendo um homem e nove mulheres, popularmente conhecida como “dona Neca” (Fotog. 14) é também moradora do Maracajá onde havia no passado grande quantidade de madeira para a produção de varinhas. Além de ser uma das mais antigas moradoras, ela é uma das artistas com boa memória do “Almirante Alexandrino” – navio desativado nos anos 1950 – e da estrutura do bairro até 1976, pouco iluminado, mas nem por isso perigoso. Ela fala com saudades dos tempos em que reunia as filhas para confeccionar as varinhas antes do navio atracar no trapiche da Vila. Dona Neca é hoje, uma anciã aposentada que começou seu depoimento falando do motivo de ter começado a bordar varinhas:

É a curiosidade, né?...ficava olhando alguém passar com a varinha bordada...aí a gente ficava ...e já ia...às vezes inventava o desenho de cabeça (...) A gente via passar alguém na rua com a varinha e por curiosidade ia fazer...lá no mato tirar a varinha e em casa tirava medida e depois ia bordar...gravava o nome das pessoas que já mandavam pedir. As minhas filhas é que iam vender aqueles feixes de varinhas. Era tudo de lembrança! Quando tinha encomenda a gente já ia pro mato da Bitar...já teve encomenda de um monte de varinha pra São Paulo. Chegava em casa, a gente inventava todo tipo de desenho e às vezes deixava no meio da vara a casca preparada pra colocar o nome com a *gilé*. Graças a Deus eles vendiam bem. (...) Eu tinha dois irmãos... eles eram até analfabetos...não escreviam. Eles pegavam na faca e riscavam e cortavam, decoravam, desenhavam... mas a gente via aquilo por ver que a gente ainda tava tudo molecona...mas aí depois esqueci. Depois que eu me casei já mãe de filho é que eu fui perguntei. Eles eram rapazes adultos aí que faziam por fazer com faquinha. Ainda nem existia esse negócio de “bordar varinha pra vender”. Eles eram analfabetos e cortavam a Tapiririca, a Santa Clara que tinha antigamente. Não tem nada de índio não! Foi o pessoal do Maracajá mesmo! (informação verbal)³¹.

³¹ Dona Neca. Entrevista concedida ao autor. Mosqueiro, nov. 2010.

Fotog. 14 – Dona Neca



Fonte: Acervo pessoal (maio de 2011).

Dona Neca fala da curiosidade ao ver as pessoas nas ruas de seu bairro portando varinhas, o que indica que a prática era muito forte no lugar. O exercício com o tempo lhe proporcionou tanta destreza a ponto de começar a também *criar* os bordados e os fazer sob encomenda, implicando não mais na reprodução dos grafismos, mas na produção de motivos novos, o que devido às limitações da artista que há muitos anos deixou a atividade, não se pôde comprovar. O hábito de gravar o nome das pessoas sob encomenda era comum e permanece vivo. Em geral se grava qualquer nome pedido, mas a tradição perpassada conta que no começo era para dar de presente a uma pessoa amada.

A anciã se refere a dois de seus irmãos mais velhos, falecidos há muitos anos que, com robusta experiência nas matas, tinham aprendido a colher e confeccionar varinhas com uso de canivete. Ainda na infância, ela demonstrava curiosidade com os grafismos geométricos, inclusive as madeiras usadas, colhidas ali próximo, onde está localizado o terreno da Fábrica Bitar ou “mato da Bitar” que ainda hoje dispõe de uma grande quantidade de Santa Clara, o tipo predileto para confeccionar os bordados. Considerando os anos da infância e adolescência de dona Neca, essa memória dos irmãos se passaria na década de 1940 quando Mosqueiro era um lugarejo semi-urbanizado, cercado de matas onde o contato com produtos manufaturados como as lâminas de barbear usadas para bordar as varinhas atualmente, eram provavelmente, incomuns ou mesmo desconhecidos. Além do relato comum às demais bordadeiras sobre a finalidade comercial da produção das varinhas, destaca-se a afirmação de que os próprios moradores do Maracajá foram responsáveis pelo começo da tradição e não os índios, mesmo diante das evidências apontadas. A afirmação de dona Neca

teria importância, pois apontaria para os próprios sujeitos do Maracajá como responsáveis pela origem do fenômeno. A possibilidade remota, daria muito mais legitimidade às mulheres bordadeiras enquanto reprodutoras de um patrimônio único da cultura material, tangível e genuinamente mosqueireNSE. Nesse sentido, a ilha teria um objeto visual com amparo institucional brasileiro (CAVALCANTI, 2008). Entretanto, a probabilidade dessa afirmativa ser verdadeira é desprezível, visto que não se sustenta em qualquer documento histórico ou arqueológico da região, muito menos em outros depoimentos orais. Segundo Azevedo (1999) são vários os acontecimentos que corroboraram para o despovoamento indígena, a chegada dos negros e a posse da terra por Veiga Cabral na primeira metade do século XIX que, teoricamente, trouxe o elemento branco para a composição étnica do bairro (PREFEITURA, 2003). Portanto, o Maracajá, e por extensão, Mosqueiro, se estabeleceu como espaço de intervenções e atravessamentos culturais em vários momentos de sua história que não excluem as raízes multiculturais constitutivas de sua tradição simbólica, podendo ser afroindígena, européia, a fusão das duas ou de todas elas.

Os navios que aportavam no trapiche de Mosqueiro desde o século XIX trazendo turistas e demais visitantes cultivaram entre os moradores o hábito de apreciar a chegada dessas embarcações sempre nos fins de tarde. Assim como o Almirante Alexandrino é uma memória viva para dona Neca, o Presidente Vargas também, e não para apenas ela, mas para grande parte dos moradores que em suas memórias expressam a eles um sentimento de gratidão. Olhando por essa ótica, percebe-se nitidamente o que descreve Pacheco (2009a, p. 84):

... no momento em que narram suas lembranças, recriam suas experiências, atribuindo-lhes novos sentidos a partir de sensações, sentimentos, emoções vividas que estavam recolhidas nos labirintos da memória.

Essas sensações recolhidas nos recônditos da memória recriam as imagens que dizem ao presente espectador: antes não havia tanta gente no Maracajá. Eram poucas casas, pouca luz à noite e tinha muita mata para colher a matéria-prima das varinhas. A vida era difícil e cada oportunidade era bem aproveitada. Vender varinhas era a ocasião não só de faturar, mas de participar da festa, de se sentir inserido no mundo dos privilégios exclusivos dos abastados compradores, pelo menos, por alguns momentos nos fins de semana e nas férias, quando os navios vinham lotados de veranistas. Olhando assim, ninguém acharia exagero pensar que o velho sonho de emancipação, pouco fruído pelos cabanos, continua por se realizar em Mosqueiro, mesmo depois de um século e meio. A velha política do

colonizador não produziu apenas famílias de excluídos. Afortunadamente, também produziu cultura visual que reflete o local: um trajeto simbólico de resistência.

Alheia aos motivos hegemônicos que geram esses antagonismos, dona Neca demonstra satisfação com a entrevista e fala das varinhas bordadas com grande entusiasmo. Diferente de dona Dica, ela não continuou a produzir enfeites caseiros em seu cotidiano, nem mesmo as filhas tiveram incentivo. A inserção da família no mercado de trabalho, segundo ela, desmotivou o costume de bordar e tornou mais atraente a vida e os prazeres modernos. Ao posar para a câmera digital, ela chama o marido e diz “hoje a foto sai na hora... na nossa época demorava uma semana!” O marido confirma dizendo que os filmes eram levados para Belém de navio. O fotógrafo só aparecia uma semana depois com o resultado que nunca se sabia se era satisfatório. Pensativo, o marido de dona Neca olha para o nada como se voltasse aos tempos escondidos no pensamento e sussurra: “Tudo mudou...” Ao ver o companheiro afirmar isso, a veterana demonstra que nem tudo é ruim no mundo da modernidade. Certamente é um mundo mais perigoso, mas tudo é também, segundo ela, mais fácil do que antes.

Os relatos das bordadeiras do Maracajá apontam em direção a uma atividade coletiva, vivenciada pelo gênero feminino, que via no mito da Varinha do Amor uma alternativa de ganho financeiro, mas também uma forma de expressar imaginação que como cultura imaterial também é patrimônio (CAVALCANTI, 2008). Esse trabalho tinha suporte nos desembarcados, que compravam em grande quantidade para ter de lembrança, presentear alguém ou apenas desfilar pelas ruas. A memória traz à tona a dimensão artística nesse trabalho, produzido a partir do processo de criação, tendo uma matriz iconográfica comum que se fixou historicamente como símbolo, patenteado nas falas das que detinham dessa prática. O que se tem de interessante no registro das memórias é que, além da prática e do interesse juvenil e institucional (leia-se, governamental, que no passado não se consolidou), nada se perdeu. Havendo mato para colher varinhas, bordadeiras e os turistas de veraneio, a experiência, provavelmente seria semelhante aos tempos dos navios. Embora a tradição tenha sucumbido no bairro do Maracajá, a identidade na fala das bordadeiras se mostra viva, e sua continuidade estará mantida se houver atitude por parte daquelas que herdaram a tradição e as necessárias condições de manejo da floresta.

3.2 – “Lembrança de Mosqueiro” e a tradição no Caruarú e Mari Mari

A tradição de bordar varinhas permanece viva atualmente devido à iniciativa de algumas mulheres. Entretanto, o *mito da varinha encantada* perdeu força entre os populares dando lugar à percepção tradicional de objeto da cultura local, que por esse motivo, ocupa uma posição marcada entre os que ali vivem, principalmente, as que o confeccionam. Das mais importantes para esse trabalho, duas vivem na comunidade do Caruarú e outra pertence ao Castanhal do Mari Mari (Mapa 03), embora more atualmente no bairro do Maracajá. As três são responsáveis pelo elo entre o passado e o presente do grafismo em varinhas como símbolo da identidade local e suas falas são aporte para discussões sobre a experiência artística e todas as demais questões a serem aprofundadas. Além dessas falas, conta-se com os depoimentos de parentes das mulheres que bordam e outros membros das comunidades que trazem informações das dimensões política, social e ecológica que permeiam os processos que constituíram historicamente o local onde os grafismos são produzidos e que, como já foi colocado, ajudam a dar credibilidade à pesquisa.

A comunidade do Caruarú está localizada no interior da ilha de Mosqueiro. Essa comunidade constitui a sede de povoados menores, distribuídos numa área de mata secundária, onde são localizadas as comunidades de Caruarú de Cima, Tucumandeuá, Curuçá e Tapiapanema. A comunidade do Castanhal do Mari Mari é interligada ao Caruarú por uma trilha na mata fechada, chamada “olhos d’água”, denominação usada por ali haver uma fonte. O acesso a ambas as comunidades se dá por pequenas embarcações que saem do Porto Pelé no bairro do Maracajá. A viagem dura em média trinta minutos e ainda faz parte do roteiro ecológico da Ilha. De acordo com documentos de posse de Rubens Pinheiro Froes, presidente da associação de moradores do Caruarú, o terreno é herança de Manoel Bartholomeu Froes, que o obteve em sociedade com parentes e amigos no ano de 1894. Desde então, a área de 552 hectares nunca foi desmembrada e permanece como local de residência de grande parte dos descendentes de seu Manoel Froes e seus sócios, representados pelos descendentes Araújo e Medeiros (exceto os Tolentino Lopes, que abandonaram as terras há muitos anos). A denominação “Caruarú” é de origem imprecisa e anterior à aquisição em 1894. O que parece justificar o título da localidade é que os moradores mais antigos sempre falavam de uma antiga família de nordestinos, precisamente do Estado de Pernambuco, onde há uma cidade com o mesmo nome à qual lhe seria prestada uma homenagem. Segundo a associação – organizada desde 2006 – a comunidade possui atualmente 41 famílias com respectivas residências de descendentes de Froes, Medeiros e Araújo que ainda vivem do costume da

caça, da pesca e do cultivo de produtos como a mandioca. Muitos desses moradores reclamam de práticas indevidas em função do lucro rápido como a extração e venda clandestina de madeira que tem prejudicado o equilíbrio ecológico, provocando a extinção de animais e espécies vegetais importantes.

Mapa 03 – Localização das comunidades do Caruarú e Mari Mari com indicação de acesso pelos rios.



Arte: Luciano Gemaque

Fonte: www.googlemaps.com/mapasdobrasil/mosqueiro; acesso em 30/11/2009

O dia começa às cinco da manhã para os moradores do Caruarú quando ainda está o céu escuro e as conversas se tornam mais audíveis nas moradias rodeadas de floresta. Alguns trabalhadores e barqueiros vão rumo ao trapiche para deixar parentes na Vila enquanto as mulheres aprontam o café dos filhos que vão a pé ou de bicicleta tomar o caminho da escola. As crianças menores que estudam até o quinto ano ficam na Unidade Pedagógica da comunidade enquanto as maiores vão para as “escolas de Mosqueiro” (falando como se estivessem noutro lugar fora da ilha). O movimento cessa antes mesmo das sete da manhã quando começa o horário das aulas. É quando também alguns pescadores que passaram parte da madrugada recolhendo as redes e matapís³² nos igarapés retornam com o produto da pesca que varia ao longo do ano, respeitando os períodos de reprodução dos víveres. O silêncio no Caruarú impera o resto da manhã, interrompido apenas pelos horários de recreio e mudança

³² Pequenas cercas de madeira em formatos arredondados, fixadas por cipós que imersas na água prendem os camarões. Essa técnica também é dominada por algumas bordadeiras de Mosqueiro.

de turno às onze, hora em que os barqueiros chegam da Vila com os alunos da manhã e levam os do turno da tarde que são em geral adolescentes.

Longe da clientela infantil, a simplicidade segue sua rotina nas cabanas de madeira cercadas de mata e ótima ventilação. Aqui ou ali, um transeunte no seu vai e vem costumeiro, saúda ao longe o vizinho-parente de forma incompreensível para os de fora e segue a passo ligeiro rumo a alguma parte do grande sítio de 552 hectares. Quem anda pelas trilhas estreitas das matas do Caruarú, sente a brisa forte aliviar o calor escaldante do meio-dia, trazendo ao mesmo tempo, o cheiro da seiva e das muitas frutas dispersas na floresta, tantas que não se cometeria a injustiça de não mencionar todas, sem também citar plantas e ervas que talvez constituam uma lista bem maior que somente os *mateiros* dominem perfeitamente. Eles são os especialistas em contar receitas para chá de ervas, narrar o horário melhor para a caça e o tempo certo em que a pescaria pode render mais. Os caminhos dentro da mata são refúgio de vivos, sejam eles entidades visíveis ou invisíveis. Quando menos se espera um desses aparece diante dos olhos ou mesmo em sonho, trazendo um recado importante sobre um parente, um negócio ou um perigo eminente. As assombrações e mitos da floresta são reais para os moradores do Caruarú. Povoam as águas e as matas, mas segundo o que dizem, só assombram quem lhes faz algum mal.

