



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

NINON ROSE TAVARES JARDIM



MULHERES ENTRE ENFEITES & CAMINHOS:

*Cartografia de Memórias em Saberes e Estéticas do Cotidiano
no Marajó das Florestas (S.S. da Boa Vista Pa)*

BELÉM – PARÁ
2013



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



NINON ROSE TAVARES JARDIM

MULHERES ENTRE *ENFEITES* & *CAMINHOS*:

*Cartografia de Memórias em Saberes e Estéticas do Cotidiano
no Marajó das Florestas (S.S. da Boa Vista - Pa)*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco.

BELÉM – PARÁ
2013

REVISÃO:

Lilian Castelo Branco

PROJETO GRÁFICO:

Manoela Costa

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

Jardim, Ninon Rose Tavares, 1970-

Mulheres entre enfeites&caminhos: cartografia de memórias em saberes e estéticas do cotidiano no marajó das florestas (s.s. da boa vista - pa) / Ninon Rose Tavares Jardim. - 2013.

Orientador: Agenor Sarraf Pacheco.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Arte e Sociedade - Marajó. 2. Arte - Marajó- Identidade. 3. Arte - Marajó - Memória. 4. Arte - Marajó - Técnica. 5. Arte - Marajó - Psicologia. I. Título.

CDD 23. ed. 701.03



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

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

Aos vinte (20) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013) as dez (10:00) 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 Dr. **Agenor Sarraf Pacheco**, em cumprimento 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 **Ninon Rose Tavares Jardim**, intitulada: **MULHERES ENTRE ENFEITES & CAMINHOS: Cartografia de Memórias em Saberes e Estéticas do Cotidiano no Marajó das Florestas (São Sebastião da Boa Vista-PA)**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Agenor Sarraf Pacheco, José Afonso Medeiros Souza, Denise Pahl Schaan da Universidade Federal do Pará e Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Dando início aos trabalhos, o professor Dr. Agenor Sarraf Pacheco passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, 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 conceito EXCELENTE, com distinção, mas com ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral do trabalho. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor Dr. Agenor Sarraf Pacheco, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda.

Belém-Pará, 20 de Junho de 2013.

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco _____

Profa. Dra. Denise Pahl Schaan _____

Profa. Dra. Lucy Carlinda da Rocha Niemeyer _____

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza _____

Ninon Rose Tavares Jardim _____



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

MULHERES ENTRE ENFEITES & CAMINHOS: *Cartografia de Memórias em Saberes e Estéticas do Cotidiano no Marajó das Florestas (S.S. da Boa Vista Pa)*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em Artes.
Área de concentração: Artes.

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. AGENOR SARRAF PACHECO (PPGArtes/PPGA/UFPA)
Orientador

PROF. DR. JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA (PPGArtes/UFPA)
Examinador Interno

PROFa. DRa. DENISE PAHL SCHAAN (PPGA/UFPA)
Examinadora Externa

PROFa. DRa. LUCY CARLINDA DA ROCHA DE NIEMEYER (PPGD/ESDI-UERJ)
Examinadora Externa

Apresentação em: 20 de junho de 2013.

Conceito: _____

Dedicatória

As mulheres de / da fibra

Mulheres às margens dos Marajós, imersas em rios e furos, entrelaçadas em suas vivências, cosmologias e estéticas.

Mulheres que trazem a marca de trajetórias de luta, afetividade, resistência, vitórias, sonhos, alegrias e tristezas.

Mulheres que tecem suas vidas pelas fibras do jupati, entretecidas por seus *Enfeites* e *Caminhos* que conjuram o fazer, o estar e o ser dos Marajós.

Mulheres que ao mesmo tempo em que respeitam os códigos cosmológicos dos tempos de doença, sentem-se tentadas à transgressão pelo amor à fibra.

Mulheres de/da fibra que persistem em sua arte, que trançam paisagem, memória e cotidiano e se expressam em *Obras* carregadas de identidades.

que para tecer sua arte conversam com a mata, com os rios, com o céu e traduzem seus mistérios, em respeito às suas regras.

Mulheres entretecidas em mim que limpam, tingiram e trançaram cada fio desfiado na construção deste texto.

Mulheres de/da fibra, todas vocês mulheres, cada uma de um jeitinho especial, hoje fazem parte de mim, de minha vida, e as levarei comigo por outros *Caminhos de Encontro*.

Sintam-se abraçadas, da mesma maneira carinhosa e calorosa que me abraçam, quando juntas estamos.

A vocês dedico todos os momentos vivenciados na escritura desta dissertação!

Agradecimentos

Chegar aqui foi realizar um sonho a muito acalentado. Os *caminhos* percorridos na tessitura deste trabalho acadêmico não são apenas meus, foram tecidos a muitas mãos. Sem a presença, o apoio, a compreensão, a tolerância, a paciência, a torcida, as orientações, os estudos, as conversas, as correções, o amor e carinho de tantos, este sonho não teria se tornado realidade.

Amor da minha vida! Conseguimos! Porque tenho você ao meu lado. Que sempre me apoiou em todas as minhas lutas e sonhos, que nestes dois anos, foi pai e mãe, dono de casa, motorista, amigo, companheiro. Que assumiu tudo, para que eu pudesse dedicar-me aos estudos e a escrita. Sabes a importância que este momento tem para mim, sabes o quão apaixonada sou pelo que faço. E não teria chegado aqui sem você! Agradeço-te pela paciência com os meus desesperos e ansiedades, lágrimas e risos que me açoitavam vez por outra. Agradeço-te pela compreensão, quando entravas em nosso quarto e a cama estava tomada de livros e textos entreabertos e carinhosamente te acomodavas em um cantinho para não me atrapalhar. Agradeço-te pelo amor, que superou todos os meus momentos de ausência, quando só conseguia pensar na dissertação. Agradeço-te pela tolerância, quando você enfrentava engarrafamentos, calor e chuva nas idas e vindas às aulas, encontros e eventos. Enfim, obrigada meu “Amozão”, essa vitória é nossa!!!

Meus filhos Sarah e Rafael! Não estive tão presente na vida de vocês nestes dois anos, os compromissos assumidos com a pesquisa afastaram-me um pouco, mas mesmo não tão presente, não deixei de dar broncas, quando necessário, de elogiar as vitórias, de chorar as dores. Agradeço a compreensão que tiveram comigo nesse período. Obrigada pelos carinhos que recebi por diversas vezes quando vinham abraçar-me e acarinhar-me enquanto eu escrevia. Pelas mensagens gostosas que aliviavam as tensões, pelo encantamento e envolvimento que partilharam comigo durante a pesquisa de campo, pela paciência e tolerância quando eu me excedia nervosa e preocupada com seus desencontros, era culpa por não estar atenta àquela situação e tê-los deixado cair. Obrigada meus filhos por terem ficado ao meu lado nesses dois anos de estudos, o que aqui entrego tem um pouco de vocês também.

Meus amados pais! Que me abriram as portas para o conhecimento, que sempre me incentivavam nas minhas escolhas, sem interferir ou direcionar meus *caminhos* com seus gostos pessoais. Sou o que sou graças a vocês, aos seus ensinamentos, ao amor e dedicação que até hoje dispensam a mim. Meu pai, meu *Bem*, marajoara pontapedrense, que plantou em mim a paixão pelos Marajós, que me ensinou a ser honesta, honrada, a lutar por nossos sonhos e objetivos. Vencedor! Que já passou por poucas e boas, porém que está firme e forte na luta, que me assustou mais uma vez em plena pesquisa de campo, quando esse coração resolveu brincar conosco. Minha mãezinha, tão carinhosa, dedicada, que se entrega de corpo e alma à família, minha chorona, dengosa e manhosa, que está sempre a postos em suas orações para que estejamos protegidos e bem acompanhados. Agradeço a vocês por terem um dia sonhado com minha existência. Por isso, esta vitória também é de vocês!

Minha sogra, esta “cidadã” aqui atreve-se a dizer, minha mãe! Tenho uma enorme admiração pela senhora, pelas suas lutas de filha, mulher, mãe, professora. Adoro ouvir suas histórias de vida! Minha incentivadora, foi a primeira a ver que meus *caminhos* tinham que se cruzar com a arte. Aquela que sempre lê minhas escrituras, desde as primeiras, mais tímidas e que por meus textos acompanhou o meu crescimento acadêmico. Obrigada por me acolher em sua casa para almoços, descansos, banhos refrescantes, para o café da tarde. Na reta final, enclausurada em casa na escrita da dissertação, estive ausente, senti muitas saudades das conversas, ditos, risos e puxões de orelha. Também és uma *mulher de fibra* e, portanto, és parte do meu texto e da minha vida.

Meu amado e adorado orientador! Entraste em minha vida avassaladoramente, foi amor à primeira vista! Encanta com seus ensinamentos, com sua simplicidade acadêmica e com a paixão com que vives tudo com o que te envolve, fui me deixando entrelaçar aos seus *caminhos* teóricos e fui encontrando-me academicamente. Tornei-me como você uma *marginal*, entretecida entre arte, design, antropologia e estudos culturais. Agradeço-te por todos os momentos de estudo, orientação, broncas e amizade, e principalmente pelos mergulhos profundos nos Marajós. Aqui te entrego humildemente este texto, que foi urdido por nós, obrigada!

Aos meus queridos professores do PPGArtes, que contribuíram para a construção do meu conhecimento nestes dois anos de estudos: Luizan Pinheiro, que com sua irreverência acadêmica, quebrou barreiras epistemológicas na pesquisa em arte; Lia Braga, que com sua competência conduziu nossos projetos de pesquisa a *caminhos* vindouros; Orlando Maneschy, que com seu olhar de artista discutiu conosco a arte em suas reentrâncias; E você meu amado mestre Afonso Medeiros, amor antigo que acompanho desde a graduação em artes, quantos ensinamentos devo a você! Levaste-me em apaixonantes viagens sobre a história da arte. És o responsável por meus deleites na semiótica peirciana e por meus primeiros passos nos estudos visuais e do corpo. Cada um tem sua contribuição no resultado da pesquisa. Obrigada!

Aos professores que compuseram minha banca de qualificação, Denise Schaan, Ivânia Neves e Afonso Medeiros, o meu agradecimento pelas orientações e contribuições fundamentais ao enriquecimento e fundamentação de minha pesquisa. Em especial agradeço a Profa. Denise, a quem já conheço há algum tempo e para quem apresentei em um curso por ela ministrado, “Grafismo Indígena” no SEBRAE-PA, a minha paixão pela arte em fibra, incentivando-me em pesquisá-la. Que me aceitou como aluna especial em sua disciplina “Tópicos temáticos em ciências humanas: povos sem contato” em 2008, a qual infelizmente não consegui concluir. Por sua competência, por também debruçar-se em estudos sobre os Marajós, que muito dialogaram comigo no texto em suas importantes contribuições teóricas, meu muito obrigada!