Todo esse rico acervo é fonte de inspiração para esses sujeitos e suas experiências sensoriais vivas ao longo de centenas de anos que compreendem as varinhas bordadas. Enquanto se caminha ou se conversa na solidão da mata, poderia se imaginar viver em um tempo distante, longe do presente, não fosse o ruído de moto-serras em algum ponto da floresta. Esse barulho é a materialização do conflito entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno, polarizações que denunciam os que lutam pelas tradições contra os que, se adequando ao modelo civilizatório insustentável, se dizem a favor do “desenvolvimento econômico” da comunidade, mesmo se esclarecendo a eles que esse discurso historicamente sempre resultou em seu prejuízo.

Essa realidade aborrece as bordadeiras do Caruarú e demais defensores da floresta. Não poucas vezes a palavra moto-serra soou como um invasor invencível para alguns moradores que sempre se contentaram com o que era possível obter sem agredir a natureza. Foi essa perspectiva de sobrevivência da floresta utilizando-a de forma *sustentável* que atraiu muitos brasileiros para a região durante o século XX. Mesmo com o declínio do ciclo-da-borracha, a chegada de novos moradores não cessou, principalmente oriundos do nordeste. Esse deve ter sido o caso da família de dona Raimunda Araújo, sessenta e cinco anos, afilhada de dona Oscarina e popularmente conhecida como “dona Dica” (Fotog. 15), cujos avós

nordestinos, vieram para a ilha em meados do século XX. Antes de casar, aos 22 anos com seu Humberto Araújo (77), um dos herdeiros das terras, ela morava com os pais no bairro do Maracajá, próximo do terreno onde antes era o “Campo do Botafogo”, um dos clubes de futebol do passado, hoje extinto, e onde ainda mora a madrinha, dona Oscarina. O local é também onde dona Dica aprendeu as primeiras técnicas dos bordados ainda na adolescência. A anciã vive na comunidade do Caruarú há 41 anos com o marido e dois de seus cinco filhos (quatro homens e uma mulher). Seu trabalho de confeccionar varinhas é conhecido de boa parte dos moradores da ilha. A proximidade com a mata possibilitou que a bordadeira não perdesse o hábito, o que segundo ela, seria difícil acontecer se ainda morasse na vila “onde não existe mais a mata de onde tirava o material para fazer as varinhas”. Os depoimentos orais obtidos junto a ela e outros moradores do Caruarú são importantes na fundamentação e teorização desse fenômeno. Quando perguntada sobre o aprendizado e origem das varinhas, dona Dica se pôs a falar:

Aprendi com meu irmão mais velho. Ele tá com quarenta e um anos de morto. Ele era daqui da vila mesmo e aprendeu com as outras que trabalhavam que eram mais velhas. As varinhas no tempo do navio serviam pra passear. Aí os rapazes compravam pras moças pra dar de presente e eles chamavam “Varinha do Amor” porque assim contavam... que se você queria namorar uma moça...aí você só fazia bater com a vara na moça e aí já encantava. O meu sobrinho é que vendia pra mim. Eu fazia e ele vendia na hora do navio. Vendia muito essas varinhas... e são daqui do Mosqueiro, só que agora o pessoal do Marajó já diz que foi feito lá, não, foi feito aqui, começou aqui! Então eles já querem tomar a coisa daqui de Mosqueiro como sendo que foi no Marajó, mas foi aqui em Mosqueiro que começou as varinhas. No tempo que Mosqueiro era atrasado tinha... a Santa Clara, a Folha Larga, a Tapiririca, a Seringueira que a gente tirava (...) Só a que não tinha em Mosqueiro é essa que eu faço agora: a Canela-de-Vidro. Foi no tempo que parou o navio e aí acabou a tradição. Aí não tinha mais! (...) Ta tornando a voltar, até turista compra mesmo! (...) É indígena! Reparou que tem muitas “coisas” das varinhas...?

Fotog. 15 – Dona Dica



Fonte: Acervo pessoal (junho de 2011)

Nesse trecho ela afirma ter aprendido o ofício com o irmão Manuel Nascimento (1935-1969) que por sua vez, aprendeu com “outras” mais antigas em Mosqueiro das quais não se tem informações. Como era uma tradição comum nas décadas de 1950 e 1960, não se estranha que o irmão tenha aprendido a confeccionar varinhas. Conta-se que havia preconceito dos homens com alguém do sexo masculino que aprendia a bordar, por isso também não era muito comum ver homens bordando, não sendo esse, pelo que se percebe na fala, o caso de Manuel.

Dona Dica lembra que na época em que começou a aprender as primeiras técnicas se denominava “Varinha do Amor” e teria deixado de bordar para se dedicar ao trabalho como merendeira na Unidade Pedagógica Maria Clemildes, no Caruarú, e para criar os filhos. Ela também diz que o interesse na confecção das varinhas está no velho costume “de complementar a renda familiar” e que Mosqueiro, sendo um “lugar atrasado” (que provavelmente signifique, sem estrutura urbana, empregos formais e cheio de floresta), tinha várias de espécies disponíveis para os bordados como se viu na seção 2. O fim das viagens de navio não acarretou na inviabilidade do hábito de bordar varinhas. A atividade permaneceu viva, por meio da confecção de pequenas séries, e dona Dica ainda produz com nítido gosto.

Há outras considerações com base nesse depoimento que se coadunam com outros relatos. A dimensão mítica se confirma quando ela se refere ao poder mágico das varinhas em proporcionar realização no amor, mesmo que esse objeto na verdade estivesse mais para um *amuleto da sorte*. Esse fato remonta, com devido cuidado de não se caracterizar demagogia, a tradição mítica, que se utiliza o objeto artístico para obtenção de um desejo, no caso, a pessoa amada. Isso faz com que se pense no quanto a dimensão mítica seria instintiva e inerente ao ser humano, embora discutível, pois isso não passaria de um discurso reduzido, originado no calor do etnocentrismo colonial.

Outra consideração importante, confirmada no relato, é a dimensão mercadológica. A comercialização das varinhas tornou-se uma alternativa para as famílias e essa prática foi incorporada à vida cotidiana de tal forma que ainda hoje é possível se adquirir varinhas confeccionadas no Caruaru. Nesse caso, vale destacar que não havendo o trabalho de pessoas como dona Dica, bem como a comunidade cercada de mata onde vive, esse traço típico da cultura popular estaria, provavelmente extinto. Além da dimensão mítica e mercadológica, a fala de dona Dica apresenta outra fonte, provavelmente a mais intrigante e que ressoa ao longo desse trabalho. Ela alega uma relação de *pertencimento* das varinhas à Mosqueiro. A afirmação é de difícil comprovação, pois não há evidências documentais ou

materiais de sua veracidade. Sabendo que esse fenômeno artístico-visual é produzido no Marajó, dona Dica faz questão de exclamar em defesa de sua prática que representa uma tradição coletiva: “começou aqui!”, embora em outros momentos ela se refira aos grafismos como “desenhos marajoara”. Sem ter certeza, a anciã também cita os índios da região, que teriam inspirado os desenhos e de quem a experiência simbólica seria herdada. Independente disso, os grafismos aparecem como marcas de trajetórias particulares e coletivas inequívocas. Pode-se perceber que sua atividade com o uso de grafismos geométricos não se limita ao souvenir de lembrança conforme a continuação do relato:

Uma vez eu fiz uma cortina, mas aqui pra casa com as varinhas que eu cortava, todas pequenas e fazia. Só fiz uma vez... até ela esbandalhou...fica bonito! Porque coloca os pedacinhos e coloca aquelas seringa no meio pra separar, aquelas bolas. Depois não fiz mais. (...) Aqui em Mosqueiro foi onde começou e elas dizem que é lá, mas não, daqui é que foi pra lá (...). Nesse tempo a gente botava os nomes das varinhas “eu te amo”, “meu amor”, “minha querida”, “eu e você” era esses nomes que a gente colocava. Agora não, pra relembrar o passado nós colocamos já “lembrança de Mosqueiro”, pra recordar, ne? Por isso que dizia que era “varinha do amor”, porque colocava esses nomes. Quando eu casei eu já não fazia. Eu já vim fazer por intermédio do Brandão. O Brandão que me viu eu ta bordando, então ele me incentivou pra mim fazer as varinhas pra voltar antigamente que vendia varinha. aí foi que eu comecei a fazer de novo. (...) Uma vez eu fui lá no “Praia Bar” e aí tirei uma foto naquela rampa bordando...mas eu não vi sair nada! Não sei o que foi que elas fizeram daquilo, eu tava bordando vara nesse dia pra verem (informação verbal)³³.

Fotog. 16 – Varinhas bordadas por dona Dica com a inscrição “Lembrança de Mosqueiro”



Fonte: Acervo pessoal, 2011.

A preocupação com o resultado estético se dá não só nas varinhas, e aqui se percebe a satisfação na expressão “fica bonito!”, como dona Dica geralmente se refere aos bordados (Fotog. 16). O sentimento de busca por *bela obra*, não está ausente da experiência, embora a confecção do grafismo em varinhas se trate de um trabalho rústico, cuja técnica e acabamento são pouco apurados para os padrões atuais do *design gráfico*. Não obstante, no trecho acima, ela ratifica a origem do fenômeno das varinhas em Mosqueiro, e referindo-se ao

³³ Dona Dica. Entrevista concedida ao autor. Mosqueiro, abr. 2011.

Marajó, afirma que “daqui é que foi pra lá” na época em que os navios continuavam a viagem ao atravessar a baía. Por esse tempo, as frases românticas bordadas nas varinhas teriam se popularizado, dando origem ao apelido de *Varinha da Conquista* em Soure e *Varinha do Amor* em Mosqueiro. Dona Dica não parece ter deixado de confeccionar varinhas, e sim de produzi-las para a venda, provavelmente, pouco depois de se casar, ainda na época em que os navios faziam viagens para a ilha. Ao manter o hábito de confeccioná-las, Dica despertou a atenção do turismólogo, professor e pesquisador da Universidade Federal do Pará, radicado em Mosqueiro, Eduardo Brandão. Ele seria o responsável por incentivar dona Dica a manter viva a tradição de vender varinhas. Além disso, ela desenvolveu a técnica de criar utensílios domésticos com grafismos, conforme descreve a confecção de uma cortina formada por pequenos pedaços de varinhas. Quando mais jovem ela confeccionava bolsas e brincos que assim como as cortinas, não mais tornou a fazer. Também foram encontrados resquícios de geometrização em outros trabalhos manuais da artista como os bordados em fuxico, lã (Fotog. 17), algodão e malha.

Fotog. 17 – Bordados em lã de dona Dica



Fonte: Acervo pessoal, 2011.

Durante o depoimento, ladeada por dois de seus netos, dona Dica se descontraí. Fala dos hábitos do marido que vai pro mato de manhã cedo, volta pra almoçar e sai novamente depois das cinco da tarde para caçar. Ela o elogia por ser saudável e raramente adoecer apesar da idade avançada. Em época de frutas, ele fica o dia inteiro na mata, e quando vem, traz fardos que podem ser vendidos no mercado para onde a anciã costuma ir aos fins de semana também vender tucupi. Ele também planta e faz a coleta das madeiras utilizadas na confecção das varinhas, que dona Dica afirma poder colher com facilidade em outros tempos, por estarem mais próximas de sua casa, e hoje, devido à ausência do reflorestamento, se encontram distantes, em área de mata fechada que o marido experiente costuma retirar nas andanças. Ao conferir informações da bordadeira idosa, nota-se um ar de descrédito na divulgação de seu trabalho por outras pessoas terem a entrevistado e registrado a confecção

das varinhas no “Espaço Cultural Praia Bar”, na Praça da Matriz de Mosqueiro. O descrédito é, logicamente, pela falta de retorno dos resultados desse trabalho na comunidade mosqueirense como um todo, que desestimula dona Dica em prestar esclarecimentos. Enquanto fala, ela mede um graveto verde de Canela-de-Vidro, recém colhido da mata. A medida usada são três palmos para o corte, tendo a medida ideal para iniciar o bordado com o “círculo”, representado por retas horizontais (Fotog. 18). O círculo é utilizado como separação entre os diferentes grafismos das varinhas.

Fotog. 18 – Padrão “círculo” por onde geralmente o bordado começa



Fonte: Acervo pessoal (2011).

A história de vida de dona Dica está ligada à arte e, de forma particular, às varinhas na comunidade do Caruaru como é possível compreender. A prática se consolidou de tal forma que seria praticamente impossível não influenciar outros membros da família, o que não deixaria de ser parte da tradição, visto que ela é repassada majoritariamente por pessoas do sexo feminino. Foi o que ocorreu com a filha, Leila do Socorro, trinta e nove anos, casada, mãe de três homens e três mulheres e professora da Unidade Pedagógica onde a mãe trabalhou e se aposentou. Leila herdou da mãe o amor à tradição de bordar varinhas (Fotog. 19) e demonstra preocupação com a continuidade delas em seu depoimento:

Fotog. 19 – Professora Leila posando com varinhas por ela bordadas.



Fonte: Acervo pessoal (dezembro de 2009).

Pra muitas pessoas isso aqui é nada... é como uma vez jogaram até na cara...porque o meu material foi roubado sabe, aqui mesmo. Aí eu fui... procurar saber, disseram assim mesmo pra mim:” Por que ela ta fazendo caso de uma porcaria que aqui no mato a gente vai lá e pega?” Mas não sabe o valor que tem! Foi assim mesmo: “Uma porcaria!” (risos) Ah Deus, misericórdia desse povo![...] O inimigo não é tanto o desmatamento sabe? Eu acho que é as pessoas da localidade mesmo... é que pra gente tem um valor, mas pra outras, até pessoas mesmo da comunidade é uma...não é nada! Sabe? É ali um pauzinho que se tira lá do mato e pra eles não tem nenhum significado, nenhum valor.

O relato apresenta uma circunstância corriqueira entre as “gerações pós-navios” que nunca tiveram contato com a cultura das varinhas bordadas, colocada por Leila como um inimigo acima do desmatamento. Quando a tradição “adormeceu”, não houve nenhuma ação coletiva no sentido de manter de pé ao menos a memória desse artesanato para as gerações subseqüentes, o que garantiria, teoricamente, o respeito dos mais jovens pelo seu significado cultural. Há na verdade, o desconhecimento total do histórico das varinhas, inclusive pelas gerações adultas que, segundo a fala de Leila, “não sabe o valor que tem”, pois não o reconhece como parte de sua própria trajetória. As varinhas, diferentemente do que as artesãs veteranas demonstram, tornaram-se um objeto banal que a qualquer momento pode ser extraído da floresta que, por sua vez, está ali para ser também retirada.

Nessa perspectiva reduzida, comum dos que não observam a realidade com o filtro prudente da crítica, pode-se considerar banais uma série de questões, dentre as quais a educação formal é a mais grave. A média de escolaridade dos moradores do Caruarú, de acordo com um levantamento parcial feito nesse trabalho, é o primeiro grau incompleto. Algumas mulheres quando afirmam orgulhosamente que “terminaram os estudos”, se referem ao nível médio, o que se considera uma proeza. Entre os homens, a situação é pior: eles têm o mais baixo nível escolar de todos, e por isso, talvez, incentivem os filhos a não parar de estudar para não se tornarem braçais como eles. É possível que aí esteja o diferencial de Leila,

que cursa faculdade de Pedagogia aos fins de semana. A artista demonstra ser consciente dos problemas da comunidade e quando questionada sobre o que as varinhas bordadas representam para ela, responde sem hesitar:

Identidade! Identidade mosqueirense! Pra mim a varinha é a identidade de Mosqueiro! Pela história que eu já ouvi contar, pela minha mãe que aquela história de que as pessoas chegavam em Mosqueiro e essa varinha identificava como elas tinham estado em Mosqueiro. Se elas não retornassem com essa varinha... pra outra cidade, pra sua cidade e não levasse a varinha...ela não tinha passado em Mosqueiro, era mesmo que nada!...De palavra não valia! Se ela falasse assim “olha, eu tive em Mosqueiro!” de boca, de palavra... não, mas ela tinha que levar essa varinha pra...identificar mesmo que ela teve em Mosqueiro. [...] Eu já fui tomar conhecimento já e me interessar...a fazer, a ta trabalhando com esse artesanato, acho que em 2002...quando eu comecei a trabalhar com a varinha, eu comecei a varinha a fazer os desenhos na varinha a partir de 2002, que eu comecei a trabalhar direto.[...] Tem umas que ...poucas pessoas já pegaram, já tão confeccionando, já trabalhando também com a varinha. Mas não todos os desenhos, alguns, os mais fáceis. Eu com a mamãe nós já tamos já diretamente comercializando. [...] Sempre chegam pessoas aqui na comunidade eles procuram essas varinhas, então eu acho que quando elas chegam até a comunidade e procuram pelas varinhas que é a identidade de Mosqueiro... depois já fazem a divulgação. E assim ta mais sendo procurada essas varinhas pelo trabalho de faculdade! Pesquisa! Porque isso aqui ta já sendo um instrumento de pesquisa (informação verbal)³⁴.

Ao falar de identidade, Leila apresenta um conceito particular, baseado no legado da mãe: em um lugar distante, onde quer que seja e estando lá, a varinha bordada representará Mosqueiro. Essa particularidade significa afirmar que a varinha bordada em outro tempo, era *a prova cabal* que sustentava a expressão verbal “eu estive lá”. O significado, reluzente nos tempos de viagens de navio, deve, segundo a bordadeira, ser restituído. Falar desse objeto poderia ser comum, como se faz objetivamente a um souvenir qualquer, mas na fala de Leila, há algo além, que se prende às raízes da tradição, constituída de sentimento, palavra, movimento existencial que caracterizam determinações do ser ontológico (ABBAGNANO, 2007), aqui, referente à tradição cultural de Mosqueiro que negligencia uma arte dos moradores nativos. Apesar do apego à cultura das varinhas, que em boa medida foi promovida desde a infância no convívio com dona Dica, Leila só começou a bordar em 2002 e o comentário de que há outros adeptos do fenômeno na comunidade não revela a relação conflituosa existente. Na verdade, há duas ou três pessoas que aprenderam a confeccionar bordados, ao menos, as figuras mais fáceis às quais ela se refere (Fotog. 20). Contudo, essas pessoas não têm a mesma percepção do valor histórico e cultural do objeto, talvez, por não terem sido apresentadas à tradição do mesmo modo como as duas entrevistadas. Devido a isso, Leila, durante o depoimento, hesita em falar da transmissão do costume de bordar

³⁴ Leila do Socorro. Entrevista concedida ao autor. Mosqueiro, jun. 2011.

varinhas, interrompendo o argumento para dizer que elas, comercializadas por ela e dona Dica, ainda vendem bem.

Fotog. 20 – Padrões indicados por Leila como “os mais fáceis”



Fonte: Acervo pessoal (2011)

A restituição do significado das varinhas bordadas torna-se assim, um desafio que as entrevistadas não pretendem carregar sozinhas. Da mesma forma que no passado, quando os turistas valorizavam o trabalho mais do que os ilhéus, há uma nítida esperança na fala de Leila de que os de fora olhem para o fenômeno e ajudem a salvá-lo. Todos que visitam o Caruarú são apresentados às varinhas e se interessam por sua história, sendo esse o itinerário recente também da pesquisa científica. Importante esclarecer que Leila não se prende a uma única base, delimitada à matéria-prima vegetal onde os motivos geométricos são bordados. Leila deseja que os motivos se tornem uma logomarca impressa em camisetas e, por *apropriação*, em outros materiais utilitários, o que em se tratando de geometrização é uma tradição amazônica de longa data. A prova disso são as cercas de *quaruba*, construídas por Humberto, também filho de dona Dica. Ele afirma que a convivência com as figuras desde a infância o inspirou a criar as composições geométricas, preferindo figuras como o triângulo e o losango (Fotog. 21). Humberto, ou Beto como é chamado, dedica-se à carpintaria e marcenaria há pouco mais de dois anos. Trabalha na comunidade e com bom conhecimento dos tipos de madeira, demonstra habilidade na construção de habitações. Devido ao pouco contato com a educação formal, fala limitadamente da situação da comunidade, o que não o impediu de perceber a fragilidade da floresta e seus recursos quando explorada racionalmente. A referência de conhecimento é a irmã, que é vizinha, e instrui a família nas questões que envolvem a defesa do patrimônio ecológico e riqueza do Caruarú.

Fotog. 21 – Geometrismos em madeira Quaruba desenvolvidos por Beto



Fonte: Acervo pessoal (2011).

Além do Caruarú, a comunidade do Castanhal do Mari Mari é um sítio valioso na configuração do contexto das varinhas bordadas. A bordadeira mais profícua dessa comunidade é Inês Garcia (Fotog. 22), casada, quarenta e sete anos, mãe de duas mulheres e um homem. Inês nasceu na comunidade e a ela pertence, mesmo morando no bairro do Maracajá e trabalhando em uma escola do Município. A comunidade é pequena, constituída de 26 moradias das quais 16 são ocupadas e as 10 restantes são visitadas em época de férias e festividades anuais. Apesar das dificuldades enfrentadas pelo grupo de moradores, há um forte apego ao lugar, principalmente, a família da bordadeira, que tem o irmão Simão na liderança comunitária. Ele afirma que a comunidade não se desenvolve devido a tensões existentes entre os moradores do “Castanhal” e os do “Canavial” que não se entendem na administração da localidade. O Mari Mari não tem associação de moradores organizada, e a Unidade Pedagógica que sempre foi um suporte para a comunidade, não mais realiza atividades em parceria com os moradores, como acontecia até bem pouco tempo. Devido a esse conjunto de situações promovidas pela falta de união e cooperação entre os membros locais é que a vida no Castanhal do Mari Mari tem se tornado mais difícil.

Fotog. 22 – A bordadeira Inês



Fonte: Acervo pessoal (junho de 2011)

O conflito na comunidade, entretanto, não parece ser decisivo para o desaparecimento da tradição de bordar varinhas, embora se reconheça que há grande interferência nos modos de sobrevivência, garantidos regularmente como herança, materializados na pesca e cultivo de frutos. Parte da comunidade quer aderir ao moderno, usufruir de bens materiais acessíveis apenas aos que obtêm mais renda. Obter mais renda aqui pode significar desmatar ou mesmo corromper hábitos simples como a pesca seletiva. É a transição entre o velho e o novo paradigma, o embate entre o local e o global (HALL, 2003) que não é distante nem da pequena comunidade. Inês sofre pelos que vivem lá, cercados de dificuldades para manter o patrimônio ambiental de pé. Assim como no Caruarú, a confecção de varinhas é uma herança cultural que vem sendo abandonada ao longo dos anos pelas novas gerações, conforme a bordadeira esclarece, mencionando a falta de incentivo dentro da comunidade:

As pessoas que ficaram não se dedicaram. Na verdade as pessoas que ficaram não se interessaram. Eu aprendi com a minha tia Guajarina que era irmã do meu pai e eu sempre ia pra casa dela quando a gente ia fazer farinha... eu chegava lá ela tava bordando essas varinhas. Ela tinha encomenda... essas varas ela fazia pra vender! Aí com ela aprendeu a filha dela Maria da Assunção... e eu ia pra lá por curiosidade...ver também ela bordar as varas aí eu fui aprendendo. Eu tinha seis pra sete anos. Eu fazia com gilete e agora eu faço com estilete. Na época não tinha esse negócio de estilete. Aí eu comprava a gilete, pra ela não cortar com a outra parte o dedo da gente eu quebrava ela no meio e fazia só com uma banda da gilete [...]. Se eu sentar mesmo pra fazer, eu bordo umas dez por dia, mas aí eu não tenho tempo né? Tempo que eu faço aqui rapidinho eu bordo umas três ou quatro. Eu porque eu tenho amor nas varinhas, eu gosto! Quando eu pego pra fazer eu gosto de sentar e fazer, não gosto que ninguém me atrapalhe não! Eu me dedico mesmo às varinhas.

A bordadeira dá a entender que no passado havia um grupo bem maior de moradores que ao se mudar da comunidade, deixaram a tradição de confeccionar varinhas na responsabilidade dos que lá permaneceram, que por sua vez, não se interessaram pelo trabalho ou que também não percebiam sua carga simbólica. A própria tia, que lhe ensinou o ofício, dona Guajarina³⁵, não teve sucesso com a filha, Maria da Assunção, que apesar de ter aprendido a técnica com a mãe, não demonstrou interesse em dar continuidade à tradição. Além de Inês, apenas Simão, o irmão e líder da comunidade, borda varinhas, porém, sem a mesma destreza por ter aprendido os rudimentos ainda recentemente. No relato, Inês revela a produção dos bordados, que no começo fazia com lâmina de barbear e atualmente usa o estilete, produzindo um acabamento visivelmente mais rústico que os do Caruarú (Fotog. 23), também resultante do uso da Santa Clara, encontrada somente no Mari Mari, exatamente a

³⁵ Dona Guajarina hoje mora em Icoaracy, distrito de Belém. Idosa, com uma fala incompreensível e devido à degeneração mental que possui, não teve condições de contribuir para esse trabalho.

madeira utilizada pelas bordadeiras do Maracajá de outrora. Essa madeira ainda hoje pode ser achada nas matas da antiga fábrica Bitar. Na sequência, Inês recorda da preocupação da tia com o acabamento estético dado aos grafismos:

Na época da minha tia ela deixava assim, natural mesmo... umas ela deixava assim, mas outras ela pintava, ela comprava essa tinta de madeira, pra madeira, ela pintava, cada desenho desse ela botava uma cor e ficava muito bonito; mas aí já não fica...já não fica ne? Aí já leva química aí, aqui não, ela já tá mesmo pura. E outra coisa, o verniz, se você envernizar ela, ela fica uma beleza! Fica muito bonita envernizada... depois que borda ela, deixa secar um pouco aí você...vê como ela fica [...] Ela vendia muito! Ela fazia de feixe de vara! Servia de bastão... ela bordava umas mais grossas justamente que serviam de bastão pros velhos. [...] A minha tia tinha vários, vários desenhos! Só que eu não aprendi todos. Quando foi antes de nove anos o meu pai morreu e eu tive que ir embora pra Belém... aí pronto, eu não aprendi mais. Mas o que eu aprendi eu não esqueci. Até hoje eu faço [...] passei nove anos sem pegar nessas varas. Aprendi uns doze. (informação verbal)³⁶.

Fotog. 23 – Detalhe das varinhas do Caruarú à esquerda e do Mari Mari à direita onde se percebe o tom mais claro dos bordados em madeira Santa Clara.



Fonte: Acervo pessoal (2011).

A particularidade do relato demonstra a preferência de muitas bordadeiras pela rusticidade do objeto, com raras exceções. No caso da tia de Inês, havia o uso de tinta industrial, assim como do verniz, que dava um acabamento mais *refinado* que chamava a atenção dos compradores. Mas, para as mulheres bordadeiras do Caruarú e Mari Mari, a beleza dos desenhos parece estar mesmo na ausência de acabamento. O símbolo que esse delicado objeto representou e ainda representa para a cultura material é um motivo de estímulo para todas que mantêm viva a tradição. Inês confirma a tese de que essas varinhas eram vendidas em grande quantidade aos viajantes e traz outra utilidade: um bastão mais robusto servia para apoiar pessoas idosas, devidamente decorado com os bordados. Esses

³⁶ Inês Garcia. Entrevista concedida ao autor. Mosqueiro, abr. 2011.

bordados eram de vários padrões gráficos, e ela não conseguiu aprender todos, pois se ausentou da comunidade ainda na infância. Algumas pessoas que ainda vivem no Maracajá confirmam essa variedade, mas não sabem precisar que tipo de grafismos se perderam. Quando Inês voltou para a comunidade conseguiu lembrar de apenas doze padrões que bordava na infância e com esses tem mantido viva a tradição no Castanhal do Mari Mari.

Baseando-se nas falas, tanto de Inês quanto de Dica e Leila é possível concluir preliminarmente que a produção das varinhas bordadas não se dá em uma conjuntura harmônica e propícia para o seu processo de ressignificação e continuidade. As tensões nesse meio, provocadas pela proliferação de racionalidades antagônicas entre os membros e de fora para dentro da comunidade, fazem com que se pense num futuro nada promissor para a tradição. A geração que viveu o apogeu da produção, não verá a sua extinção total enquanto houver bordadeiras em atividade. Pelo que se observou da vivência dos moradores de ambas as comunidades, elas são como típicos da Amazônia onde o passado persiste em não se extinguir totalmente, ainda que haja significativa mudança nos costumes e na relação das gerações recentes para com sua história e sua cultura.