Socorro, mulher de fibra! Dentre todas não poderia deixar de lembrar-me de você, minha amiga! Que me acolheu todas as vezes que estive imersa nos rios e furos de Boa Vista durante a pesquisa de campo. Que com sua meiguice, dedicação, perfeccionismo e amor trança sua vida em *Enfeites* e *Caminhos*. Obrigada por partilhar comigo suas memórias, histórias de vida, saberes e fazeres. Pela recepção calorosa em minhas chegadas, pelo cuidado comigo, pelos momentos de encontro e pelos abraços carinhosos nas despedidas, que deixavam sempre a saudade e vontade do retorno breve. Estamos entrelaçadas na tessitura da arte em fibra de jupati, portanto, és um dos fios que teceram o texto. Obrigada!

Minhas eternas alunas, orientandas, estagiárias e amigas, Manoela e Vanessa! A quem induzi na paixão pela arte em fibra. Que mergulharam comigo nos

primeiros *caminhos* da pesquisa, onde nossos estudos entrelaçaram-se. Dedicadas, empenhadas, competentes e apaixonadas pelo que fazem, como eu, vocês estão por dentro do meu texto dissertativo presentes na escrita, nas imagens, nas citações, nas entrevistas, na vivência da pesquisa. Obrigada por ainda hoje compartilharem comigo essa paixão.

Meus amigos do GECA! Companheiros de estudos, análises, debates, festejos e confraternizações. Obrigada pelo apoio, carinho, orientações, incentivos ao longo da pesquisa. Nossos estudos estão traduzidos nas linhas da dissertação. Este texto é marginal, é intercultural, é zona de contato, é arquipélago, é fronteira, é Gequiano.

Meus amigos boavistenses Pingo e Rita! Que sempre me acolheram nas idas e vindas da pesquisa, que me recebiam com um café da manhã familiar e aquele pãozinho fresco de Boa Vista. Responsáveis pelas *rabetas*, que propiciavam meus deslocamentos pelos rios e furos. Lutadores pelas coisas dos Marajós. Obrigada pelo carinho, atenção, acolhimento, desprendimento e logística que foram fundamentais na caminhada da pesquisa.

Aos meus colegas de mestrado que caminharam comigo nas disciplinas e estudos, que dialogaram com minha pesquisa e contribuíram na sua construção, que dividiram momentos de encontro, aprendizagem, confraternização e carinho, o meu obrigada!

Aos intelectuais que urdiram comigo o texto, que fizeram a argamassa do referencial teórico e que possibilitaram meus diálogos, minhas análises, minhas reflexões, obrigada!

Aos meus amigos de sempre, Lídia, Nilma, Erivaldo, Rosângela, Roseli, Sydney, Idanise e Raphael que de uma forma ou outra, incentivaram-me, apoiaram-me e torceram por mim, mesmo que de longe, nos telefonemas, nas redes sociais, nos abraços e encontros. Que muitas vezes emocionaram-me com suas palavras, quando a sensibilidade se encontrava à flor da pele, no período de escritura. Obrigada queridos, pelas vivências.

Finalmente, não poderia esquecer você, Lilian. Que com toda sua sensibilidade e competência debruçou-se sobre meu texto para correção. Não caberia a outra pessoa essa tarefa! Obrigada por ter aceitado esta missão em tempo

tão exíguo, pelo carinho e pelos momentos divertidos e afetivos que vivi durante o processo de finalização e correção do texto.

Por entre *Caminhos* e *Enfeites* entretranço todos vocês a mim no viver desse momento especial de produção de conhecimento.

Nós trabalhava lá, tudo nós (irmãos). Aí sentava lá tudo para nós trabalhar. E aquilo pra nós era uma coisa importante. Aí depois disso, um dia eu já com as minha filha, com essas duas aí, a mesma coisa eu fazia com elas e lembrava do que passei, já ensinando elas do mesmo jeito. Aquilo (aquele tempo) pra mim é uma lembrança, que eu nunca esqueço! Revivendo o tempo que eu passei com elas, junto com a minha mãe, com os meus irmãos também [...] Aí eu me lembro desses momentos, passa assim, na minha cabeça, né? Eu fico lembrando... Uma pena que a gente não tinha como batê uma foto, pra gente guardar, né? Fica só na lembrança da gente.

Lidia Martins Monteiro

Mulher de / da fibra

Com o tempo descobri que não vemos o mundo como ele é, vemos o mundo como nós somos.

Desconhecido

RESUMO

Nesta pesquisa apresento uma cartografia do saber-fazer com fibras de jupati, tecido por mulheres dos rios Chaves, Pirarara, Seringueiro, Urucuzal e da Vila de Nazaré, no município de São Sebastião da Boa Vista, no Marajó das Florestas-Pa. A questões norteadoras que orientaram a investigação foi analisar como essas mulheres da floresta marajoara constroem o saber-fazer na criatividade artística de tecer fibras? Quais os significados dessa arte em suas vidas? Como suas *Obras* dialogam com a tradição e o contemporâneo? De que modo essa arte vem se (res)significando ao longo do tempo? Seguindo orientações teóricas dos Estudos Culturais e do Pensamento Pós-Colonial em conexões com o campo da Arte e por meio da metodologia da História Oral, procurei etnografar a paisagem física, humana e cultural de uma comunidade rural amazônica; captar a estética elaborada no cotidiano, os sentidos do saber-fazer gestados na feitura de *Enfeites* e *Caminhos* entre formas e coloridos. Neste enredo, analiso o processo produtivo e criativo durante o fazer em fibra na relação com os tempos do viver marajoara; discuto como essa arte é absorvida pelo mercado; trago à cena a arte em fibra de jupati no diálogo com questões conceituais do campo da arte, relacionando tradição e modernidade, culto e popular, arte, vida e estética do cotidiano, entrelaçados aos olhares das mulheres sobre sua *Obra* e os significados simbólicos, estéticos e formais. No modo de alinhar *Enfeites* e *Caminhos*, busco aproximações com memórias indígenas e heranças históricas; analiso a morfologia da tessitura, as relações cromáticas, as funções que essa arte tem na vida dessas mulheres e as significações icônicas, indiciais e simbólicas das composições artísticas. Mergulhada nesse universo, descubro que o saber-fazer em fibras está articulado a cosmologias e ecossistemas estéticos; a arte em fibras é conhecimento e meio de vida; as *Obras* expressam sentimento de prazer, de gostar de tecer, incitando transgressões de códigos cosmológicos locais; fortalecem laços familiares, ligam gerações pela tradição do tecer, estabelecem encontros familiares, momentos de intimidade, cumplicidade, aprendizagem, disputas, conquistas entre mães, filhas e irmãs; (re)afirmam identidades, autoridades artísticas, estabelecendo códigos de respeito e hierarquias no reconhecimento acerca da qualidade do tecer.

Palavras-chave: Arte; Estética do Cotidiano; Memória; Identidade.

ABSTRACT

This research presents a mapping of know-how with jupati fibers, woven by women from rivers Pirarara, Seringueiro, Urucuzal and the Village of Nazaré, in São Sebastião da Boa Vista city, at the Marajó Forest, state of Pará, Brazil. The problem that guided this research was to analyze how these forest marajoara women build know-how in the artistic creativity of weaving fibers and what are the meanings of this art in their lives and how their works dialogue with tradition and contemporary. Also, how this art has been (re) meaning over the years. Following theoretical orientations of Cultural Studies and Postcolonial Thought in connection with the field of Art and through the methodology of oral history, ethnography sought the physical landscape, people and culture of a rural community in the Amazonia. And so capture the aesthetic developed in daily life, the senses of know-how gestated in making ornaments and paths between forms and colors. From this, I analyze the creative and production process during the making fiber in relation to the times of marajoara way of living. I present a discussion of how this art is absorbed by the market; bring to the art scene in fiber jupati conceptual issues in dialogue with the art field, linking tradition and modernity, classical and popular art and aesthetics of daily life, interwoven looks to women about their work and the symbolic, aesthetic and formal meanings. I try to get approximations with memories indigenous heritages and histories as correlating Ornaments and Paths. Its chromatic relations, roles that art plays in the lives of these women and the iconic, indexical and symbolic meanings of artistic compositions. Absorbed by this universe, I find that the know-how fiber is articulated to cosmologies and ecosystems aesthetic; fiber art is knowledge and livelihood; Works expressing feelings of pleasure, like weaving, urging transgressions of cosmological local codes; strengthen family ties; moments of intimacy, complicity, learning, disputes, achievements between mothers, daughters and sisters; (re) affirm identities, artistic authorities, establishing codes of respect and hierarchies in the recognition about the quality of the weave.

Keywords: Art; Aestheticsof Everyday Life; Memory; Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Mapa de São Sebastião da Boa Vista.....	37
Figura 02 – Mapa da Ilha Chaves.....	37
Figura 03 – Socorro.....	38
Figura 04 – Rosinha.....	39
Figura 05 – Dona Amélia.....	40
Figura 06 – Melânia.....	41
Figura 07 – Silvane.....	41
Figura 08 – Rosária.....	42
Figura 09 – Dona Nazaré.....	43
Figura 10 –Dona Jojó.....	44
Figura 11 – Marli.....	44
Figura 12 – Graça.....	45
Figura 13 – Mariinha.....	46
Figura 14 – Ana Maria.....	46
Figura 15 – Lídia.....	47
Figura 16 – Maria Helena.....	48
Figura 17 – Conceição.....	49
Figura 18 – Dona Beata.....	50
Figura 19 – Dona Nena.....	51
Figura 20 – Dona Dalila.....	52
Figura 21 – Dona Tonica.....	53
Figura 22 – Dona Marcelina.....	53
Figura 23 – Dona Parusquinha.....	54
Figura 24 – Marisa.....	55
Figura 25 – Dona Benedita.....	55
Figura 26 – Lourdes.....	57
Figura 27 – Pôr-do-sol às margens da Baía do Guajará.....	59
Figura 28 – Redes no convés.....	59
Figura 29 – Furo Santo Antônio.....	60
Figura 30 – Furo Jaçuana.....	60
Figura 31 – Primeira Igreja de madeira.....	62
Figura 32 – Primeira Igreja Matriz.....	62
Figura 33 – Vista de Belém do parapeito do Veneza do Marajó.....	66
Figura 34 – Movimento dos barcos na Baía do Guajará.....	66
Figura 35 – Passageiros dormindo durante a travessia da Baía do Marajó.....	68
Figura 36 – Movimento dos moto-táxis e carregadores no porto.....	69
Figura 37 – Praça Matriz.....	70
Figura 38 – Imagem de São Sebastião como destaque na praça.....	71
Figura 39 – Prefeitura municipal do município.....	71
Figura 40 – Centro catequético.....	71
Figura 41 – Praça Matriz com vista para o trapiche municipal.....	72
Figura 42 – Praia e trapiche municipal.....	73
Figura 43 – Espaço de lazer onde são montados palcos e terreiros.....	73
Figura 44 – Biblioteca Jarbas Passarinho.....	74
Figura 45 – Formas geométricas no detalhe do peitoril de uma varanda.....	76
Figura 46 – Formas geométricas no detalhe da fachada de uma das casas.....	76
Figuras 47/48 – Arquitetura vernacular com uso da iconografia dos barcos da	77

região.....	78
Figuras 49/50/51 – Uso da cor na arquitetura vernacular.....	78
Figura 52 – Furo Santo Antônio.....	79
Figura 53 – Rio Pará.....	80
Figuras 54/55/56/57 – Trânsito no Rio Pará.....	81
Figuras 58/59/60 – Trânsito no Rio Pará.....	82
Figuras 61/62 – Arquitetura ribeirinha.....	83
Figura 63 – Varal de roupas.....	83
Figura 64 – Matapis.....	84
Figura 65 – Cestaria.....	84
Figura 66 – Cacuri.....	84
Figura 67 – Espias.....	84
Figura 68 – Praia de Nazaré.....	85
Figura 69 – Trapiche principal da Vila de Nazaré.....	85
Figura 70 – Vista interna da igreja de Nazaré.....	85
Figura 71 – Banhos de rio.....	86
Figura 72 – Brincadeira de bola.....	86
Figura 73 – Escola municipal da Vila de Nazaré.....	87
Figuras 74/75 – Estivas da Vila de Nazaré.....	88
Figura 76 – Dona Rosinha em frente a sua casa.....	92
Figura 77 – Casa de Socorro.....	92
Figura 78 – Panelas como quadro na parede – cozinha de Maria Helena.....	95
Figura 79 – Panelas como quadro na parede – cozinha Dona Jojó.....	95
Figuras 80/81 – Panelas organizadas em cima do jirau – cozinha de Melânia e Dona Amélia respectivamente.....	96
Figuras 82/83 – Cozinha de Maria Helena com seus potes, vasilhas decoradas.....	97
Figuras 84/85/86/87 – Cozinha de Dona Jojó com foco nos detalhes em crochê.....	98
Figuras 88/89/90/91 – Cozinha de Dona Amélia com foco para o uso da cor.....	99
Figuras 92/93/94/95 – Cozinha de Dona Conceição com foco para as capas e ordem assimétrica.....	100
Figura 96 – Altar caseiro na casa de Seu Celino.....	102
Figuras 97/98 – Altar caseiro na casa de Dona Amélia.....	103
Figura 99 – Divisória de prateleiras – casa de Joana.....	104
Figura 100 – Divisória de prateleiras – casa de Dona Jojó.....	104
Figura 101 – Divisória de prateleiras – casa Silvana.....	105
Figura 102 – Cortinas – casa Melânia.....	105
Figura 103 – Furo Igarapé da Praia.....	107
Figura 104 – Chapelinhos e chapéus de boneca.....	115
Figura 105 – Chapéu de homem.....	115
Figura 106 – Chapéu de praia.....	115
Figura 107 – Casqueti.....	116
Figura 108 – Trabalho em encapa de garrafas.....	116
Figura 109 – Trabalho em encapa de canetas.....	116
Figuras 110/111/112/113 – Acessórios.....	117
Figuras 114/115/116/117/118 – Objetos decorativos e utilitários.....	118
Figuras 119/120 – Roberto fazendo a retirada do jupati – subida no jupatizeiro e retirada da vara.....	132
Figura 121 – Roberto fazendo a retirada do jupati – limpeza da vara.....	132

Figura 122 – Roberto arrasta o jupati pela mata até o casco que aguarda na margem.....	133
Figura 123 – Socorro, Rosinha, Vanessa e uma garota transportam a vara pelo rio.....	133
Figuras 124/125 – Socorro no processo de beneficiamento da fibra de jupati....	135
Figuras 126/127 – Socorro no processo de beneficiamento da fibra de jupati e tingimento.....	136
Figura 128 – Fôrmas de madeira para a tessitura dos chapéus de praia, de homem e casqueti.....	137
Figuras 129/130 – Faquinha para raspar a fibra e panela para o tingimento.....	138
Figura 131 – Os transportes.....	161
Figura 132 – Arquitetura vernácula.....	161
Figuras 133/134 – Decoração.....	162
Figura 135 – Fios da fibra de jupati tingidos.....	165
Figura 136 – Fios da fibra de jupati: natural e tingido.....	165
Figuras 137/138/139/140/141/142 – Trançado quadriculado ou xadrezado fechado/ <i>batido</i>	169
Figuras 143/144 – Trançado quadriculado ou xadrezado aberto/ <i>batido</i>	170
Figura 145 – Trançado em diagonal ou sarjado/ <i>Espinha de peixe ou escama</i> ...	170
Figura 146 – Trançado marchetado/ <i>Caminho Cortado ou Caminho de Encontro</i>	171
Figura 147 – Trançado marchetado/ <i>Enfeite Maresia</i>	171
Figura 148 – Trançado marchetado/ <i>Enfeite Rosa Enchida</i>	171
Figura 149 – Trançado marchetado/ <i>Enfeite Crauari</i>	171
Figura 150 – Trançado torcido horizontal.....	172
Figura 151 – Trançado torcido/ <i>zolho</i> para as mulheres marajoaras.....	172
Figura 152 – Casco de jabuti/ente sobrenatural.....	173
Figura 153 – <i>Enfeite Rosinha</i>	173
Figura 154 – Losangos com diamante.....	173
Figura 155 – <i>Enfeite Rosinha Enchida</i>	173
Figura 156 – Motivos decorativos geométricos.....	174
Figura 157 – Motivos decorativos naturalistas.....	174
Figura 158 – <i>Enfeite Rosinha Enchida</i>	176
Figura 159 – Detalhe da arquitetura vernácula.....	176
Figura 160 – <i>Enfeite Rosa Batida</i>	183
Figura 161 – <i>Enfeite Rosinha</i>	183
Figura 162 – <i>Enfeite Rosinha Enchida</i>	184
Figura 163 – <i>Enfeite Rosinha Enchida com batido</i>	184
Figura 164 – <i>Enfeite Rosinha Enchida com batido</i>	184
Figuras 165/166 – <i>Enfeite Bilhetinho</i> e suas variações.....	185
Figuras 167 – <i>Enfeite Estrelinha</i>	186
Figura 168 – <i>Enfeite Florzinha</i>	186
Figura 169 – Garrafa com <i>Caminho Reto</i>	187
Figura 170 – <i>Caminho Reto</i>	187
Figura 171 – Garrafa com <i>Caminho Cortado ou Caminho de Encontro</i>	187
Figura 172 – <i>Caminho Cortado ou Caminho de Encontro</i>	187
Figura 173 – Manto de N ^a Sr ^a de Nazaré – <i>Obra</i> de Rosária.....	189
Figura 174 – Guirlanda de natal – <i>Obra</i> de Rosária.....	189
Figuras 175/176 – Estojo - <i>Obra</i> de Melânia e Pulseiras – <i>Obra</i> de Socorro.....	190
Figuras 177/178/179 – <i>Enfeites Casinha, Patinho e Coqueiro</i>	191

Figura 180 – <i>Enfeite Folha de Pracaxi</i>	195
Figura 181 – Folha da árvore de pracaxi.....	195
Figura 182 – <i>Enfeite Maresia</i>	195
Figura 183 – <i>Enfeite Sobrancelha Embainhada</i>	195
Figura 184 – <i>Enfeite Crauari</i> por fora e <i>Rosinha</i> por dentro.....	196
Figura 185 – <i>Enfeite Crauari</i>	196
Figura 186 – <i>Enfeite Crauari Enchido</i>	196
Figura 187 – <i>Enfeite Crauari Vazio</i>	196

SUMÁRIO

“TRANÇANDO CAMINHOS”	18
A FIBRA EM CARTOGRAFIAS DE VIDA	36
I CAMINHO: NAVEGANDO POR SÃO SEBASTIÃO DA BOA VISTA: UMA CARTOGRAFIA SENSÍVEL	58
1.1. Impressões do lugar.....	59
1.2. Paisagens praticadas.....	74
1.3. Casa: lugar de experiências e partilhas.....	93
1.4. A sinfonia marajoara.....	106
II CAMINHO: A ARTE DO SABER-FAZER DAS MULHERES NA FIBRA DE JUPATI: MEMÓRIAS E IDENTIDADES TRANÇADAS	112
2.1. Nas (reen)tranças da artesanaria.....	113
2.2. O saber-fazer em fibra: modo de fazer, arte de fazer.....	125
2.3. Trançando relações de afeto, penúria e poder.....	140
2.4. Identidades trançadas.....	149
III CAMINHO: TRANÇANDO A VIDA COM ARTE: VIDA, COTIDIANO, EXPRESSÃO	154
3.1. Que arte é essa?.....	155
3.2. A <i>Obra</i> das mulheres de/da fibra: expressão do cotidiano.....	160
3.3. A arte de trançar <i>Enfeites e Caminhos</i>	166
3.4. Experiências estéticas (re)ssignificadas.....	175
CAMINHOS PERCORRIDOS	198
REFERÊNCIAS	205
APÊNDICE	213

Trançando caminhos

Não sou marajoara de nascença, mas sou de sangue e de coração. Meu pai nasceu em Itaquari, nome indígena do município de Ponta de Pedras, por isso acredito que carregava dentro de mim a semente de tornar-me uma marajoara. A semente foi germinando a partir dos vários contatos que passei a estabelecer com os Marajós¹, tanto em municípios de florestas, quanto em municípios de campos. Assim, ensaiei identificação e convivência com Soure, Breves, Curralinho, Bagre, Portel, porém foi São Sebastião da Boa Vista que me despertou maior interesse. Nessa cidade desenvolve-se a arte com fibras de jupati, pela qual me apaixonei, tanto que cheguei a ouvir: “Se tivermos mais um filho, o nome dele será Jupati²”, dizia meu marido diante de tantos arroubos meus. Paixão que me rendeu apelido dos alunos do curso de Design da Universidade do Estado do Pará, professora Jupati, assim sou conhecida.

São Sebastião da Boa Vista foi se apresentando a mim como um lugar de cores, formas, texturas, cheiros, sons e gostos impressos na arquitetura, nas ruas, nos rios, nas pessoas, no artesanato, na arte, na cultura, na vida. Essas percepções, que a cada dia mais se clarificavam, são representadas nas festas populares do município, nas artes, no orgulho de ser boavistense. São presenças vivas na

¹ Em diversos momentos no texto, seguindo orientações de Pacheco (2004, 2009, 2012), utilizarei as expressões *Marajós*, *Amazônia Marajoara* e *Marajó das Florestas* no lugar de Marajó ou Ilha do Marajó. Em seus estudos, o autor, vem problematizando o termo como proposta de leitura das trajetórias dos municípios marajoaras no sentido de valorizar diferenças e especificidades sem esquecer as semelhanças. De acordo com suas assinaturas “[...] os restritos, excludentes e homogêneos sentidos que o termo ‘Ilha do Marajó’ carrega para falar do maior arquipélago flúvio-marinho do mundo, região que desde o chamado período pré-colombiano tornou-se importante frente de encontro com outros lugares de além-fronteiras. Nesse sentido, temos interrogado imagens e discursos historicamente confeccionados sobre a ideia de ilha, interpretada quase sempre como uma parte de terra recortada e cercada por águas, isolada, cuja paisagem física, exótica e única invisibiliza suas diversas populações conformadas em diferentes matrizes étnico-raciais e seus contatos interculturais. Se geograficamente não é possível falar em ilha, pois cada um dos 16 municípios da região é conformado em muitas ilhas, historicamente o uso do termo reafirmou isolamentos e formas de dominação de suas paisagens e populações” (PACHECO, 2012, p. 219).