3.3 – A Varinha da Conquista

A tradição das varinhas bordadas ficou densamente marcada durante grande parte do século XX quando havia o transporte de passageiros entre Belém, Mosqueiro e Soure. Esse trânsito cultural constituído nas viagens acentuadas em julho, verão amazônico, teria potencializado a venda e produção de varinhas em massa, deixando registros importantes na memória dos moradores e artistas que ainda as produzem em escala diminuta. Ao saber que no Marajó também se produziam varinhas, se pensou em Soure, onde os navios aportavam, para entender de que forma a comunidade recebia ou ainda recebe e transmite o fenômeno artístico e se essa relação é semelhante à Mosqueiro. Por trazer consigo a memória dos tempos de intensas viagens, é importante detalhar a forma que os turistas, moradores-vizinhos e outros visitantes que chegavam por via fluvial e asseguravam o fluxo de lembranças que tinha naquele objeto um símbolo do lugar. Não há evidências de onde ou como as varinhas tenham surgido no estuário marajoara. Ao mesmo tempo em que não há evidências, não se pode excluir possibilidades. Devido a esses atravessamentos que contemplam Mosqueiro, Soure e seus entes sociais, não se deve optar por um trajeto diferente de conhecer as dimensões que contemplam a cultura do lugar que não se resumem à estética constituinte do objeto.

Mapa 04 – Ilha do Marajó com a localização do município de Soure a Nordeste



Arte: Luciano Gemaque

Fonte: www.googlemaps.com/mapsdobrasil/ilhadomarajo; acesso em 05/04/2011.

De toda a região nordeste do Marajó (Mapa 04), é em Soure que a confecção de varinhas ainda permanece. Durante o andamento dessa pesquisa, não se localizou nos depoimentos e nem em registros visuais a confecção de varinhas em cidades da ilha do Marajó além de Soure e Salvaterra. No caso da última, não foram encontrados grafismos em varinhas, mas apenas o *Taquari* ou madeira de Santa Clara retirada da floresta sem ramificações. A atividade de bordar varinhas, apesar de ser do conhecimento de alguns moradores de Salvaterra, tudo indica, desapareceu totalmente depois de tantos anos.

Para chegar ao município de Soure, atualmente é necessário vencer o trajeto que pode ser feito de avião bimotor ou por via terrestre. Os navios ou ferry-boats saem diariamente do porto hidroviário de Belém (Armazém 09 – Docas do Pará) e do distrito de Icoaracy. A viagem até o porto de Camará, povoado do Marajó, dura em média três horas e quarenta e cinco minutos. Em Camará há transporte coletivo (vans e microônibus) que partem para diferentes localidades da ilha como Cachoeira do Arari e Salvaterra. O percurso até Soure segue por estrada pavimentada até a balsa que atravessa o rio Paracauary, e dura em torno dos trinta minutos. A travessia é feita também por pequenos botes ou barcos movidos a motor de popa que os marajoaras e toda a população do estuário chamam “rabetas”. Finda a

cansativa viagem de pouco mais de quatro horas, há opções diversas para quem quer ficar em Soure, que ainda recebe uma quantidade grande de visitantes no mês de julho.

É do conhecimento da comunidade do município o “Curtume Marajoara”, loja de artesanato, herança do patriarca fundador Orlando Penante. Nesse curtume ainda são comercializadas varinhas, mas sem nenhum destaque especial como em épocas passadas quando eram vendidas no desembarque de passageiros. Sobre esse tempo é importante ouvir o que tem a dizer seu João Lima (71), casado, morador de Soure desde 1973, mas que já visitava o município há mais tempo, desde quando foi transferido para trabalhar na agência do Banco da Amazônia. O relato de seu João (que atualmente é Secretário Municipal de Turismo) e as fotos atuais do lugar proporcionam a percepção do tempo passado, tendo os navios no cenário e varinhas sendo confeccionadas e vendidas naquele mesmo espaço:

Depois que eu passei a morar aqui é que já veio outro transporte, logo depois do afundamento do “Presidente Vargas”, teve um navio da Enasa chamado “Fortaleza” que era mais lento, passava viajando de 4 a 5 horas dependendo da maré. Depois do Fortaleza tivemos outras pequenas embarcações como, por exemplo, uma chamada “Gaivota”... depois tinha o “Soure” e o “Barcarena” e às vezes os navios maiores que eram os catamarãs... Amazonas e Pará que vinham de Manaus e paravam aqui que eram tipo navio-hotel. [...] Quando chegava o navio se formava aqui na beira aquele pessoal pra... uns aplaudiam, outros vaiavam mas era alegria!...só aquilo mesmo né? Aplaudiam, vaiavam “seu turista!” essas coisas de...é que a chegada do navio era um momento de festa...uma espécie de confraternização, nada de confronto, sempre confraternização! Aí no meio da praça onde é o anfiteatro, ali tinha um coreto daqueles antigos que o pessoal tocava Carimbó. Quando o pessoal não tinha pra onde ir ficava perto do coreto.

Seu João fala com enorme cuidado da cidade que escolheu para morar sem deixar revelar possíveis tensões ocorridas nos desembarques. Refere-se nostalgicamente aos grandes navios que faziam a linha Belém-Soure (de forma especial ao “Presidente Vargas” onde viajou na véspera do fatídico dia 04/06/1972³⁷ quando afundou em frente à cidade), às embarcações menores como o Gaivota e à receptividade aos visitantes, aplaudidos ou vaiados de acordo com as vestimentas ou os apetrechos que traziam. Parece no mínimo estranho que o clima continuasse amigável depois das vaias, mas é exatamente essa a afirmação de seu João, pois como diz, “era sempre confraternização!”, o que não se pode considerar uma afirmação cabal. Os desembarcados correspondiam aos anfitriões marajoaras com sorrisos e acenos. Assim era a tradição desde muito tempo. Imediatamente após a rampa do trapiche, chega-se à “Praça da Independência” (Fotog. 24), onde havia um coreto central ao qual seu João se refere

³⁷ A informação do depoente pode ser confirmada numa edição de jornal, dois dias após o naufrágio, pois na época não havia agilidade na cobertura jornalística. A chamada de capa inteira lamentava o ocorrido com a palavra “Naufrágio”. *O Liberal*, ed. nº 7548, 06/6/1972.

como local de apresentações e passeios vespertinos. Porém, ao que tudo indica, a memória de seu João selecionou o trajeto das embarcações que faziam o percurso até Belém:

O pessoal que vinha era de Belém, os que ficavam em Mosqueiro eram de Mosqueiro e o pessoal daqui vinha pra cá, dificilmente, muitos poucos passageiros pegavam em Mosqueiro. Basicamente vinham direto de Belém. Que eu me lembro (aqui) tinha artesanatos em couro. Inclusive no curtume tem esse artesanato que era o Orlando Penante que trabalhava na época com cela de couro, chinelo, cinto... além desses tinha a cerâmica. (informação verbal)³⁸.

Pelo relato, não há espaço para se dizer que o grafismo em varinhas de Soure veio de Mosqueiro, pois “poucos pegavam em Mosqueiro”, ou melhor, o maior fluxo de passageiros vinha mesmo de Belém e não da ilha. Entretanto, é impossível não pensar no caminho inverso desse objeto, sendo transportado de Soure para Mosqueiro onde os padrões gráficos se popularizaram, principalmente entre as classes mais excluídas economicamente. Essa hipótese, apesar de válida, cria uma questão fundamental sobre a cerâmica, que teoricamente deveria ter se disseminado em Mosqueiro assim como as varinhas, pois lá se encontra a matéria prima para a confecção de ambos os objetos. Fora isso, seu João faz referência ao patriarca dos Penante citado anteriormente, mencionando a tradição artesanal, representada pelos objetos de couro e cerâmica que se popularizaram como patrimônio do arquipélago do Marajó há muitas décadas. Diferentemente de outros falantes que sucederão a este, seu João não menciona as varinhas. Certamente ele não lembra, pois elas eram sim comercializadas naquela época segundo relatos de outros moradores de Soure que tinham aprendido a confeccionar varinhas na cidade. Esses indivíduos, ao que tudo indica não eram muitos, pois somente depois da entrevista seu João lembrou de algumas pessoas vendendo varinhas na chegada do navio. Todavia, o que fica claro é que a cerâmica e o couro sempre apareceram com mais evidência na cultura do lugar, fato que atravessou os anos até o presente.

³⁸ João Lima. Entrevista concedida ao autor. Soure, jun. 2011.

Fotog. 24 – Anfiteatro da Praça da Independência em Soure onde havia o coreto central. Ao fundo o rio Paracauary.



Fonte: Acervo pessoal (junho de 2011).

Em Soure, a produção das Varinhas da Conquista como são chamadas, se resume atualmente à pessoa de dona Nilma (66) e sua filha Edicinamar (37), ambas da família Rocha e Silva que tradicionalmente produz esses objetos. Edicinamar, popularmente conhecida como “Baxinha”³⁹ é responsável por uma vasta produção de varinhas que podem ser compradas em Soure, Belém ou encomendadas com a intermediação de proprietários de lojas de artesanato da região. O trabalho delas é importante ser destacado, pois elas “criam novos pontos”, ou padrões decorativos nas formas geométricas, variando-as, tendo também experimentado com sucesso materiais de base como o couro e a argila. Nesse caso, é condizente lhes atribuir a qualidade de artistas, desenvolvendo uma plasticidade pessoal em seus trabalhos (HAMOY, 2007). Esse preciosismo na confecção de novos desenhos é resultado de desdobramentos originados em antigos grafismos que foram aprendidos pela família a bem mais de trinta anos⁴⁰.

A seguir a análise dos relatos orais dessas artistas que servirão para se ter uma melhor apreensão de como essa tradição se desenvolveu em Soure e todo o conjunto de informações que perpassam essa atividade de acordo com a ótica de ambas. As entrevistas foram feitas na residência delas mesmas e de parentes para que se sentissem mais à vontade

³⁹ Segundo a pesquisa de Idanise Hamoy (2007), a grafia do nome da artista é essa mesma, visto que ela despreza o *i* da grafia culta *baixinha*. Nas entrevistas para esse trabalho se constatou que Baxinha prefere assim ser assinada e também chamada.

⁴⁰ A prática de criar desenhos nas varinhas ocorria em Mosqueiro de forma recreativa, mas que revelou artistas em potencial que mudaram de atividade ao longo dos anos. A experiência de dona Nilma e da filha Baxinha serve como ilustração dessa prática coletiva, hoje extinta. (nota do autor)

para falar de suas experiências, sem interferências do pesquisador. As falas foram gravadas e transcritas seguindo um roteiro que contempla o significado do grafismo em varinhas para a comunidade, e em especial, para a família, a instauração do fenômeno na região, simbolismos, técnicas de confecção e sua relação mercadológica⁴¹.

Fotog. 25 – dona Nilma bordando com faca.



Fonte: Acervo pessoal (janeiro de 2012)

Dona Nilma é uma mulher negra de baixa estatura e de um vigor físico que explica a força de sua trajetória desbravante (Fotog. 25). Solteira por opção e dividida entre a atividade de pescadora e a arte das varinhas, sustentou os doze filhos (sete mulheres e cinco homens, dos quais uma mulher e um homem já são falecidos), reinventou os bordados e se tornou uma das maiores protagonistas dessa manifestação de todo o estuário onde se observou o fenômeno. Para os moradores de Soure, sua família é a única referência viva quando se fala em varinhas e sua história descreve um caso de amor que resistiu às mudanças trazidas com o tempo. Dona Nilma, apesar de lúcida, dá sinais de uma memória turva, carecendo de ajuda para que se lembre de como tudo teve início em sua vida. Quando questionada sobre qual lugar além de Soure se confeccionou as varinhas na época em que começou a trabalhar com elas, dona Nilma respondeu:

Aí pra banda de Salvaterra. Agora o trabalho deles já viu como é ne?...não tem um trabalho bom, perfeito. Eles fabricavam só a vara, a flecha, a caneta... eu fazia cinturão, fazia cortina, agora não (...) Eu ia todo ano passar o Círio de Salvaterra ne?...Aí eu via na época do Círio eles vendendo esses varões... não era perfeito o serviço. Eu tinha uma equipe minha aqui mesmo que vendia pra mim. Era quase todo dia vendendo... vinha turista que aí não chegava! Eu faturava cara! Ganhava

⁴¹ Os roteiros dessa pesquisa encontram-se em APÊNDICE no final do trabalho juntamente com outros formulários utilizados para legitimação do mesmo perante o CEP – Conselho de Ética e Pesquisa da UFPa.

dinheiro nesse trabalho. (...) Eu comecei eu tava no Colégio... eu fazia pras freiras né?...elas levavam pra fora...não ganhava nada! Era só diversão. Era um colega meu que fazia... a gente era muito amigo. Aí nós ia lá pra praça da matriz... nós batendo papo e eu prestando atenção no serviço dele...aprendi com ele. Tinha essas varinhas que ficavam no navio que ficava no trapiche e no hotel.

Nessa fala de dona Nilma, nota-se a referência a Salvaterra como um dos lugares indicados onde tradicionalmente se produzia varinhas, embora fique claro que nem todas eram “bordadas”. Seu aprendizado se deu na Praça da Igreja Matriz de Soure, com um amigo que sabia fazer os grafismos, e deixa claro que esse hábito era comum na época, pois se refere ao navio que vinha de Mosqueiro e Belém com visitantes que compravam as varinhas, principalmente no verão. Nota-se o olhar crítico, atento da artista na confecção dos grafismos por terceiros ainda na sua juventude. Ela observa que o primor não era mantido nos padrões, o que aguçaria sua abstração artística e conseqüentemente, resultaria em bom proveito financeiro, típico de trabalhos bem executados. O hotel mencionado se trata do “Hotel Soure”, que hospedava os viajantes na época e que hoje continua em funcionamento. Quando perguntada sobre a utilidade das varinhas, dona Nilma respondeu:

Lembro que essas varinhas serviam pra canudo de cachimbo. Aí eu não sabia que a gente bordava porque eu era moleca ainda... só que a minha avó botava a gente no mato pra ir tirar essas varas pra usar de cachimbo. Aí quando foi um dia ele apareceu com essa vara lá bordando... aí eu disse “ih rapa...isso é taquari!” Daí eu já fui me entrosando. (...) Eu já nem lembro mais se era varinha de condão... varinha da sorte...? Eu tenho até lá em casa uns dizeres dela do tempo da antiguidade né?... pra dar sorte no amor, no trabalho...o que vale é a fé né?(...) Os meus filhos tudo aprendeu menos um... agora ta difícil porque tocam fogo na mata, fazem roçado...antes tinha muito em grande quantidade. Tem uma que é capitíú, mas não presta aquilo, fica muito grosseiro, solta uma resina, fica encardida a vara... não gosto! A Santa Clara é a melhor... a gente corta ela e nasce várias. O que mata é o fogo! (informação verbal)⁴².