² A matéria prima utilizada pelos artesãos do município de São Sebastião da Boa Vista é o jupati (*Raphia Taedigera*), palmeira nativa da flora amazônica em aspecto de touceira, com aproximadamente 2 a 3m de altura, mas com folhas compridas que podem atingir até 15 metros. É usada de diversas formas pelos ribeirinhos: da tala grossa faz-se o matapi, utensílio confeccionado com a tala do jupati usado para a pesca artesanal do camarão; da tala mais fina fazem-se objetos utilitários como cestos e baús e do pecíolo das folhas é retirada uma fibra longa e grossa, branca e leve que é usada na confecção de chapéus de diversos tamanhos e no trabalho de encapa. (JARDIM, 2007)

memória de quem vive por lá. “Em 1960, por aí, tinham vários cordões, cordões de pássaros [...] Sem contar com os contadores de história, dos violeiros, o tempo das fogueiras, dos encantados... que hoje não se vê mais [...]”.³

É assim que às vezes os caminhos da vida nos levam a descobertas, transformando experiências profissionais em grandes paixões que nos movem e nos removem. E foi em 2004, sem saber, que comecei a trançar meus primeiros *caminhos*⁴ na pesquisa. Não poderia imaginar que quando a Kurawá Design⁵ foi convidada pelo Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do Pará - SEBRAE/PA a participar do projeto “Turismo Amazônia no Marajó” estaria iniciando uma longa jornada de contato com pessoas, memórias, saberes e estéticas marajoaras.

O projeto visava diversificar a produção artesanal de alguns municípios dos Marajós: Bagre localizado na microrregião de Portel, Currálinho e São Sebastião da Boa Vista, localizados na microrregião do Furo de Breves. O foco principal do projeto foi a inserção do *design*⁶ junto ao setor artesanal na busca por novos mercados, no intuito de se desenvolver um artesanato de referência cultural.⁷ Dos municípios atendidos pelo projeto, com o apoio da prefeitura através da secretaria de cultura, São Sebastião da Boa Vista destacou-se pelos resultados alcançados. No município o projeto aconteceu nas comunidades às margens dos furos, Pirarara e Chaves e na Vila de Nazaré, escolhidas pela prefeitura por terem representatividade produtiva neste segmento (JARDIM, 2007).

Foi assim que o saber-fazer de mulheres de/da fibra de jupati que vivem às/nas margens dos rios Pirarara, Urucuzal, Chaves, Seringueiro e da Vila de

³ Entrevista com a profa. Marieta, realizada em sua residência, em 15 de julho de 2011.

⁴ A intenção aqui em dar destaque ao termo *caminhos*, diz respeito a uma metáfora que irei constantemente usar, relacionando os meus caminhos de pesquisa com os caminhos dos rios e furos de São Sebastião da Boa Vista. Igualmente os caminhos tecidos por mulheres que tecem a arte em fibra de jupati. Aspecto que será detalhado mais a frente no texto.

⁵ Escritório de design dirigido por Ninon Rose Jardim, Erivaldo Jr. e João Ramos em Belém do Pará.

⁶ [...] é o equacionamento simultâneo de fatores, sociais, antropológicos, ecológicos, ergonômicos, semióticos, tecnológicos e econômicos, na concepção de elementos e sistemas materiais necessários à vida, ao bem-estar e à cultura do homem (BARROSO *apud* NIEMEYER, 2008, p.7).

⁷ Segundo o Termo de Referência elaborado pelo Programa Sebrae de Artesanato (SEBRAE, 2004), o artesanato de referência cultural é uma das categorias do artesanato e são produtos cuja característica é a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos. São, em geral, resultantes de uma intervenção planejada de artistas e *designers*, em parceria com os artesãos, com o objetivo de diversificar os produtos, porém preservando seus traços culturais mais representativos.

Nazaré, no município de São Sebastião da Boa Vista no Marajó das Florestas-PA, entrelaçou-se com meus interesses de pesquisa.

Durante os dois anos de projeto (2004-2006), apesar de o foco ter sido o uso da tala do jupati, foi a fibra que me chamou atenção. A fibra é extraída do pecíolo das folhas da palmeira que é longa, grossa, branca, leve e de um brilho natural intenso, que nas mãos hábeis das mulheres vai ganhando vida, em uma diversidade morfológica traduzida em desenhos (re)criados no ato de trançar. A esses desenhos, as mulheres de/da fibra dão o nome de *Enfeites* e *Caminhos*. Rosinha⁸, uma delas, nos apresenta este conceito: “O infeite é um tipo de desenho. Esse infeite que ente chama, cada infeite tem um nome, cada desenho tem um nome. A mamãe (D. Beata) sabe, muito, muito nome de infeite! Dos desenho, sabe?”.⁹ Estes *Enfeites* têm padrões elaborados e criativos, que na maioria das vezes se repetem na composição do trançado e são combinados de infinitas formas. A relação de afinidade e gosto por determinados padrões diferem conforme o grupo familiar e as gerações de mulheres. Como aparece no relato de Rosinha muitos destes *Enfeites* têm nomes específicos atribuídos pelas mulheres e passam de geração para geração (COSTA e SIMÕES, 2011). Já os *Caminhos* são também padrões compositivos, contudo de menor complexidade visual, normalmente representados em linhas diagonais e em zigue-zague, que também possuem denominações dadas pelas mulheres para identificá-los.

A estética desses *Caminhos* e *Enfeites* despertou minha curiosidade e foi a partir daí que comecei a indagar, em conversas informais com as mulheres, durante as oficinas realizadas no período do projeto, possíveis origens e significados dessa arte¹⁰. Em pesquisas paralelas, busquei referências sobre essa arte e percebi que

⁸ Sempre que mencionar o nome dos sujeitos da pesquisa o farei pelo primeiro nome ou pelo apelido, pois no meio artístico o artista gosta de ser conhecido e tratado pelo seu pseudônimo, em uma relação mais próxima e pessoal. Grande parte das entrevistadas só são reconhecidas na comunidade por estes apelidos. Durante as entrevistas, normalmente, o nome de batismo só aparecia quando perguntava qual era o seu nome completo. Vejo este aspecto como uma marcação de identidade construída na relação com o outro.

⁹ Entrevista com Rosinha, realizada em sua casa, no dia 25 de junho de 2011.

¹⁰ Chamo esse saber-fazer de arte, no entretencimento com os apontamentos de Pareyson (1997) em sua discussão da arte como fazer, como exprimir e como conhecer, e nas reentrâncias das relações sociais, como formas sociais (WILLIAMS, 2000) longe de singularidades, de conceitos absolutizados, das “verdades” epistemológicas. “Quantas formas têm a arte? Tantas quantas forem os elementos da linguagem e suas hibridizações” (MEDEIROS, 2011, p. 8). Discussões a esse respeito e as interações entre arte e artesanato também serão trazidas no decorrer do texto à luz de Garcia Canclini (2011; 2012).

não havia, até então, registro da iconografia do trançado,¹¹ nem uma identificação clara da origem dessas tessituras e de seus significados estéticos e culturais. Dessa forma, estudar essa arte é muito mais do que identificar e registrar a estética do trançado; trata-se de investigar, rastrear e analisar experiências estéticas cotidianas, movimentos de construção de memórias e identidades para apreender sentidos que essa arte ganha na vida de mulheres habitantes de rios e florestas marajoaras.

Por isso quando o projeto findou em 2006, ficou o interesse em retomar a relação de amizade construída durante sua execução, assim como o desejo de contribuir, de alguma forma, com o registro desse patrimônio cultural regional. No ir e vir da vida, cinco anos se passaram e, enfim, no primeiro semestre de 2011, ainda como aluna especial na disciplina: Arte na Cultura do Contemporâneo, ministrada pelo Prof. Dr. Agenor Sarraf, pude retomar a paixão adormecida e começar a estruturar o projeto de pesquisa. Não posso deixar de mencionar a importância que as leituras advindas dessa disciplina e o meu ingresso no Grupo de Estudos Culturais da Amazônia - o GECA, tiveram na construção da proposta de estudo apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Quando ingressei no PPGArtes, minhas inquietações iniciais eram de registro do patrimônio cultural e do mapeamento das mulheres que trabalham com a arte em fibra de jupati, no intuito de identificar a iconografia do trançado¹², buscar sua origem como também seus significados. Entretanto, a partir da convivência com as mulheres de/da fibra através da pesquisa de campo, a riqueza dos relatos coletados foram ampliando a visão superficial que ainda tinha de seu saber-fazer. Comecei então a observar que sua materialização em artefatos era resultado de diversos fatores sociais, históricos, culturais e simbólicos de modo interrelacionados.

A vida, o local, as relações familiares e de trabalho estabelecidas por essas mulheres conformam experiências compartilhadas, portanto olhar apenas para a visualidade do trançado em suas linhas, formas e cores não traduziria a riqueza intrínseca dessa experiência estética e cotidiana. Assim, como as águas ditam a vida do marajoara, deixei que a *maré* regessasse os caminhos a serem percorridos

¹¹ O que posteriormente foi feito por Manoela Costa e Vanessa Simões como parte de seu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Design, pela Universidade do Estado do Pará, que tinham como título: Design de superfície e tradição artesanal: Produtos inspirados no artesanato em fibra de São Sebastião da Boa Vista (2011), do qual fui orientadora.

¹² Esse objetivo inicial da pesquisa foi contemplado em Costa e Simões (2011).

pela pesquisa. Parti de *bubuia*¹³ em busca do entendimento da temática, quanto mais adentrava nos relatos, mais outros questionamentos vinham à tona, fazendo a pesquisa tomar novos rumos. O que representam esses *Enfeites* e *Caminhos* para essas mulheres? Quais seus significados estéticos, culturais e simbólicos? Como no movimento do saber-fazer (re)constroem experiências de vida? De que modo esse saber-fazer dialoga com o entrelaçamento entre o antigo e o novo? (HOGGART, 1973).

É de conhecimento do campo dos Estudos Culturais que esse processo envolve contaminações, perdas e reelaborações de práticas culturais, porém o importante é captar os elementos que unem essas práticas, como também interpretar aqueles que as diferenciam, o que está por trás de sua materialidade. Em outras palavras, problematizando os sentidos da experiência que uma determinada prática social constrói, é possível visualizar estéticas, memórias e identidades. Nesse processo, modos de fazer se perdem, outros se transformam, outros se criam (HOGGART, 1973). Nessa perspectiva, discutir o cenário, o saber-fazer, arte e estética do cotidiano, compreender como traduzem suas percepções de mundo na tessitura diária e (re)fazem ou (re)afirmam identidades de ser e viver, pode fazer refletir ressignificações sobre a *Obra* das mulheres de/da fibra – como o artista chama para seu objeto artístico, *obra de arte*, essas mulheres definem o resultado de seu saber-fazer, *minha Obra*. Por isso sempre que me referir a essa obra, o termo aparecerá em itálico e em caixa alta para marcar presença.

Era necessário, então, entender os sentidos desse saber-fazer para essas mulheres, olhá-lo como uma tessitura de experiências estéticas cotidianas com seus significados gestados na feitura das formas e coloridos do trançado, constituídos em processos de afloramento de memórias e construção de identidades. E como fazer isso sem adentrar nas cosmologias e nos ecossistemas estéticos¹⁴ dessa cultura,

¹³ Expressão utilizada pelos amazônidas para falar de pessoas e objetos que flutuam sobre as águas. Mais detalhes em Pacheco (2009, p. 33).

¹⁴ Quando utilizo o termo *ecossistema estético* estou apropriando-me das discussões de Medeiros (2013) em seu texto de apresentação do 22º Encontro Nacional da ANPAP, que com base em Català Domènech (2011), no que se refere à percepção humana, à maneira como traduzimos o entorno, emerge uma relação de interdependência, onde os universos dialogam, confrontam-se, interferem-se, “[...] daí a proximidade com o conceito de ecossistema, visto que este subentende o caráter de interdependência dos organismos vivos que fazem parte de um dado universo, revendo a noção mecanicista de sujeito e objeto na medida em que as relações são sempre entre agentes, isto é, interagentes em prol da (sobre)vivência de cada um e do equilíbrio, mesmo que precário, do todo. Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do

onde essas mulheres estão inseridas? Optei então por fazer uma *cartografia sensível* da região, explorando a geografia, a história e estéticas das formas de viver/morar no lugar. O sentido de cartografia que será usado no texto está de acordo com as reflexões de Martin-Barbero (2004), que dilui o entendimento da cartografia moderna como apenas representação de fronteiras apresentando-a como construção também de imagens das relações e dos entrecimentos dos *caminhos*. Em Martin-Barbero (2004, p. 12) apreendo “[...] uma lógica cartográfica *fractal* [...] que se expressa *textualmente*, ou melhor, *textilmente*: em pregas e des-pregas, reverses, intertextos, intervalos”. Uma lógica *arquipélago*, “[...] lugar de diálogos e confrontação entre as múltiplas terras-ilhas que se entrelaçam” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 13). O que comunga com o *pensamento arquipélago* de Glissant (2005) que “[...] deriva rumo a uma visão do poético e do imaginário do mundo [...] um pensamento não sistemático, indutivo, que explora o imprevisto da totalidade-mundo [...]” (GLISSANT, 2005, p.54).

No cenário da arte de tecer, as mulheres revelam aspirações, esperanças, vicissitudes e contradições cotidianas. O fazer se torna testemunho da passagem do tempo de quem pensou, arquitetou, experimentou, fez, refez, visualizou e viveu essa arte. É preciso, assim, identificar sentidos de pertença, heranças históricas, socioculturais e elementos estético-formais que fazem parte dessa cultura. Desse modo, a análise dos *Enfeites e Caminhos* como uma *estética marajoara de rastro/resíduo*¹⁵ (GLISSANT, 2005), procurando identificar trajetórias de vida, constituição de identidades, significados simbólicos, estéticos e práticos, é relevante para marcar o lugar dessa arte como patrimônio cultural de uma região.

Contudo é importante entender que esse saber-fazer, como patrimônio cultural, não pode ser visto em forma “pura”, autóctone, fixo, “essencial” e sim como uma cultura movente, misturada, resultante de constante tencionamento entre diferentes conhecimentos e práticas de diferentes grupos culturais (CANDAUI, 2008).

aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas. Ecossistemas estéticos não constitui um conceito, mas, antes, uma provocação, um convite à reflexão sobre as artes visuais e as configurações de sua herança genética na atualidade, num momento em que essa herança vai sendo modificada pelas condições oferecidas pelo (meio) ambiente” (MEDEIROS, 2013).

¹⁵ O termo *estética marajoara de rastro/resíduo* é cunhado como estratégia de resistência e negociação, de reafirmação dessa arte como expressão de mulheres no Marajó das Florestas. Para isso aproprio-me do conceito de rastro/resíduo de Glissant (2005). Para ele, trata-se de elementos culturais que colocados em presença uns com os outros pelos processos de colonização, resistem pela força da memória e são (re)criados, (re)constituídos compondo linguagens crioulas e outras formas de arte.

Nesse contexto, para compreender as questões problematizadoras a respeito do saber fazer das mulheres de/da fibra de jupati – como um processo social e intercultural, explorando os eixos cultura, identidade, memória e estética do cotidiano - mergulhei nos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, tornando-os solo epistemológico da pesquisa. Assim, Raymond Williams (2000), Néstor García Canclini (2011), Stuart Hall (2006; 2003), Homi Bhabha (2003), Mary Louise Pratt (1999), E.P. Thompson (1998) e, mais recentemente, Édouard Glissant (2005) ampliaram perspectivas analíticas sobre a cultura como palco onde se processam modos de viver e lutar, acreditar e se apropriar, pensar e contestar, criar e ressignificar.

Nas questões de identidade busquei conexões com estudos de García Canclini (2011), Thomas Tadeu da Silva (2012), Richard Hoggart (1973), Roberto Cardoso de Oliveira (2003) e Stuart Hall (2006; 2005; 2003). Já Ecléa Bosi (1994), Michael Pollack (1992; 1989), Beatriz Sarlo (2007) e Agenor Pacheco (2006) ajudaram-me a compreender as narrativas das mulheres artistas de/da fibra como canal para se alcançar o campo da memória. Enquanto García Canclini (2012; 2011; 1984), Herbert Read (1957; 1980), Luigi Pareyson (1997), Ana Cláudia de Oliveira (1987), Michel de Certeau (2003), Agnes Heller (2008), Ecléa Bosi (1994), Afonso Medeiros (2011) e Fayga Ostrower (1987), construíram argumentos para inflexões no campo da arte, estética e cotidianidade.

Para valorizar a riqueza do lugar da pesquisa, procurei dialogar com outros eixos temáticos. Desse modo, os Marajós foram-me apresentados por Denise Schaan (1997; 2007) e Agenor Pacheco (2013; 2012; 2011; 2010; 2009; 2006). Lucia Velthem (1998), Berta Ribeiro (1985), Denise Schaan (1997) e Carla Dias (2006) que aprofundaram meu olhar sobre artesanaria e trançado. Martin-Barbero (2004), Agenor Pacheco (2013), Ivanilde Oliveira (2008) e Roseli Sousa (2010) inspiraram a construção de uma cartografia sensível para descrever os caminhos da pesquisa e a realidade geográfica, histórica e sociocultural de São Sebastião da Boa Vista, enquanto para as análises simbólico-estético-formais utilizei Lúcia Santaella (2004), Bernd Löbach (2001), Lucy Niemeyer (2008) e Josep M. Català Domènech, (2011).

Nessa seara de pensamentos, os Estudos Culturais possibilitaram enxergar os sujeitos da pesquisa sob o olhar de diversas áreas do conhecimento, pois estão

“[...] comprometidos com o estudo de todas as artes, crenças, instituições e práticas comunicativas de uma sociedade” (NELSON et al, 2005, p. 13). Também ajudaram a avaliar a experiência humana e a valorizar temas marginais, pensando as mulheres de/da fibra em suas relações de alteridade.

No que tange aos caminhos metodológicos percorridos, não segui apenas um *caminho*. Deixei-me contaminar pela prerrogativa interdisciplinar dos Estudos Culturais, para os quais não há:

[...] nenhuma metodologia distinta [...] que possam reivindicar como sua. Sua metodologia pode ser mais bem definida como uma *bricolage*. Isto é, sua escolha da prática e pragmática, estratégia e auto-reflexiva [...] A escolha de práticas de pesquisa depende das questões que são feitas, e as questões dependem de seu contexto (NELSON et al, 2005, p. 09).

Outro fator que contribuiu para a escolha desse campo teórico é a maneira como enfrentam o entendimento de cultura. Nelson et al (2005) demonstram a acepção do termo quando diz que para os Estudos Culturais o conceito de cultura está sempre em tensão entre sua concepção antropológica e a concepção estreitamente humanista. Porém diferentemente do humanismo tradicional os Estudos Culturais enxergam a cultura não apenas como alta cultura, e sim como uma forma muito mais ampliada onde todas as formas de produção cultural são relevantes em suas práticas e suas estruturas sociais, históricas e simbólicas.

Por isso, trabalho nesta pesquisa com a concepção de cultura como uma “produção desigual e incompleta de significação e valores, muitas vezes resultante de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência cultural” (BHABHA, 1995, p. 48 *apud* SOUZA 2004, p. 125). Deste modo, compreendo a cultura como “[...] algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto, em constante transformação; não mais um *substantivo*, mas um *verbo*, ‘uma estratégia de sobrevivência’” (SOUZA, 2004, p. 125). Ela “[...] invoca, simultaneamente, domínios simbólicos e materiais [...]” (WILLIAMS, 1976 *apud* NELSON et al, 2005, p. 14) e os sentidos que gestam a relação entre os dois.

Para investigar o universo cultural das mulheres de/da fibra, valorizando sua *Obra*, a metodologia da História Oral, tornou-se um caminho indispensável. Nas narrativas coletadas, procurei tecer um diálogo com as memórias de vida dessas

mulheres que vêm construindo sua arte ao longo de gerações, através da tradição oral e da visualidade. Com isso, posso dizer, em sintonia com Pacheco (2006, p. 34) que “[...] absorveram maneiras próprias de expressar e representar suas vidas [...]”.

Em diálogo com Denise Schaan (2007, p. 100), é possível afirmar que essas mulheres “fazem uso da oralidade, da corporalidade e do gestual como maneiras de transmissão de conhecimentos e de compartilhamento de conceitos cosmológicos”. Nesses termos, o fato desse saber-fazer ser de tradição oral e visual reforça ainda mais a importância do uso da História Oral na pesquisa, pois como apresenta Yara Khoury (2010, p. 07) em prefácio ao livro de Alessandro Portelli (2011), a História Oral é uma metodologia e um campo que pode contribuir para a preservação do patrimônio cultural de um povo.