Nesse trecho ela deixa evidente que não sabia que a matéria prima das varinhas era o taquari e depois de perceber que as varinhas para “canudo de cachimbo” poderiam ser bordadas e vendidas, a jovem Nilma teria sido iluminada sobre sua propensão à atividade artística. Os primeiros bordados eram imitações do que havia na época e somente depois de ter o domínio técnico é que se passa a criar outros desenhos. É correto afirmar que esses grafismos residem na memória dos amazônidas e, de semelhante forma como a artista conta, podem ser narrados por diferentes moradores na região do arquipélago do Marajó⁴³. No caso aqui mencionado, a madeira de taquari (ou Santa Clara) era adequada por possuir uma massa

⁴² Dona Nilma. Entrevista concedida ao autor. Soure, dez. 2010.

⁴³ Narrações semelhantes foram identificadas nas falas de ascendentes que viviam no município de Breves, referindo-se a cachimbos de madeira e cerâmica (nota do autor).

no tronco que quando extraída, forma um canudo que é utilizado para sugar o fumo. A prática de colher taquari no mato veio da avó que lhe legou o contato com a planta que, posteriormente, assumiu nova utilidade transformando-se em artesanato. O taquari, também denominado Santa Clara é identificado na fala como a varinha que o amigo bordava e com quem teria aprendido a técnica, segundo esse depoimento. Ela reclama da falta da madeira, provocada pelas constantes queimadas que vêm se proliferando no município ao longo dos anos, impedindo que se encontre o taquari com facilidade.

Apesar de não lembrar das referências contidas nos padrões geométricos, dona Nilma menciona “varinhas de condão”, uma tradição mítica recorrente nas mais variadas culturas do mundo. Poderia se tratar de um artefato trazido da Europa pelos religiosos da escola onde ela estudou, incorporado aos costumes afroindígenas, ou mesmo uma manifestação da cultura marajoara pouco investigada, denominada *varinha* em algum momento do passado por um nativo e até mesmo por um colonizador.

Quanto à tradição mágica, esta se deveria à pajelança, oriunda de mestres-caboclos, formados na cultura mítica afroindígena. Dona Nilma admitiu depois que a mágica foi ensinada por um “compadre” que a instruiu na forma de usar as varinhas, o mesmo que inspirou a inscrição disposta no *Curtume Marajoara*, em folha de papel A4 que descreve a “mágica” atribuída a quem tiver posse da varinha:

A Varinha da Conquista traz sorte no amor, negócios, transmite energia, retira maus fluídos, etc.

Se a pessoa estiver no caritó (sem um amor), apanha uma Varinha da Conquista, se aproxima da pessoa desejada e toca nessa pessoa com a mesma. O resultado virá logo.

Ao comparar a informação aqui apresentada com a pesquisa de Idanise Hamoy (2007) foi detectada uma desarmonia entre os relatos, visto que na entrevista à pesquisadora, dona Nilma deu outra versão para seu aprendizado:

(...) Aprendi a bordar com minha avó. Ela nasceu no Ceará, uma mistura de português com índio, com negro. A minha mãe bordava também. A minha vó falava sempre em uma varinha de condão (...). A minha vó bordava e ela já ia criando. Ela bordava o xadrez, o biquinho. Ela fumava cachimbo e tinha coleção de cachimbo, e os cabos de cachimbo eram todos bordados, o cachimbo era de barro. (...) a minha vó dizia que era uma varinha encantada. Tudo é a fé. A varinha era de condão, e que funcionava com as mulheres que estão no caritó. (informação verbal de d. Nilma apud HAMOY, 2007, p.39)

Com exceção da pessoa que a ensinou a bordar, as demais informações fornecidas estão de acordo com o presente levantamento. Nesse relato, dona Nilma menciona os motivos

“xadrez e biquinho” (Fig. 11), que fazem parte da iconografia de Mosqueiro, ensinados há várias gerações e que teriam sido aprendidos com a avó. Importante destacar mais detalhes sobre a tradição artística como da família, pois a avó *criava* os desenhos e tinha uma coleção de cachimbos, todos bordados. Além desse dado, surge uma informação mais clara sobre a dimensão mítica da varinha que não aparece nos relatos anteriores: “a minha vó dizia que era uma varinha encantada. Tudo é a fé. A varinha era de condão, e que funcionava com as mulheres que estão no caritó”. Se essa afirmação for procedente, estaria esclarecido porquê se chamar “Varinha da Conquista” em Soure, inclusive o fato de ser uma tradição de gênero predominante. De posse disso, vale o que se coaduna com as falas de outras testemunhas da localidade e que justificam o relato de dona Nilma. Nesse caminho pode-se chegar a uma opinião razoável de como ocorreu a experiência artística no passado e como ela se efetua no presente, sabendo que a dimensão mítica continua sendo uma propriedade desse fenômeno.

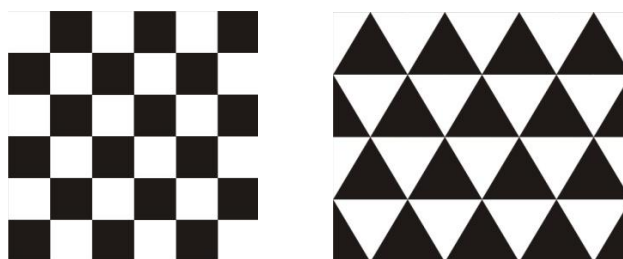


Fig. 11 – Motivos geometrizarantes mencionados por dona Nilma, denominados *xadrez* e *biquinho*, segundo ela, aprendidos com sua avó.

Como é costume na família – e não poderia deixar de ser nesse caso – dona Nilma ensinou as filhas a bordar varinhas desde cedo. De todas elas, a que se destacou foi Edicinamar, conhecida na família e em todo o município como Baxinha (Fotog. 26). A farta variação de motivos e a técnica apurada foram e continuam sendo diferenciais no seu trabalho. Solteira, pescadora e mãe de dois filhos adolescentes, ela demonstra grande interesse em manter o mito da Varinha da Conquista e suas informações servem para delinear aspectos importantes desse fenômeno na região. Quando fala das varinhas ela sempre faz referência à família como grupo identificado com essa tradição há gerações:

Fotog. 26 – Baxinha bordando com lâmina.



Fonte: Acervo pessoal (janeiro de 2012).

Minha mãe quando começou a fazer tinha sete pra oito anos e já tá com sessenta e poucos anos... muitas pessoas aprenderam em cima da nossa família, só que nunca fazem pra vender. (...) Olha, em Mosqueiro eles fazem porque a minha mãe vendia muito lá pra Mosqueiro, pra muitos lugares! Tem um senhor que faz lá em Muaná. Aí a gente mandou umas varinhas, aí ele pegou lá e tava fazendo, mas pra ele mesmo lá, faz por curiosidade. Tem pessoas que aprenderam, mas é só a gente que faz. A [minha] memória mais antiga é desde criança. De ponto a gente inventa ponto... de repente desse ponto aqui, eu tô bordando aqui, aí de repente já vem outro ponto na minha mente, aí eu já invento outro ponto. Ela representa união familiar porque ela tem uma história (...). Pra quem sabe fazer se torna fácil, agora pra quem ta aprendendo se torna difícil e desistem no meio. E tem a queima também porque eles queimam tudo de onde a gente tira... às vezes fica escasso porque às vezes a gente chega não tem, ta tudo queimado a aí estraga. E a gente enfrenta, vai no mato e tira, mas tem jovem que não vai entrar no mato. Eu tiro pelos meninos, sair com a gente tem que botar eles na frente e ir, eles vão, mas se deixar eles por conta própria com certeza eles não vão (informação verbal)⁴⁴.

Além da referência à mãe com quem aprendeu a bordar, Baxinha esclarece que se existem outras pessoas bordando varinhas, elas aprenderam com sua família que seria, segundo ela, a detentora da técnica tradicional cuja memória vem “desde criança”. Segundo o relato, foi a mãe, dona Nilma, que teria *influenciado* a produção de varinhas em Mosqueiro para onde ela “vendia muito” e também para outros lugares como Muaná⁴⁵, no próprio arquipélago, mas sem finalidade comercial. Quanto a ter influenciado a tradição em Mosqueiro, aqui se chega a uma probabilidade remota, visto que por lá há bordadeiras tão idosas e até bem mais que dona Nilma, que confeccionavam varinhas na mesma época em que esta aprendeu as primeiras técnicas. Além disso, há relatos de outros moradores da localidade que lembram de *rapazes bordando varinhas na praça na época dos navios*, que haviam

⁴⁴ Baxinha. Entrevista concedida ao autor. Soure, ago. 2011.

⁴⁵ Não se pôde apurar nesta pesquisa que “senhor” é esse a quem se refere Baxinha, mas há indícios de que a produção de varinhas não se restringe à região do estuário que compreende as localidades de Soure e Mosqueiro. Segundo alguns informantes que vendem varinhas em Belém, há *localidades* na ilha do Marajó – não se sabendo dizer quais – de onde se compra varinhas.

aprendido a técnica com um parente mais velho que não tinha nenhuma relação com os Rocha e Silva.⁴⁶ O que não deixa dúvida alguma nesta fala de Baxinha é sua condição de artista na descrição da *atividade de criação* na frase “de ponto em ponto a gente inventa ponto” se referindo, logicamente, à confecção de novos padrões geométricos sem deixar de lado o sentido de que essa atividade *inventiva* também pertence à tradição da família. Ela, assim como outras bordadeiras mencionadas nesse trabalho, demonstra preocupação com o futuro das varinhas bordadas; uma relacionada diretamente às queimadas que destroem a floresta impedindo que nasçam as mudas da matéria-prima. A região de mata tem se tornado cada vez mais distante de sua residência, impedindo que a atividade de coleta seja mais fácil como foi no passado. As queimadas em fazendas da região são comuns há bastante tempo e ao que tudo indica, isso não deve mudar.

A outra preocupação é relacionada aos jovens da família, pouco estimulados, ou mesmo, indiferentes à tradição. Devido às dificuldades, as artistas optaram por construir um bar, em funcionamento desde 2011, onde passam boa parte do dia. Enquanto os filhos saem de casa para a escola onde interagem com a cultura jovem da moda, Baxinha sem se desfazer de sua atividade artística, atende clientes ao som de um tecnobrega ou forró da moda. Nessa rotina que mistura as tendências atuais e os vínculos com a tradição, ela, uma mediadora no processo de tradução cultural (HALL, 2003), se sente obrigada a colocar os “meninos” na frente dela para que se envolvam com a atividade, indo ao mato em busca do taquirí usado nos bordados. Baxinha aparenta desânimo ante o desestímulo dos filhos, que tradicionalmente não herdaram o costume por ter se tornado uma prática do gênero feminino. Afirma estar pouco ativa nos últimos tempos devido a problemas de saúde causados pelo trabalho de bordar, mas nem por isso deixa de mencionar a importância desse objeto:

Isso aqui é de muitos anos, então a gente não quer que morra nunca isso. Isso aqui Deus o livre! Olha, eu tô parada de fazer porque isso prejudica muito a coluna! Teve um tempo que eu entrei em tratamento sério! (...). Trabalho sentada, mas prejudica muito... e a vista também, por causa da vista que a gente estraga muito a vista. Quanto o ponto menor mais puxa a vista (...). Eu às vezes to muito chateada, às vezes muito pra baixo e não tenho nada pra fazer, eu pego vou bordar e esqueço tudo! Eu posso ta com o maior problema da minha vida, eu sempre digo que a varinha pra mim me faz muito bem, acho que não só pra mim como pra minha mãe quando ela ta estressada assim... ela borda, passa o tempo fazendo aquilo e aí esquece. (informação verbal)⁴⁷.

⁴⁶ Conforme relato, até mesmo dona Nilma se refere a um amigo bordando, o que mantém a idéia de que a família Rocha e Silva não foi a pioneira dos bordados. Todavia ela merece consideração por ser a única família em Soure a preservar a tradição inclusive diversificando os “pontos” ou padrões decorativos.

⁴⁷ Baxinha. Entrevista concedida ao autor. Soure, ago. 2011.

O desejo de manter viva a tradição é expresso por toda a família Rocha e Silva, principalmente por quem borda varinhas com destreza, como é o caso de Baxinha. Ela que sempre usou taquarí nos bordados, ficou surpresa ao ouvir falar das madeiras usadas em Mosqueiro para bordar, principalmente o morototó que segundo ela é inadequado para essa finalidade. Atualmente ela dispõe de um pequeno catálogo onde estão identificados alguns dos padrões decorativos e espessuras das varinhas que servem para que os clientes indiquem quais desejam comprar⁴⁸. O catálogo surgiu de uma oficina do programa de artesanato do SEBRAE ministrado em Soure há alguns anos que além fornecer possibilidades técnicas de acabamento, também instruiu a artista a expor sua produção na internet. Com isso ela aprendeu a refinar seu trabalho com uso de materiais como o verniz, o selador e a lixa, substituindo o “coro de arraia” tradicionalmente utilizado. Mas quanto a expor suas varinhas na internet, ainda não foi possível. O que ela faz é deixar seu catálogo com o seu número de contato nas lojas da capital para que encomendem. A clientela de Baxinha é composta algumas lojas como o “Pólo Joalheiro”, o “Amazônia Zen” na Estação das Docas além de lojas de artesanato nos bairros do Comércio e Nazaré, região central de Belém e também em Soure.

A artista gostaria que instituições como o SEBRAE mantivessem o elo com as pessoas que participam de oficinas – o que pelo visto não aconteceu em Soure. Diz que eles trazem dicas que facilitam o trabalho com as varinhas e que essa assessoria é bem-vinda. Na conversa, ela pergunta sobre a “serra do SEBRAE” que era usada para cortar as varinhas no mato em substituição ao terçado, que além de pesado, não secciona o vegetal com precisão, ocasionando a perda de algumas peças.

Quanto às dificuldades mencionadas para produzir os bordados, nota-se alguma semelhança com as bordadeiras veteranas de Mosqueiro cuja vista enfraquecida com o passar dos anos, não permite que confeccionem varinhas como antes. No relato acima parece haver contradição, pois após dizer que não consegue bordar, Baxinha afirma que bordar lhe faz “muito bem” por abstrair das preocupações diárias. O que se percebe é que o costume de bordar lhes é peculiar, fazendo amortecer até mesmo as dores físicas o que, sem dúvida, nunca foi fato isolado na historiografia das artes visuais, pois a expressão é resultado de um processo do inconsciente que se manifesta na percepção e produção estética proporcionando sensação de prazer (OSTROWER, 1987).