Na conjuntura globalizada, em que contingentes cada vez mais numerosos da população vivem processos de desarticulação e de desenraizamento de modos culturais de viver, de trabalhar, de se socializar, a história oral tem se constituído numa prática significativa, [...] ela tem gerado trabalhos ricos e variados, visibilizando sujeitos e lugares ocultados e silenciados por esses processos, trazendo novas questões para o debate.

Usar a História Oral na identificação dos sujeitos sociais, seus modos, expressões, atitudes, pode fornecer preciosas informações para o entendimento das significações da memória, da identidade e de uma estética do cotidiano marajoara. Nesse contexto, estudar o cotidiano dessas mulheres é mergulhar em seus universos cosmológicos e modos como representam o trabalho, o lazer, o morar, a existência. Assim, ativam uma infinidade de sentimentos, conhecimentos, habilidades e crenças, mas sempre articulados culturalmente (HELLER, 2008). Quando eu entendo quem são estas mulheres, de onde vêm, no que acreditam, posso compreender melhor o que produzem. Por isso o desafio metodológico desse empreendimento faz recuperar Richard Hoggart (1973, p. 20), que atualizando o método etnográfico para investigar experiências urbanas, assinala:

[...] a impressão de se estar imerso numa floresta sem fim, completa nos mais minuciosos detalhes, todos eles diferentes e, contudo, todos eles semelhantes; uma grande massa de rostos, hábitos e ações, onde a maior parte não tem, no entanto, aparentemente quase nenhum sentido... devemos tentar ver para além dos hábitos,

aquilo que os hábitos representam, ver através das declarações e respostas o que estas realmente significam (significado que pode ser oposto a essas próprias declarações), detectar os fatores emocionais subjacentes às frases idiomáticas e observâncias ritualísticas.

As reflexões acerca da História Oral possibilitaram-me olhar os relatos dos sujeitos da pesquisa não como algo fixo ou como uma verdade absoluta, mas como memórias construídas no ato da narrativa. O passado apresentado pelas mulheres artistas se reconstrói, dialoga com representações atuais, assim como é reavaliado. A lembrança nunca será a vivida, pois não somos mais os mesmos, nossa percepção das coisas e dos fatos ao nosso redor mudaram. O importante nos relatos das mulheres não é olhar o ontem e o hoje, em si mesmos, mas como estes dialogam, ou seja, como se apresentam no agora (BOSI, 1994). Essas memórias reapresentam essa arte em nuances distintas como parte integrante da cultura local.

O saber-fazer das mulheres de/da fibra de São Sebastião da Boa Vista, é uma memória de rastro/resíduo, presentificado pelos poderes da tradição oral. Nesse sentido, a memória torna-se, para essas mulheres, uma maneira de afirmação de si mesmas na comunidade em que vivem. As representações do saber-fazer em suas vidas, apresentadas em suas narrativas, é uma forma de revelarem quem são, o que gostam de fazer e como experimentam o viver rural marajoara. Com isso, as narrativas, desveladas no movimento de rememoração, foram dando sentido a essa arte como processos comunicativos e patrimoniais, que apesar de historicamente subalternizados pelo olhar erudito são fontes vitais para se compreender dimensões e expressões de vida na Amazônia.

Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 05).

Não posso olvidar que o passado, o presente e o futuro são dimensões intrínsecas no processo de afloramento da memória. Nas narrativas das mulheres de/da fibra o vivido vem à tona pelo saber-fazer aprendido e partilhado entre as gerações. “Assim também, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma

de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos” (POLLAK, 1992, p. 06).

Logo, se é pela oralidade que essas mulheres trançam suas histórias e revelam sua visão de mundo, a oralidade e o fazer são práticas que reforçam o sentido de pertencimento ao lugar. E possibilitam a perpetuação dessa arte por gerações. Não uma permanência em seu sentido fixo, mas uma permanência que se (re)inventa e se (re)constrói sempre, de forma dinâmica. (POLLAK, 1989)

É fato que essa arte do saber-fazer em fibra, é parte constituinte da identidade dessas mulheres que as diferenciam entre outros grupos sociais, no entanto ao mesmo tempo, as caracterizam em relações de trabalho e condições de produção semelhantes. Dessa forma, se a cultura é híbrida, movente, e se estabelece em presença com o outro (GLISSANT, 2005), como falar da autenticidade cultural dessa arte? Assim, a discussão acerca da identidade e de como ela é estabelecida na relação das mulheres com o processo de criação e tessitura dos *Enfeites* e como elas se veem neste processo, é fundamental para definir suas identidades. Como “[...] construção [...] tanto simbólica quanto social” (WOODWARD, 2012, p. 10), a identidade das mulheres artistas vai se revelando em *Caminhos e Enfeites* de fibra.

Nesse sentido, as “identidades” das mulheres têm sempre como contraponto o outro, pois nos enxergamos através do outro, do que o outro diz de nós, uma construção em presença (GLISSANT, 2005). Enquanto as mulheres tecem e vão compondo suas *Obras*, vou conhecendo quem são, como artistas, como mulheres, mães, donas-de-casa, religiosas. Ao mesmo tempo, permito que elas me conheçam, indaguem quem eu sou, como vivo, onde trabalho. Posso dizer que o que somos é uma contínua negociação, de mim com o outro, pois a identidade é formada ao longo do tempo, “[...] uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2005, p. 13).

Essa arte se reafirma e se fortalece através de suas especificidades e diferenças de serem mulheres da floresta marajoara, vivendo alegrias e tristezas, possibilidades e limites. Os *Enfeites* e *Caminhos* parecem ligar gerações, pois mantêm basicamente as mesmas características formais e estéticas, no entanto dialogam com o contemporâneo na diversificação dos artefatos que vem produzindo.

A construção de uma identidade enraizada na memória como estratégia de vivência imprime à *Obra* dessas mulheres uma estética marajoara de rastro/resíduo, que se apropria de elementos dos códigos matriciais da cultura dominante e os “criouliza” (HALL, 1990), desarticulando sinais dados e rearticulando o seu significado simbólico à luz de seus referentes.

Nesse processo as mulheres alinhavam um diálogo intrínseco entre corpo, forma e matéria, onde as mãos definem e (re)definem o mundo marajoara. “Sua natureza plástica, na qual o movimento se imprime, o toque deforma, a forma se mantém, permite a conjugação plena entre as dimensões da matéria e da forma” (DIAS, 2006, p.13). Nesse entendimento a arte em fibra é “[...] um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 1997, p. 26).

Na atividade artística, execução e invenção acontecem ao mesmo tempo e são inerentes. “Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando [...]” (PAREYSON, 1997, p. 26). Assim, não se pode pensar, sem fazer. Os *Enfeites* e *Caminhos* são tecidos no pensar, e pensados no fazer. Portanto, é só na tessitura e pela tessitura que a arte do saber-fazer das mulheres de/da fibra de jupati descobre-se, inventa-se, trança-se.

Por conseguinte, as mulheres artistas no entretecimento de suas *Obras*, formam, ou seja, executam, produzem e realizam, e ao mesmo tempo, inventam, figuram, descobrem (PAREYSON, 1997). A arte revela outras “realidades”, ela nos ensina a olhar de uma forma inesperada, esse modo novo de ver é construído durante o ato de olhar, ou seja, durante o fazer artístico (PAREYSON, 1997). Na tessitura o “[...] novo irrompe. Ambíguo, nas linhas-trilhas/planos-caminhos em ziguezagues e labirintos, que na implosão/explosão cria paradigmas e imagens novas para comunicar por si mesmas, como visão plástica, uma sensibilidade universal” (OLIVEIRA, 1987, p. 122).

Diria também, parafraseando Pareyson (1997), que a *Obra* das mulheres só existe quando é acabada; é só no tecer que a arte em fibra desvela sua natureza, uma natureza de fibra, onde o movimento imposto pelo toque das mãos que tecem transformam linhas em formas geométricas, onde o colorido compõe com o brilho dourado da fibra e permite a conjugação plena entre matéria, corpo e vida, construindo uma morfologia na trama de significados.

Denise Schaan baseando-se em Ribeiro (1987), Vidal (1992) e Velthem (1994), analisa a importância da estética na arte da cerâmica produzida pelas sociedades indígenas marajoaras, traduzida nas “pinturas corporais, ornamentos, roupas, objetos que carregam”, apontando que estamos diante de uma estética própria, capaz de comunicar elementos de pertencimento do grupo a uma cultura. “São códigos compartilhados por indivíduos que lhes atribuem significados semelhantes e, nesse sentido, esses objetos vêm a fazer parte de um mesmo sistema de significações” (SCHAAN, 2007, p. 100).

Ao contar a história dessas mulheres artistas, em seus fazeres e saberes entre *Enfeites* e *Caminhos*, comunico elementos culturais e sociais (KRUCKEN, 2009) e revelo suas cosmologias e ecossistemas estéticos.

Por esse motivo ao mesmo tempo em que fui imergindo nas águas desse arcabouço teórico, também zarpei na pesquisa de campo, que se iniciou em junho de 2011 e findou em maio de 2013. No primeiro momento, em 2011, juntamente com Manoela Costa e Vanessa Simões, minhas orientandas de graduação até então, que tinham como tema de seu trabalho de conclusão de curso o design de superfície e a tradição artesanal, iniciamos o mapeamento das mulheres que teciam a fibra através dos relatos colhidos durante as entrevistas, mapeamento este que contribuiria com os estudos de ambas as pesquisas. A *cartografia do trançado* foi sendo registrada e fomos construindo o que chamamos de uma *árvore genealógica da fibra*. A estrutura inicial da árvore possibilitou o direcionamento das entrevistas; conseguimos identificar, através dela, o posicionamento geográfico das mulheres, quem eram as mais velhas na arte do tecer e como esse saber-fazer foi se constituindo territorialmente.

As entrevistas tiveram o objetivo de levantar informações sobre a origem desse saber-fazer; como e com quem elas aprenderam essa arte; entender o cenário em que elas estão imersas através de uma *cartografia sensível* e como este cenário interfere em seu processo criativo; conhecer o processo produtivo; as relações de poder dentro do processo; como se dá a comercialização desses artefatos e o escoamento da produção; quais os significados desse saber-fazer em suas vidas. Neste contexto, mergulhar em suas cosmologias, em seu *ecossistema estético*, pareceu-me aspectos importantes a serem observados e interpretados.

A maioria das entrevistas foi feita em conjunto com Manoela Costa e Vanessa Simões, pois os relatos eram de interesse comum de pesquisa. Mesmo depois de finalizada a orientação, Manoela e Vanessa ainda contribuíram ajudando-me em algumas entrevistas realizadas em 2012. Essas entrevistas aconteceram individualmente na residência das artesãs e todas foram gravadas; algumas, além de gravadas também foram filmadas. Mesmo compreendendo que as transcrições são *traduções culturais*, como poderia dizer Burker (2009), elas foram feitas respeitando-se a linguagem coloquial do entrevistado, a maneira de se expressar com todos os seus trejeitos verbais, na tentativa de traduzir o local da cultura dos narradores.