⁴⁸ O catálogo de Baxinha encontra-se em ANEXOS – Varinha da Conquista, Soure.

Apesar do trabalho árduo e destacado, não se percebeu nos depoimentos a apresentação das varinhas como um traço acentuado da cultura local, e sim *uma das manifestações do artesanato marajoara* – desenvolvida especificamente pelas mulheres da família Rocha e Silva – que assim como a cerâmica e o couro são destinadas à venda sob encomenda e em exposições diversas dentro e fora do arquipélago. Os depoimentos das artistas e moradores de Soure demonstram que o trânsito de passageiros que vinham de Belém e ancoravam no trapiche de Soure fortaleceu e propagou a produção das varinhas da mesma forma como em Mosqueiro. A informação de que poucos passageiros embarcavam em Mosqueiro com destino a Soure e vice-versa não é suficiente para afirmar que a tradição se originou em um ou outro lugar e nem mesmo exclui a possibilidade desse grafismo ser originário de outra cultura. Devido à falta do desembarque de passageiros diretamente em Soure, provocada pela construção do terminal do Arapari, que dá acesso a Salvaterra, e com a urbanização e desmatamento no entorno da cidade, muitas tradições adormeceram ou foram mesmo extintas. No caso das Varinhas da Conquista, ainda permanecem vivas por iniciativa empreendedora dessas artistas que perpetuam o costume como identidade dos Rocha e Silva, embora, como se pôde perceber, o sentimento de uma identidade de Soure por trás desse objeto pareça inexistir.

O trabalho das artistas revela um outro dado interessante que desconstrói argumentos preconceituosos em relação a mulher. Dona Nilma e Baxinha são mães solteiras, pescadoras e donas do próprio empreendimento. Com a venda e dedicação às varinhas criaram os filhos e aprimoraram o que antes era visto como obra sem valor. Não cederam às pressões de cultura de gênero e não se retraíram ante a tradição do preconceito que lhes reservava a indiferença. Continuar bordando para elas representa resistir de pé ao hegemonismo cultural reprodutor de uma história oficial (ALAMBERT, 2004).

As falas dessas artistas constituem significados de suas vivências ímpares. Os depoimentos descortinam essas vivências e revelam o prazer de fazer e ser bordadeiras. Na poética do silêncio, do vocabulário errante e da timidez velada pode-se ver a delicadeza de sua fonte sensível atenta aos significados que as terras e as águas de Mosqueiro e Soure lhes trazem. A rusticidade, o empirismo e as dificuldades encontradas para manter viva a tradição não devem se constituir barreiras, mas motivações para que sua expressão chegue às instituições e desafiem seus agentes na busca de novos entendimentos e intervenções na legitimação do espaço da memória e do patrimônio cultural de minorias amazônicas.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS DO ESTUDO

Grafismo, varinhas, identidade nos guetos ribeirinhos e nas comunidades rurais. Tradição de mulheres criando e multiplicando séries de padrões geométricos em espécies vegetais comuns do estuário marajoara. Memórias de um passado interessante, rico em fluxos culturais e saberes não-mencionados ao longo de tantos anos que se mantém de pé no presente, na atuação de artistas movidas por seu amor às suas práticas constituídas nos mitos ressignificados de motivos diversos que não negam o aporte de suas raízes afroindígenas.

Diante desses contatos pareceu estranho descrever esse último tópico como *considerações finais de um trabalho acadêmico*, sendo mais coerente falar de suas *considerações internas e externas* para alguém que esteve próximo ao fenômeno e que percebe mudanças no horizonte. A sensação que se tem diante dos fatos aqui narrados e das idéias advindas com o decorrer da pesquisa é de que foi muito importante trazer esses elementos da cultural material e imaterial à vista da comunidade acadêmica e da sociedade em geral. A importância se dá não só devido à contribuição científica e subsídios junto a um acervo bibliográfico para novas investigações, mas, sobretudo pela oportunidade de adentrar um pouco mais no universo dos símbolos, das vivências, das encantarias e do conhecimento empírico ancestral amazônico que ainda encerra um vasto território inexplorado pela ciência e desmerecido pelo colonizador e seus processos de dominação herdados pela sociedade pós-moderna. A luta, a conquista, a perda, a opressão e o triunfo compõem a memória social e estão conjugados no universo material através de símbolos. Assim como os entes que dominam manifestam esses símbolos de suas conquistas de forma celebrativa todos os dias no cinema, na mídia, nas ruas e nos mais diversos postos de venda da cultura de massa, os entes “dominados” também expressam significados de sua rejeição, subversão, insatisfação e resistência cultural. A arte para ambos, como bem diria Ostrower e tantos outros críticos de arte, tem esse componente característico de expressar valores e sentimentos que a esfera do momento é capaz de proporcionar, representando-o na história.

Mas estes seres “dominados” estariam, por assim ser, à beira de um motim, revoltados com a irrevogada indiferença de seus representantes políticos e da sociedade de consumo? Seria a sua arte “mal acabada” e desprovida de eruditismo um sinal de protesto diante dos conceitos acadêmicos rígidos e das regras refinadas que caracterizam uma obra de arte? E mais: será que estes indivíduos com tamanha riqueza simbólica e arcabouço cultural se sentiriam realmente dominados por alguém? São questões que esse trabalho procurou colocar de forma indireta esperando que o leitor tenha percebido anteriormente com outras

questões que têm maior evidência. Antes de tudo é necessário dizer que assim como os conceitos de obra de arte, belas-artes e artesanato são típicos de uma concepção moderna, uníssona do que é arte, o termo *dominados* também é.

Ao iniciar este trabalho de pesquisa havia algumas preocupações centrais a serem investigadas. Uma dizia respeito à relação existente entre os moradores das comunidades estudadas e o objeto da pesquisa, pois ficara bastante nítido nas falas de algumas pessoas que as varinhas bordadas tinham um significado que não se restringia à venda como normalmente se faz com tantos outros produtos artesanais da região. Assim, foi necessário mapear a área de atuação do fenômeno e em que comunidades esse fator identitário permanecia de alguma forma entre seus entes sociais.

As conclusões iniciais do mapeamento foram frustrantes. Para muitos as varinhas não possuíam qualquer sentido e muitos desconheciam completamente o fenômeno. Devido a isso, Mosqueiro e Soure se tornaram locais preciosos na investigação, pois não só tinham indivíduos que conheciam as varinhas ou que tinham memórias vivas de seu passado, como também ainda as confeccionavam sentindo-as como parte de sua existência. Nesse caso, Mosqueiro ficou em primeiro plano por sua memória e tradição coletiva ser mais palpável e Soure em segundo plano por se constituir numa tradição restrita a uma família e sua memória, não sendo as varinhas um ícone significativo do município e da cultura marajoara.

Feitas essas análises partiu-se para a leitura desses nichos de tradição. Foi importante conhecer o histórico de cada lugar por meio de plataformas que instituíram os discursos nos quais o fenômeno artístico foi configurado, tornando-se o que foi no passado e o que é no presente. Para entender essas bases, era preciso ir em busca de argumentos que explicam seu funcionamento nas sociedades modernas. Devido a isso, Mosqueiro já não era mais apenas aquele local de natureza e paisagens pitorescas, e sim lugar de história, cultura e atravessamentos que sedimentam e desconstroem identidades no sentido de desvendar o universo ancestral e todo arcabouço constituinte das dimensões discursivas e seus significados atuais. De modo especial, o não desaparecimento de uma tradição popular como as varinhas bordadas no lugar despertou uma busca por respostas, talvez justificadas no âmago da experiência humana, construída e reconstruída ao longo das eras, e que se faz presente como tradição.

Deste modo, a historicização na primeira seção possibilitou achar elementos suficientes para que se entenda os lugares como sedes de reivindicações populares e de resistência cultural e política, regidos por mandatos corruptos e autoritários em sua fase de dominação. Esses esquemas unilaterais se mantiveram durante séculos em que o povo nativo

sonhou ser alvo de dignidade assim como os representantes do poder e seus beneficiários. A Cabanagem deflagrou como uma tentativa de impor um governo justo com o respeito devido às classes exploradas e seu eco de clamor por justiça bradou da coragem e dignidade desses guerrilheiros pelos séculos seguintes. O sangue cabano jorrado em terras amazônicas regou não apenas a esperança de realização daqueles ideais, mas a mensagem imperativa de resistência ante modelos hegemônicos. Essa mensagem atravessou os anos do império e fomentou o desejo de liberdade dos quilombolas em chãos do estuário. Amparados em porções de terra, a vida, a fé e a arte se misturaram formando mosaicos culturais que não foram diluídos no castigo dos feitores nem na indiferença dos governos.

Os legados dessa gente estão contidos em signos da música, da culinária, da religião e se constituem visualmente de cores que reconstroem um passado vivo no ar soureano e na cultura de Mosqueiro. Convêm perceber que essa seção buscou situar as varinhas como resultado e símbolo dessa resistência que não se restringiu somente à vivência de negros, índios ou brancos excluídos, mas a todos que se sentiram desassistidos pelo poder público inclusive em sua atividade artística, sempre vista com um olhar indiferente, mesmo que prestigiada por veranistas. Em vez de ceder à perspectiva do herói nacional e representar códigos do triunfalismo burguês, as bordadeiras decidiram prestigiar majoritariamente a tradição do lugar e seus poderes mágicos capazes de tocar o coração de visitantes. As varinhas entraram para a história como um acessório dos viajantes de verão, sem profusão ou *status* de uma obra inventada, transmitida pela tradição com suas matrizes gráficas fundadas por saberes afroindígenas também em contato com signos do colonizador.

A distância entre o querer e o realizar, a equidade e a exclusão num espaço onde a arte é irrelevante, certamente tornou incompreensível a importância do fenômeno das varinhas enquanto arte e símbolo da cultura. Devido a isso, a segunda seção que mostra que discursos coletivos podem ser evasivos assim como podem ser leituras abertas à subjetivação criativa e recepção estética, tanto quanto o que os especialistas chamam de *arte culta*. Wong e Dondis mostram que os que não viveram nas zonas urbanas e tiveram acesso a livros e costumes de sua época são tão visualmente alfabetizados quanto qualquer artista moderno. Nos padrões geométricos analisados há coerência, equilíbrio, regularidade e coesão que apenas artistas dotados de sensibilidade e vivência com essa linguagem podem revelar com destreza. Além disso, as varinhas bordados tem história, memória e representam identidades coletivas fascinantes para a insônia dos críticos de arte que insistem em condicionar seu discurso referindo-as como *obras artesanais em série*.

Conforme aponta o que foi discutido na segunda seção, o *selo de qualidade* que define artistas e artesãos, belas-artes e artes aplicadas se dá diante de critérios rigorosos. A estética moderna estabeleceu essa distinção, pois para ela, a arte é um movimento simbólico desinteressado, como um conjunto de bens “espirituais” onde a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil. Por essa perspectiva, o artesanato estaria fora dessa categoria. Não passaria de objeto impregnado de sentido prático. *Discursos coletivos não constituem arte* é o velho lema construído no legalismo etnocêntrico. Enquanto isso, Canclini (2006) sustenta que há um mundo desatento a esse formato e é bom que se repense a arte em seu processo equivalente nas sociedades atuais. Essa visão engajada busca elucidar a raiz ancestral do fenômeno simbólico, não limitado à fruição ou funcionalidade prática, mas às demandas complexas que envolvem o universo amazônico, intrínsecas às falas e vivências de seus entes, embora eles mesmos o desconheçam como ferramenta fundamental de sua experiência. Aqui há uma importante junção entre a representação social, que traz consigo a identidade de um grupo, sua dimensão mítica e o caráter estético das varinhas. Todos esses componentes estão em jogo, numa análise, de forma que quando se olha para o fenômeno estético é também importante o observador veja que seu teor não se resume apenas à aparência.

Em grande parte das civilizações, os desenhos serviram como elemento materializador de crenças, símbolo de autoridade e meio de integração e inspiração. O ser criador viveu tempos de grandes desafios devido às condições de vida nem sempre favoráveis à sua sobrevivência. Devido a isso, as técnicas de representação que haviam se consolidado até então eram empregadas intensamente. Com isso pode-se entender que a dimensão mítica e estética do indivíduo independe de sua condição biológica, ainda que os ancestrais amazônicos ou africanos tenham apresentado comportamentos predominantemente instintivos (MAGALHAES, 2005). Dessa forma, toda produção artística oriunda de ancestrais e com elementos dessas fontes constitui valiosa documentação gráfica que registra não apenas o estágio puro da composição visual, mas, seu modo de vida inalterado durante milênios enquanto a raça humana foi caracterizada por grupos com costumes e crenças pouco alteradas.

Com as informações encontradas no contexto das varinhas pode-se pensar numa “representação de modos de vida”, amparadas em formas de representação da história humana onde a mimese exterioriza aspirações coletivas apoiadas em costumes ancestrais que vão sofrer mutações, porém, mantendo resquícios da experiência mítica (PEREIRA, 2005).

Nesse sentido, é válido perceber que as relações com o universo mítico sustentam códigos culturais na composição visual contidos nos primórdios da representação gráfica em

várias partes do mundo, visto que tanto a matriz africana quanto a indígena e seus intercruzamentos trazem configurações que destacam o amadurecimento da linguagem geométrica e a reprodução de identidades coletivas em experiências que caracterizam costumes e crenças humanas desde as primeiras civilizações. Essa análise pretende embasar a idéia de que a experiência estética e a dimensão mítica sempre foram fundamentais na cosmovisão das civilizações e que ainda estão simbolicamente presentes no contexto das varinhas de Soure e Mosqueiro.

Ao se perceber a história, é possível considerar que há uma descontinuidade na representação artística que elimina o princípio da hierarquização de estilos que, com o amadurecimento da pesquisa científica, tornou-se possível falar em “representação de modos de vida e pensamento” em vez de “desenvolvimento da cultura”, onde se olha para o passado por meio de uma ótica dominante. Entretanto, segundo Sheldon Cheney (1995) o aprimoramento das técnicas que constituem a linguagem visual ocorre suavemente, na medida em que o indivíduo aprimora sua percepção da realidade com o acúmulo de experiências no campo empírico e simbólico, sejam estas pertencentes ao terreno mítico ou sensorial. O nativo amazônico ou o negro ingênuo, mesmo desprovido das leituras de códigos ocidentais, não tem menor capacidade de produzir obras com relevo de um grande artista erudito, mesmo porque hoje, bem se sabe, grande parte de pintores, escultores, músicos e escritores mergulhou em seu próprio inconsciente para elevar sua obra ao grau de esplendor. Concordando com Cheney, Vidal (1992) atribui esse virtuosismo a uma trama de significados de ordem social e religiosa, sendo a obra de arte uma parte das experiências e seu valor estético não a separa absolutamente das outras manifestações materiais e intelectuais da vida humana.