A escolha dos sujeitos da pesquisa foi definida com base em alguns fatores. Primeiramente o fator geográfico, pois a dificuldade de acesso aos furos e rios que cortam o município de São Sebastião da Boa Vista e a falta de uma documentação que identificasse onde se encontravam e quem ainda trabalhava com a arte do trançado, fizeram com que eu optasse por aproveitar a relação afetiva criada anteriormente com as mulheres que participaram do projeto no período de 2004 a 2006. A pesquisa de campo, então, ocorreu no entorno dos rios e furos do Urucuzal, Pirarara, Seringueiro, Chaves e na Vila de Nazaré.

Outro aspecto levado em consideração foi a questão de gênero. Esse aspecto definiu-se durante a pesquisa de campo, pois com a coleta dos relatos observei que a arte da fibra é uma atividade feminina. Já que apesar da tessitura ser ensinada em sua maioria a todos os filhos na infância, contudo, apenas as mulheres dão continuidade a essa arte, pois os homens, na adolescência, por sofrerem preconceito de outros jovens, que veem nesta atividade uma prática feminina, deixam o fazer e vão para outros tipos de artesanaria.

A escolha não excluiu diálogos, informações e observações do modo como os homens organizam seu cotidiano e participam da vida do lugar na relação com as mulheres. Nesse sentido, para o entendimento do mito fundador (GLISSANT, 2005) da comunidade católica de Nazaré, do processo de povoamento da Vila e das formas de comercialização iniciais desses artefatos, foi imprescindível entrevistar dois homens que, além de personagens de conflitos familiares e políticos, são importantes para as discussões aqui levantadas, pois ainda representam o poder social, político e econômico da comunidade. São eles: Seu Celino e Seu Inácio.

Outro fator definidor foi a faixa etária, como identificamos através da *cartografia da fibra* uma grande quantidade de mulheres, optei por utilizar neste estudo, dentre todo o universo de entrevistas, as narrativas das mulheres mais velhas por suas experiências de vida e as que ainda atuam no processo de comercialização, portanto, são mulheres que ganham destaque na vida diária do lugar. Dessa forma, da Vila Nazaré, dialoguei com Melânia, Silvane, Dona Amélia, Rosária e Dona Nazaré; do Furo do Seringueiro, a conversa se desenrolou com, M^a Helena, Graça, e Ana Maria; do Furo do Pirarara, interagi com Rosinha, Socorro, Marisa e Marli; do Urucuzal, escutei Dona Nêna, Dona Beata, Dona Benedita, M^a das Dores, Conceição, Dona Isabel e Lourdes; e do Rio Chaves, demorei-me em entrevistar Dona Jojó, Lídia, Dona Tonica e Dona Marcelina; e em uma digressão, por serem antigas na arte, trouxe Dona Parrusquinha e Mariinha do Rio Tucupi Grande e Dona Dalila que já mora na cidade de São Sebastião da Boa Vista.

Através das entrevistas pude adentrar na vida dessas mulheres e compreender como as águas, os ventos, o céu, ditam seu ritmo, definindo o tempo de tirar o jupati, de trançar, das atividades do lar, das relações familiares, do ir e vir nos rios e furos, ou seja, o ritmo da cotidianidade. Da mesma forma que esses elementos naturais estão conectados e explicam sentidos das cosmologias no Marajó das Florestas, os relatos ditaram o ritmo de minha pesquisa, percebi que esses relatos seriam o fio condutor da construção do texto dissertativo.

As narrativas foram o suporte empírico necessário, elas não foram apenas instrumentos de coletas de informação para a pesquisa, mas sim a argamassa que trouxe o diálogo com o arcabouço teórico. Ao explorar esses depoimentos pude ampliar percepções sobre as cosmologias dessas mulheres e, principalmente, qual o papel do saber-fazer em fibra nas suas vidas. Isso “demonstra que as experiências sociais são importantes na medida em que afirmam, negam ou mediam as formas de identificação e diferenciação em determinados grupos sociais” (THOMPSON, 1998 *apud* SILVA, 2011, p. 18).

As mulheres de/da fibra são mulheres que nasceram na região de São Sebastião da Boa Vista, ou em alguns casos em municípios vizinhos, o que me permite dizer que todas as entrevistadas são marajoaras. O saber-fazer em fibra em suas vidas nasce na infância pelos ensinamentos de mães, avós, tias, enfim,

nascem das relações familiares. O aprendizado é feito pela oralidade e, principalmente, pela visualidade.

Outro aspecto que foi sendo revelado pelas narrativas é que eu não poderia estudar o trançado em fibra de jupati como uma experiência estética sem considerá-lo como um fazer coletivo que é expressão de um lugar, de um tempo, pois a natureza dessa experiência estética, sua forma, seu conteúdo, seu fazer, seus significados, é resultado de cosmologias e *ecossistemas estéticos* em que as mulheres artistas da fibra e sua *Obra* estão mergulhadas.

Estes objetos são essencialmente “localizados”, seu sentido é coletivo e o modo de fazer, a arte de fazer, é a expressão de sua permanência. Sua forma é de alguma maneira consequência de quem a faz. “É portanto fundamental conhecer o contexto sociocultural no qual a produção se dá, entendendo a natureza da experiência estética e da informação comunicada através dela”. (SILVER, 1979, p. 271 *apud* DIAS, 2006, p. 22)

De acordo com os ensinamentos de Dias (2006), os objetos artísticos e suas funções, estão entretecidas com o contexto, como fenômeno concreto, a arte em fibra de jupati está sujeita às condições produtivas referentes ao seu lugar no tempo e no espaço. São as condições produtivas de uma época colocadas em prática.

O movimento criativo nesse sentido é imbricado por relações de afetividade, de respeito à natureza, de poder, que perpassam por todo o processo produtivo dos artefatos, desde a identificação, se a palmeira *dá uma boa fibra* ou não, pelo ato de tecer e vai até a concretude da *Obra*.

Para contar essas experiências esteticizantes do cotidiano, vamos navegar pelos *Caminhos* da arte em fibra de jupati. Escolhi esta metáfora por entender que no Marajó das Florestas todos os *caminhos* se entrelaçam, formam uma rede de relações, um pensamento arquipélago, para lembrar Glissant (2005), aberto, de narrativas que se cruzam e parecem ganhar novos enredos. Da mesma maneira como não consigo conceber a arte do trançado apenas como uma cultura atávica e sim como um “sendo” constante, sempre em presença do outro, assim, não poderia fragmentar meu texto. A intenção aqui é que ele seja como esses *Caminhos*, interrelacionados, sejam estes “sendos”, onde as mulheres de/da fibra vão deixar suas marcas, vão derramar-se no texto “[...] em conexão com memórias que

contiguamente fazem confluir passado e futuro, mediatizadas por construções e intervenções do presente” (PACHECO, 2013, p. 02).

Dessa forma, o texto foi dividido em três *Caminhos*. O primeiro foi intitulado: “Navegando por São Sebastião da Boa Vista: uma cartografia sensível”, no qual procuro construir uma narrativa do Marajó das Florestas de São Sebastião da Boa Vista, como mapa cognitivo, descontínuo, indutivo, imprevisível (GLISSANT, 2005) com ênfase no cotidiano das mulheres de/da fibra de jupati que vivem à margem dos rios Chaves, Pirarara, Seringueiro, Urucuzal e da Vila de Nazaré.

Uma *cartografia sensível* das cosmologias e *ecossistemas estéticos* dessas mulheres, explorando sentidos das narrativas das pessoas, da arquitetura, do habitat, dos objetos do cotidiano, os caminhos de rio, a paisagem geocultural, seus sons e tempos, os transportes, enfim, a vida. Numa trajetória que se inicia em Belém, e que conta também de mim e de minhas impressões, percepções, de meu olhar “estrangeiro”. Este *Caminho* construirá o solo fértil para adentrarmos na vida e na arte das mulheres artistas da fibra.

No segundo *Caminho*: “A arte do saber-fazer das mulheres na fibra de jupati: memórias e identidades trançadas”, converso com essas mulheres e sua arte mais de perto por meio dos poderes da memória como construtores de identidades. Esforço-me por descrever e analisar como se constrói o processo produtivo do fazer em fibra em relação aos tempos do viver marajoara; o diálogo desse saber-fazer e o mercado que absorve essa arte; as relações de poder e negociações entre essas mulheres e entre elas e seu núcleo familiar; o saber-fazer como conhecimento, meio de vida, prazer, encontros familiares.

Já no *III Caminho* “Vivendo a vida com arte: vida, cotidiano, expressão”, procuro discutir que arte é essa, na relação com questões conceituais deste campo e em reflexões que envolvem tradição e modernidade, culto e popular, arte e vida e estética do cotidiano, para apresentar a *Obra* das mulheres marajoaras como expressão de sua cotidianidade. Na arte de trançar *Enfeites* e *Caminhos* busco aproximações com memórias indígenas e heranças históricas. Analiso a morfologia da tessitura, as relações cromáticas e os significados simbólicos, estéticos e práticos dessa arte.

Em toda essa construção não tenho como me isentar, e nem me excluir. Estarei por dentro do texto, estarei nas tramas dos escritos e das histórias.

Compartilho do mesmo sentimento de Carla Dias (2006, p. 20) quando diz “[...] para além de objeto de pesquisa, são elas, as mulheres [...] parte de minha vida”.

Isso porque minha relação com as mulheres de/da fibra foi sendo construída e (re)construída durante a pesquisa. As representações iniciais foram aos poucos se desfazendo e (re)fazendo-se, a proximidade, o envolvimento durante esses dois anos foram desmontando nossas armaduras. É um grande prazer para mim estar entre elas, sinto-me em casa. Como esquecer da exclamação de Dona Jojó quando me viu pela primeira vez depois do meu retorno em 2011: “Ulha, é a Ninon, é um sunho!”, fiquei extremamente emocionada! Da mesma forma compartilho dos sentimentos expressos por Dias (2006, p. 17) ao falar de sua experiência de pesquisa: “como a convivência era intensamente íntima, acabamos por relaxar na representação. Esta inserção no ambiente doméstico – feminino por excelência – criou laços duradouros de amizade [...]”. Estou impregnada de toda essa cosmologia e isso estará presente em meu texto.

No conluio desses *caminhos*, onde entorno, vida, trabalho e arte se reentrançam em experiências estéticas, o saber-fazer das mulheres de/da fibra de jupati se apresenta como expressão artística marajoara onde o trançado é a encarnação de vidas cotidianas, memórias, identidades, estéticas e histórias em cenário amazônico. Os *Enfeites* e *Caminhos* criados na tessitura são representações de uma *estética marajoara de rastro/resíduo*, uma cultura compósita, que está sempre em presença do outro, com o outro. Uma *Obra* aberta para *novos* olhares e significações.