Essa dimensão da apreciação estética revelada no fazer artístico é o que se percebe na atividade das bordadeiras e artistas das varinhas. Trata-se de um traço comum em todas as civilizações que guardam sua “ambição de beleza”:

E esse instinto do ornato se evidencia, na história como na pré-história, até onde chega o nosso mais remoto conhecimento das raízes da cultura humana. Pode-se não encontrar vestimenta, alfabeto, pensamento lógico, porém, a existência do adorno, rudimentar que seja, se verifica sempre: a arte é, a arte existe. (CHENEY, 1995, p.3).

A observação de Cheney considera a pesquisa de Ernst Grosse⁴⁹ (1862-1927) que em sua busca pela origem da arte leva em conta uma série de variáveis ao se referir à pintura

⁴⁹ Etnólogo e historiador alemão autor da obra “As Origens da Arte” de 1899.

corporal. Tomando o exemplo de povos supostamente primitivos por não utilizarem o recurso da leitura e escrita que não aprenderam a agricultura e que vivem em ilhas e localidades da África e América do Sul distantes da civilização, ele conseguiu perceber que:

...a verdadeira origem material da arte, não foi, entretanto, de grande utilidade para os que se interessam pela arte do ponto de vista da experiência e do prazer estético. Sua conclusão foi a de que a ambição do embelezamento conduz primeiramente à decoração corporal, que a arte começa pela pintura, a escarificação e a tatuagem da pele com o objetivo da ornamentação. (apud CHENEY, 1995, p.8)

Esse argumento parece vital para a compreensão da dimensão estética na pintura corporal dos wayana que representa seres sobrenaturais (VELTHEM, 1998) e seu aproveitamento em outros suportes como a cestaria. De tal modo, a representação do que é visível surgiria como princípio norteado pela inclusão em um universo amplamente constituído de detalhamentos gráficos, embora a busca da experiência e do prazer estético não se evidenciem com clareza nesses exemplos. Ainda que não seja esse o interesse dos grupos primitivos – que conservam ainda hoje, hábitos ancestrais nos quais Grosse baseou seu estudo – é possível considerar o ornato e a pintura corporal como um dado importante ao se referir a costumes que possam, quiçá, ter infundido experiências traduzidas na qualidade e no requinte dos seus adornos. A apropriação dessa experiência em outro suporte de madeira - como teria sido o caso da varinha – se deve à mimese. Devido à falta dessa informação objetiva é que os dados a respeito do significado dos grafismos sejam tão difusos, mesmo que a arqueologia e a antropologia forneçam elementos suficientes para que se pense nos padrões geométricos como herança mitológica preservada na representação dos entes sobrenaturais *lagarta* e principalmente a *serpente*.

Conforme se vê, a experiência simbólica no estuário marajoara tem sido um caminho traçado há várias gerações numa busca de manter significados ancestrais que não se perderam e de estabelecer construções possíveis no contato com o cenário da modernidade. As memórias trazem figuras de um tempo cadenciado, envolvido no bucolismo entre o trabalho feminino de bordar varinhas e a chegada dos navios que presenteava a população com festa.

A fala das bordadeiras, artistas e outros sujeitos estão repletas de significações do passado que tentam se articular com o presente, ainda que este se mostre arredo às tentativas de entrelaçamento. O que é real nesse mundo parece ser mesmo a permissão, a abertura às mais diversas formas de manifestação da fé, da expressão sexual e cultural no mais convincente modo de legitimação da *diversidade*. Parece muito atraente, mas a verdade é

que a liberdade tornou-se estratégica por seu sentido descartável, mascarando processos de luta e tensão (BHABHA, 2003). Na terceira seção esse conflito se mostra quando nos relatos há um *velado pedido de socorro para manter viva a tradição das varinhas*. Seus algozes seriam o desmatamento, o extrativismo mineral, a indiferença dos filhos e filhas para com sua cultura, a desunião entre os membros das comunidades e a inoperância dos governantes.

No bojo de todas essas situações, coloca-se a *tradição* como oriunda do contexto comunitário, onde em tese, haveria fortes laços afetivos entre seus membros. Ao que parece, esse modelo de comunidade é mais uma idealização de relacionamentos identitários do que uma realidade (HALL, 2003), e os fatos mostram grupos heterogêneos em contraponto à grupos íntegros e harmônicos, assim defendidos por alguns teóricos sociais. Nas comunidades observadas em Mosqueiro, verifica-se o conflito, o jogo de interesses, o rompimento com o passado e a abertura a novas experiências que conjugam o tradicional e o novo no mesmo espaço antropológico. Surge esse novo perfil de comunidade em conflito com o conhecimento passado, mas que ainda o busca, embora seja adepta do consumo e de comportamentos sociais urbanos, típicos da indústria cultural. É assim que:

Jovens de todas as comunidades expressam certa fidelidade às “tradições” de origem, ao mesmo tempo em que demonstram um declínio visível em sua prática concreta. Declaram não uma identidade primordial, mas uma escolha de posição do grupo ao qual desejam ser associados. As escolhas identitárias são mais políticas que antropológicas, mais “associativas”, menos designadas. (MODOOD apud HALL, 2003, p.67)

Não é conveniente generalizar o termo *tradição* ao se referir a um contexto fluido, em plena transformação. Como se vê, enquanto algumas pessoas olham para as varinhas bordadas como um “pedaço de pau” outras o consideram, talvez mais que um símbolo, um estatuto de sua identidade local, materializada nas gravuras geométricas. Esse segundo Hall, seria um sintoma importante do hibridismo, que não se aplica a indivíduos híbridos, mas à *tradução cultural* (também discutida na terceira seção) que não se completa, permanecendo em sua indecidibilidade. No momento em que esse hibridismo se faz presente nas comunidades tradicionais do estuário, vive a esperança do passado não ser desfigurado pelas normas presentes. Exemplo desse fato está no depoimento de Rubens Froes, presidente da associação de moradores do Caruarú, de conteúdo significativo para este trabalho que bem poderia ser argumento de bordadeiras, pescadores e qualquer outro que preza por seus marcos identitários:

A gente espera acompanhá o progresso mas sem te que perde nossa identidade...dizer assim que vire rua isso aqui e que futuramente seja só casa e tal já

e que o barão venha se instalar aqui dentro não! Isso a gente não quer! (informação verbal).⁵⁰

As palavras de seu Rubens expõem o espírito antropológico de sua comunidade, ainda que alguns escolham se integrar ao curso hegemônico das metrópoles. Querem estar enraizados, mas querem interagir com o progresso, talvez por não entender o quanto essas dimensões são discrepantes, uma tendendo a subjugar a outra.

Desde que o acesso à estrutura urbana trouxe melhorias na qualidade de vida dos moradores do Caruarú, Mosqueiro e Soure, tem-se desencadeado grandes mudanças e rupturas com as ordens vigentes, por meio, inclusive, da interação com a cultura da mídia. Em muitas situações, esse contato faz com que o indivíduo, habituado à vida simples e sem a sofisticação da cultura urbana passe a se ver com indiferença, buscando inserir-se nesse contexto moderno, afrouxando suas tradições e identidades. Esse acaba sendo um comportamento decisivo para que se acentuem as mudanças no ambiente local onde a tradição, representada pelas heranças do saber ancestral, sofra influências externas que culminarão na sua extinção.

A influência da mídia no ambiente social e político é um fato do qual ninguém pode se privar de reconhecer, embora essa condição seja, historicamente um organismo de dominação e manipulação. Essa situação tende a se agravar em ambientes onde a população é desprovida de mecanismos que lhe proporcionem a leitura crítica da realidade. Nessa perspectiva é salutar que haja uma atitude pedagógica crítica da mídia, como defende Kellner Douglas (2001, p.20):

Durante todo o tempo, fazemos uma pedagogia crítica da mídia cujas finalidades são: possibilitar que os leitores e cidadãos entendam a cultura e a sociedade em que vivem, dar-lhes o instrumental de crítica que os ajude a evitar a manipulação da mídia e a produzir outras formas diferentes de transformação cultural e social. A pedagogia crítica da mídia desenvolve conceitos e análises que capacitam os leitores a dissecar criticamente as produções da mídia e da cultura de consumo contemporâneas, ajudam-lhes a desvendar significados e efeitos sobre sua própria cultura e conferem-lhes, assim, poder sobre seu ambiente natural.

A teoria social é posta como indispensável nesse diálogo entre a crítica cultural e a pedagogia da mídia. Somente por esse viés torna-se possível atingir maior compreensão das qualidades essenciais da vida social contemporânea, visto que a vida em comunidades tradicionais há muito tempo faz parte do tecido cultural urbano. A compreensão da cultura de que Douglas fala, é ilustrada no exemplo da professora e bordadeira Leila, que identifica

⁵⁰ Rubens Pinheiro Froes. Entrevista concedida ao autor. Mosqueiro, abr. 2011.

significados ainda confusos para os demais membros do Caruarú sem perder o intercâmbio com vivências culturais típicas do meio urbano. De fato, a cultura da mídia não se constitui um problema para o conhecimento e tradição local remanescente, desde que não opere sobre eles como uma espécie de rolo compressor, caracterizado pela imposição desde o colonialismo.

Além da questão midiática, pertinente com a inversão de valores no seio das comunidades observadas, ressalta-se a importância da dimensão ecológica que não se limita à floresta e sua matéria-prima para a produção das varinhas, muito menos seu significado para as bordadeiras, embora seja ela, um dos suportes da experiência estética assinalada nesse trabalho. É necessário olhar além da simples aceitação de novos modelos paradigmáticos que instauram uma ordem multicultural, pois muito do que se traz em meio às suas construções é irracional, unilateral, destrutivo do ponto de vista orgânico e que não atenta para a eminente aniquilação das condições de vida no planeta.

Embora a temática ambiental ganhe amplitude depois da Eco-92, no Rio de Janeiro, isso não significou uma mudança tão grande no Brasil. Grün (1996, p.18) ressalta a importância da Conferência para o ambientalismo sem deixar de salientar que:

Inicialmente, o ambientalismo não teve uma grande recepção no Brasil. Vítima de uma concepção estreita e preconceituosa, as idéias sobre preservação ambiental foram consideradas uma espécie de luxo. Um tipo de capricho ao qual poderiam se entregar os países de Primeiro Mundo.

O ambientalismo no cenário político brasileiro continua sendo uma questão problemática, mesmo depois de tantos anos de militância em favor de condições ambientais mais favoráveis à vida. A iminência de contrariar interesses de grupos capitalistas dominantes ainda cerca a classe política, inclusive na Amazônia, mesmo porque muitos desses governantes são financiados por estes grupos. Devido a esse jogo, a falta de investimento governamental em políticas públicas sérias que convalidem práticas ambientais sustentáveis, talvez demande tempo até que a sociedade civil amadureça e tome posicionamentos firmes em favor do que é legitimamente seu.

Assim, a temática ambiental na região do estuário marajoara tem-se mostrado um problema complexo que envolve representantes do povo, empresas e o Estado, que dependendo da base ideológica, ignora os estudos de caso, priorizando o que chamam “desenvolvimento econômico” que é insustentável do ponto de vista ecológico. Atentos aos benefícios, que historicamente favorecem ao grande capital, os gestores se valem da razão

cartesiana, que prevê a divisibilidade infinita do objeto. O homem, sem poder dominar a natureza por fazer parte dela, acaba se colocando fora dela como sujeito. Grün (1996, p.35) é contundente ao falar do dualismo que circunda a questão:

É na base desse dualismo que encontramos a gênese filosófica da crise ecológica moderna, pois a partir desta cisão a natureza não é mais que um objeto passivo à espera do corte analítico. Os seres humanos retiram-se da natureza. Eles vêem a natureza como quem olha uma fotografia. A natureza e a cultura passam a ser duas coisas muito distintas. Aliás, este é agora o novo ideal da educação: distinguir-se o mais possível da natureza.

O reducionismo, representado aqui pelo dualismo, está acoplado às engrenagens curriculares do poder público. A idéia básica que permeia o pensamento de educadores como John Dewey, Charles Pierce e William James e que influencia a dinâmica das relações com o outro no século XXI é a de que “a educação consiste em indivíduos e sua aprendizagem” (Ibid, 1996, p.39). Os teóricos situam os discursos como se a natureza realmente não existisse. Devido a esse senso dualista, Grün radicaliza ao afirmar que “é impossível se conceber educação ambiental no Brasil”. As limitações impostas por essa racionalidade dificultam a compreensão dos mecanismos sociais inclusive na mídia, que tem o papel comunicativo primordial de esclarecer os assuntos, mesmo que sejam complexos.

Diante das dificuldades é necessário que a demanda educação seja suprida por meio da superação de dificuldades logísticas, burocráticas, políticas e econômicas. É imprescindível que haja intercooperação entre redes de comunicação, levando em consideração as diversas formas de expressão de identidades. Deve-se guardar a idéia de que a crise da civilização moderna está na falta de conhecimento dos seus limites e torna-se conveniente aprender a aprender (LEFF, 2003). O ambiente dialógico não parece ausente apenas do cotidiano desses indivíduos das comunidades de Mosqueiro e Soure, mas também da sociedade civil, dos agentes gestores públicos e seus representantes legais. Este fato é do conhecimento de teóricos educacionais e precisa ser aprofundado na investigação das ciências sociais em geral.

...o ambientalismo parece surgir como um grande guarda-chuva sob o qual todas as “outras crises” podem encontrar guarida. Essa idéia, embora bastante simples e talvez até mesmo reducionista, tem encontrado uma forte receptividade. Nunca é demais recordar que essa receptividade se dá em diferentes níveis que vão desde as preocupações do cidadão comum até o discurso científico altamente especializado. A supercategoria de “crise dos paradigmas” é um bom exemplo disso. Sob a égide de “crise dos paradigmas” temos assistido à proliferação de um sem-números de discursos. Mesmo na teoria educacional, onde provavelmente sequer tivemos a efetivação de paradigmas, esse discurso se apresenta com grande força e

legitimidade político-científica, sendo amplamente aceito pela comunidade científica educacional. (GRÜN,1996, pp. 60-61)

O autor mostra um quadro real ao mencionar a consciência pública e educacional. Nas entrelinhas do discurso, apresenta a educação como um mecanismo essencial para solucionar o que chama de *crise dos paradigmas*, visto que ações importantes coordenadas neste sentido ainda são pontuais. Isso pode significar o descaso com o acesso total e igualitário à educação como forma de munir de conhecimentos e saberes para que se tenha um estilo de vida sustentável.

A dimensão ecológica é essencial, mas ela precisa ser contemplada de fato para que um modelo participativo se estabeleça nas comunidades e promova o desenvolvimento sustentável onde o fenômeno das varinhas sobrevive. Desde que a palavra *desenvolvimento* se tornou um sinônimo de degradação da qualidade de vida no planeta é que surgem propostas e encaminhamentos necessários ao equilíbrio do meio ambiente. No interior das comunidades do Caruarú e Mari Mari as ações existem, mas são incipientes diante da máquina de consumo que avança desmatando e explorando irracionalmente a floresta. Uma das idéias mais defendidas na construção de um modelo social sustentável se concentra na divulgação da informação ambiental nos setores educacionais não-formais, como é o caso das comunidades tradicionais onde os indivíduos do presente – intervenientes do futuro – têm os primeiros contatos com o campo do conhecimento. No contexto de Mosqueiro e Soure isso acontece, mas não terá o efeito esperado se não houver ações enérgicas no sentido de defender o patrimônio cultural e ecológico. Ações como essas precisam se intensificar, abrangendo e alcançando dimensões favoráveis à construção de um novo paradigma tanto dentro quanto fora das comunidades tradicionais.

As tensões trazidas à tona na última seção dão conta de esclarecer a dimensão do sofrimento dentro e fora das comunidades onde estão inseridas as artistas e bordadeiras. No passado foram tantas varinhas que se tornou vício bordar e criar bordados como uma competição de invenções originais. Para as mulheres que em sua oralidade refazem seu percurso histórico, assim como para qualquer ser consciente e são, o que interessa é a vida, e suas vidas estão intimamente ligadas às varinhas. Ao final desse trabalho, é conveniente voltar à questão inicial não totalmente esclarecida. Mesmo com a destruição das florestas, a indiferença e abandono dos governos e da falta de perspectivas futuras para a tradição entre seus próprios familiares, estas mulheres e entes sociais adjacentes se sentiriam dominados?

Valores hegemônicos se proliferam mundo afora e penetram nas tradições mitos e significados apreendidos pelas populações guerreiras do estuário marajoara. Esses discursos dizem muito o que são varinhas, artesãos, índios, negros, pescadores ou artistas. Falam de desenvolvimento, educação, saúde e direitos iguais. Trazem músicas com imagens, poemas, livros e celebridades veneradas como grandes reis e príncipes. Ensinam rituais sagrados, mensagens de amor, celebração, e infinitas receitas de felicidade e sucesso. Todos esses elementos são trazidos pelos que se sentem na posição de dominadores, vencedores, detentores do poder de mudar paisagens, comprar terras e decidir o que será do futuro de muitas pessoas. Mas quanto a essas pessoas, mesmo assim se sentiriam dominadas?

A reflexão sugere uma resposta que esse trabalho não pretende dar em suas considerações transitórias. Refletir nas histórias de vida dessas pessoas talvez leve o leitor a reflexões bem mais relevantes do que se supõe ao responder a questão acima. Algumas considerações dizem da identidade cultural dessa gente e seu amor a um objeto simples. Outras mostram a importância de seu patrimônio natural notável nas matas, rios, costumes e crenças. Seja por qual caminho seguir, certamente, os encontros serão surpreendentes, da mesma forma como foi o primeiro contato deste aprendiz pesquisador com um objeto tão significativa como a varinha.

Diante da constatação de que a arte se vê diante de multiplicidades e novas possibilidades, é válido argumentar sobre o que seria mais coerente nessa discussão prolongada: Resguardar nomenclaturas, reafirmar os preceitos da arte contemporânea ou abrir portas ao novo que, parafraseando Deleuze (1997), não implica em romper com estruturas formais adquiridas ao longo da modernidade, mas enriquecer o arcabouço histórico da arte com o imprevisível e atemporal. Assim, o que se quer não é romper com a crítica de arte e todo o aparato institucional, mas propor a abertura a esses tipos de manifestação sem estabelecer padrões que têm-se mostrado fundamentados em parâmetros indefinidos e até motivados por uma lógica de mercado. O discurso sobre a arte se prolifera rapidamente e, de forma independente, tende à sustentação de um cenário alternativo. A arte desaparece enquanto relação simbólica da cultura e as regras das instituições – que reproduzem o pensamento industrial – parecem se tornar obsoletas. É o “transtético na arte contemporânea” ao qual Baudrillard (1996) se refere, mas que está presente na sexualidade, na política e na economia como um fenômeno dessa era tragando a sociedade contemporânea.

Não se pode negar espaço a essas expressões, mesmo porque há na crítica de arte personalidades de peso que defendem sua legitimidade afirmando manifestações antes marginalizadas pela crítica. Não se pode descartar o histórico social e as questões que dão

sentido a intervenções que instiguem, despertem a apreciação e realizem função pedagógica. O fenômeno das varinhas bordadas representa um universo marginal não-explorado pelas secretarias de cultura e pelos governos municipais locais. Contudo ele significa ruptura, enfraquece antagonismos e mostra que é salutar refletir sobre estes posicionamentos para que se promova inclusão e assegure a pluralidade de experiências na especificidade da arte.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Afundou o Navio Presidente Vargas. **O Liberal**, Belém, 06 jun. 1972. Caderno 1, p.12.
- ALAMBERT, Zuleika. **A história da mulher. A mulher na história**. Brasília: Fundação Astrogildo Pereira/FAP; Abaré, 2004.
- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARGAN, G. C. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUGÉ, Marc (org.). **A construção do mundo**. Religião, representações, ideologia. Lisboa: Edições 70, 1978.
- AZEVEDO, João Lúcio d'. **Os jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização: bosquejo histórico com vários documentos inéditos**. Belém: SECULT, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *Após a orgia; Transestético; Transexual*. In: BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal**. Campinas: Papyrus, 1996.
- BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENTES, Nilma. Negros na Amazônia brasileira: 500 anos do Brasil. In: FORLINE, Louis. MURRIETA, Rui. VIEIRA, Ima. (Orgs.). **Amazônia além dos 500 anos**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia – formação social e cultural**. Manaus: Editora Valer. Editora da Universidade do Amazonas, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANDÃO, Eduardo J. C. Mosqueiro: a história de um arquipélago singular no estuário amazônico. **Ilhas amazônicas**. Belém, Ed. n° 01, jan 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDOSO, Irene. Uma crítica do presente. In: SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de C. **Patrimônio imaterial no Brasil**. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CHENEY, Sheldon. **História da arte**. São Paulo: Rideel, 1995.

CONDURÚ, Marise Teles; PEREIRA, José Almir Rodrigues. **Elaboração de trabalhos acadêmicos: normas, critérios e procedimentos**. 4. ed. Belém: UFPA/NUMA, 2010.

CRUZ, Miguel Evangelista Miranda. **Soure, pérola do Marajó**. Belém: Empresa Jornalística e Editora Gráfica M. M. Lima Ltda, 1999.

DAVISON, Basil. **Os africanos: uma introdução à sua história cultural**. Lisboa: Edições 70, 1981.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon, lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DIEHL, Astor Antônio. Memória e identidade: perspectiva para a história. In: **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru, SP: Edusc, 2002.

DI PAOLO, Pasquale. **Cabanagem: a revolução popular da Amazônia**. Belém: UFPA-CEPAS, 1984.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DOUGLAS, Kellner. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GASPAR, Madu. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1989. 223f.

_____. **O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2006.

GORAYEB, Inocência de Sousa (coord.). **Amazônia**. Belém: RM Graph, 2008.

GRÜN, Mauro. **Ética e educação ambiental: a conexão necessária**. Campinas: Papirus, 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Varinha da conquista: estudo sobre a relação entre arte e artesanato**. Monografia (Graduação em Educação Artística) – Instituto de Ciências e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora com especiais referências a publicações e divertimentos**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

HORTA, Maria de Lourdes P. PRIORE, Mary Del. In: **Memória, patrimônio e identidade**. TV Escola. Boletim 04, abr. 2005.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. Belém: CEJUP, 1992.

MAGALHAES, Marcos Pereira. A gênese das sociedades amazônicas e a preservação do patrimônio ecológico. In: FORLINE, Louis. MURRIETA, Rui. VIEIRA, Ima. (Orgs.). **Amazônia além dos 500 anos**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005.

MEIRA FILHO, Augusto Ebremer de Bastos. **Mosqueiro ilhas e vilas**. Belém: Grafisa, 1978.

MENEZES, Marizilda dos Santos. CASTRO, Jaqueline A. G. F. de. **Culturas orais e linguagem gráfica**. Curitiba, 2007. Disponível em: http://www.degraf.ufpr.br/artigos_graphica/CULTURASORAIS.pdf. Acesso em 12 abr 2011.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

NEVES, Eduardo G. Tradição oral e arqueologia. In: FORLINE, Louis. MURRIETA, Rui. VIEIRA, Ima. (Orgs.). **Amazônia além dos 500 anos**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Universos da arte**. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PACHECO, Agenor Sarraf. **En El Corazón de La Amazonía: identidades, saberes e religiosidades no Regime das Águas Marajoaras**. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: PUC, 2009a.

_____. História e literatura no regime das águas: práticas culturais afroindígenas na Amazônia marajoara. **Revista Amazônica**, Belém, v. 1, n. 17, p. 406-441, out. 2009b.

_____. Encantarias afroindígenas na Amazônia marajoara: narrativas, práticas de cura e (in)tolerâncias religiosas. Dossiê: Biodiversidade, Política e Religião, **Revista Horizonte**, Belo Horizonte, v. 8, n. 17, p. 88-108, abr./jun. 2010a.

_____. A conquista do ocidente marajoara: índios, portugueses e religiosos em reinvenções históricas. In: SCHAAN, Denise Pahl. MARTINS, Cristiane P. (Orgs.). **Muito além dos campos: arqueologia e história da Amazônia marajoara**. Belém: GK NORONHA, 2010b.

PARÁ. **Catálogo nominal de posseiros de sesmarias**. Anais da biblioteca e arquivo público do Pará. Tomo III. Belém, 1904.

PEREIRA, Ariane Carla (Org.) et al. **Retratos midiáticos do meio ambiente: gestos de interpretação**. Guarapuava: Unicentro, 2008. 184 p.

PEREIRA, Edithe. Arte rupestre na Amazônia: um patrimônio ameaçado. In: FORLINE, Louis. MURRIETA, Rui. VIEIRA, Ima. (Orgs.). **Amazônia além dos 500 anos**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. **Pesquisa da cartografia sociocultural de Mosqueiro**. Secretaria Municipal de Educação. Belém, 2003.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural. In: **São Paulo em perspectiva**, São Paulo, 2001.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará: sob o regime da escravidão**. 3. ed. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997a.

_____. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997b.

_____. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEBRAE. **Encontro nacional do programa Sebrae artesanato**. Araxá, 2003.

SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara**. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu**. Niterói: Editora UFF, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VELTHEM, Lucia Hussak van. **A pele de tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.

VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

VIGOTSKY, Liev Semenovitch. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BASIN, German. **História da arte: da pré-história aos nossos dias**. Lisboa: Martins Fontes, 1980.

BASTOS, Rogério Lustosa. **Ciências humanas e complexidades: o caos, a nova ciência**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

BUENO, Maria Lucina Busato. **Vivências do fazer pictórico com tintas naturais**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

DESAI, N. INOBUCHI, T. NEWMAN, E. PAOLETTO, G. (Org.). **Cultivating an urban eco-society: the United Nations response**. Cities and the environment: new approaches for eco-societies. Tokyo: The United Nations University, 1999. p. 233-255.

FUSARI, Maria Felisminda de Resende e. FERRAZ, Maria Heloísa C. de Toledo. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2001.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Manual de projetos de pesquisa científica: inclui exercício prático**. São Paulo: Avercamp, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LEFF, Henrique (coord.). **A complexidade ambiental**. São Paulo: Cortez, 2003.

LOMMEL, Andreas. **Arte pré-histórica e primitiva**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

MACIEL, Ana Amélia de Araújo. **O grito ribeirinho: eco da educação ambiental em escolas da Amazônia**. Imperatriz-MA: Ética, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do político - tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina 3 ed., 2005.

MAGALHAES, Ana Del Tabor Vasconcelos. Ensino de Arte: perspectivas com base na prática de ensino. **Traços**: revista do centro de ciências exatas e tecnologia. UNAMA Belém, v.3, nº 6, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Marca D'água, 1996.

QUINTAS, Jose Silva. **Pensando e praticando a educação ambiental na gestão ambiental**. Brasília: IBAMA, 2002.

_____. (Coord.). **Seminário sobre a formação do educador para atuar no processo de gestão ambiental**. Brasília: IBAMA, 1995.

SMIERS, Joost. **Artes sob pressão**: promovendo a diversidade cultural na era da globalização. São Paulo: Escrituras: Instituto Pensarte, 2006.

TAVARES, Carla. FREIRE, Isa Maria. Informação ambiental no Brasil: para quê e para quem. **Perspectivas em ciência da informação**. Belo Horizonte, v. 8, nº 2, 2003. Disponível em: <http://www.eci.ufmg.br/pconline/index.php/pci/article/viewFile/369/190>. Acesso em 02 abr. 2010.

TRAJBER, Rachel. MENDONÇA, Patrícia Ramos (Org.). **Educação na diversidade**: o que fazem as escolas que dizem que fazem educação ambiental. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

REGISTROS ORAIS

Edicinamar de Nazaré da Rocha e Silva (Baxinha). Soure, ago. 2011 a jan. 2012.

Humberto Carvalho de Araújo (seu Melito). Mosqueiro, mai. 2011.

Humberto Nascimento de Araújo (Beto). Mosqueiro, jun. 2011.

Inêz Garcia Carvalho. Mosqueiro, fev. 2011 a jun. 2011.

João Lima. Soure, jun. 2011.

Leila do Socorro Araújo Cunha. Mosqueiro, nov. 2009 a jul. 2011.

Nair Lima da Silva (dona Neca). Mosqueiro, nov. 2010 a jun. 2011.

Nilma Rocha e Silva. Soure, dez. 2010.

Oscarina Silva Pires. Mosqueiro, dez. 2010 a mai 2011.

Raimunda Araújo (dona Dica). Mosqueiro, fev. 2010 a jul. 2011.

Rúbens Pinheiro Fróes. Mosqueiro, mai. 2011.