Conhecer essas mulheres em suas vivências cotidianas e estéticas, em seus modos de ser, fazer e viver e como estes se entrelaçam a elas na composição de sua arte em fibra é fundamental para os estudos aqui propostos. Por esse motivo antes de adentrar nas reentranças dos *Caminhos*, inicialmente apresentarei as mulheres artistas em uma cartografia de memórias que comporá alicerces aos diálogos posteriores.

A fibra em cartografias de vida

Quem são essas mulheres? São *mulheres de fibra*, pois são mulheres que vivem à margem dos Marajós (PACHECO, 2006), e mesmo silenciadas, como apresenta Maria Antonieta Antonacci (2006, p. 19) em prefácio ao livro de Pacheco (2006), “[...] resistem, reinventam formas de sobrevivência e continuam pulsando, longe ou perto de nossa atenção e de nosso chão familiar”. Continuam, por gerações, (re)construindo-se, (re)significando-se, (re)afirmando-se pela arte em fibra de jupati, situados em furos e rios de São Sebastião da Boa Vista no Marajó das Florestas. São *mulheres da fibra*, pois a fibra está entranhada em seu cotidiano, como expressão estética, possibilidade de vivência, saber importante às outras gerações, prazer, momento de encontros, movimento da memória.

As mulheres de/da fibra são naturais deste lado menos conhecido da Amazônia Marajoara e se espalham às margens de rios, mas especificamente na Ilha Chaves, nos furos: Urucuzal, Seringueiro, Pirarara, na Vila de Nazaré e no Rio Chaves. É na Ilha Chaves, que segundo elas, se concentra a produção da arte em fibra de jupati.

Porém a fibra não apenas produz e/ou reveste objetos, ela produz memórias, entrelaça saberes, por isso em meio às águas e trajetórias de vida, mergulhei em busca dessas identidades, desveladas pouco a pouco nas muitas conversas tecidas nos encontros dos anseios desta pesquisa com as vivências das mulheres de/da fibra. De *rabeta* ou *casco*, percorri esses *caminhos* de rio, e ao refazer o percurso, que não foi sistêmico, nem linear, em um ir e vir constante, percebo que estive entretecida na construção de uma trama de relações descontínuas, moventes, dinâmicas e afetivas.

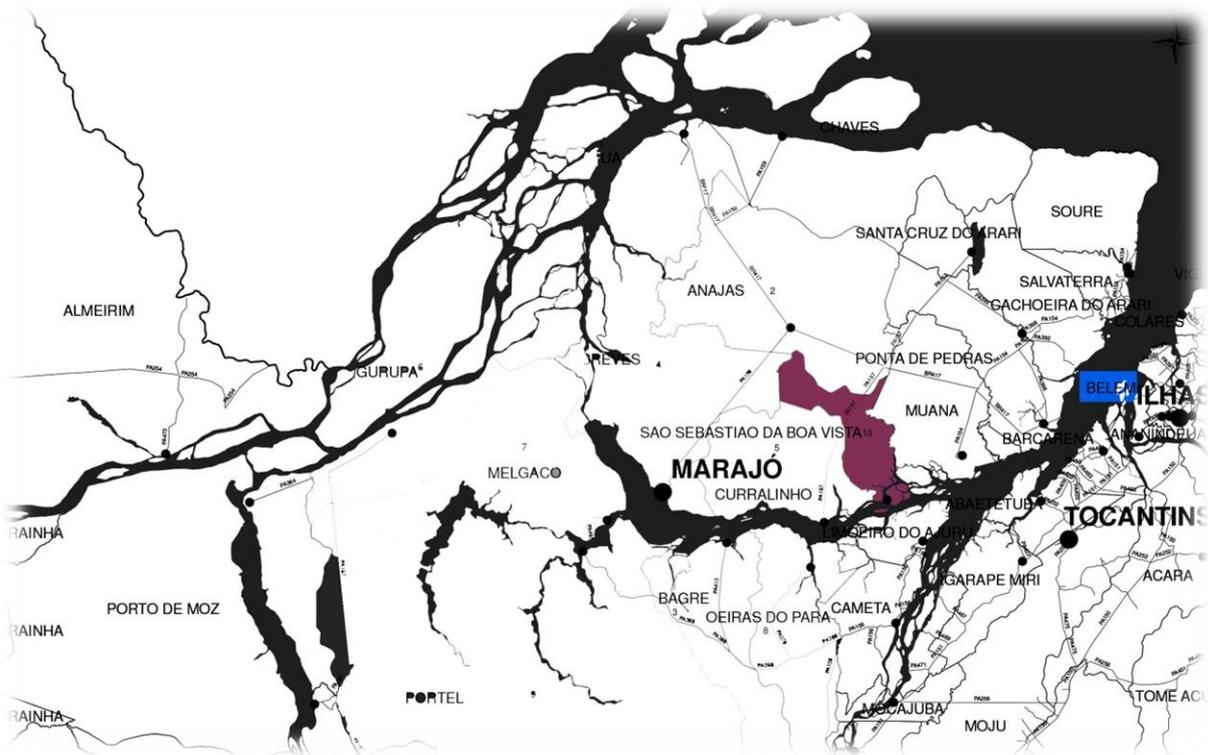


Figura 01 – Mapa de São Sebastião da Boa Vista
 Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2013

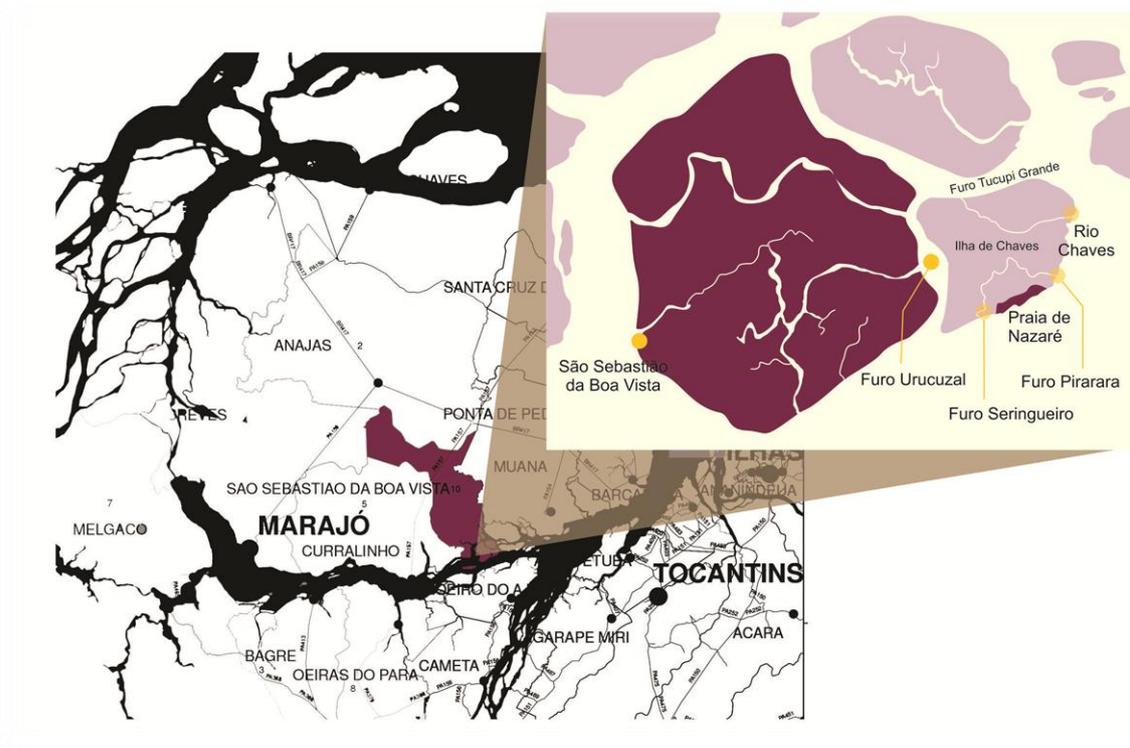


Figura 02 – Mapa da Ilha Chaves
 Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2013



Figura 03 – Socorro
Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012

Início o *caminho* pelo Furo Pirarara, pois foi onde a tessitura começou a se construir. O primeiro fio desse trançado estava nas mãos, olhares e saberes de **Socorro (38 anos¹⁶)**. Casada, mãe de seis filhos, Júnior (o mais velho), seguida de Richelly, Rafael, Raylana, Renata e Rayssa. Aprendeu a tecer com a sogra, Dona Amélia, apesar de a mãe, Dona Marcelina, saber a arte. “Olha eu aprendi ca mãe dele, a mãe dele (Roberto – marido) há muito tempo ela trabalha, né? Aí quando eu me ajuntei com ele, faz 22 anos, eu não sabia fazer, aí com os ano eu aprendi logo a tirá nome na garrafa, aí que foi trabalhando [...]”¹⁷. Socorro é uma entusiasta e sonhadora quando se trata de sua arte, tem um grande capricho na tessitura, sua *Obra* é reconhecida na comunidade pela qualidade no acabamento e na feitura dos *Enfeites* e *Caminhos*. Acredita que seu saber-fazer é importante em sua vida, pois com ele criou seus filhos e é de onde *tira* para comprar *suas coisas*, sem depender do marido. Nesse sentido, a fibra dá uma certa independência financeira a essas mulheres, que veem essa arte como algo seu, um conhecimento próprio que ninguém pode lhes tirar. No entanto, Socorro se entristece quando ouve as filhas dizerem que vão largar a fibra se tiveram a oportunidade de estudar.

Olha, pra mim... eu gosto de trabalhar na fibra[...] Eu acho tão bonito! A Raylana minha filha já fala anssim: Ah mãe! Um dia que eu tivesse o meu estudo, eu largaria isso, eu nem ligava pra fibra. Mas eu acho aquilo importante! Que isso eu aprendi, e disso eu já criei pa bem dizê eles, eu ajudo muito com o Roberto (marido) [...] Eu trabalho, com meu dinheiro que eu pago as minha conta, que eu compro o que eu quero! É assim! Num é um dinhero tanto, né? Mas é uma coisa que é o seu trabalho, você tá vendo, né? Eu acho importante isso!¹⁸

Penso que este fazer artístico por fazer parte do cotidiano dessas mulheres, faz com que os jovens não reconheçam este saber como conhecimento, como um patrimônio cultural da comunidade. Não conseguem perceber que o estudo não impossibilita a continuidade do fazer em fibra, que esses conhecimentos podem

¹⁶A idade das mulheres artistas refere ao ano de 2013.

¹⁷Entrevista com Socorro, realizada em sua residência, em 25 de junho de 2011.

¹⁸Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

caminhar juntos contribuindo mutuamente um com o outro. Hoje esses jovens vislumbram outros horizontes graças a maior facilidade de acesso à educação e às tecnologias, mesmo que essa realidade nos Marajós ainda esteja muito aquém da inclusão necessária, contudo, hoje muitos pais oportunizam a seus filhos acesso a esse direito historicamente a eles negado.

Agora atravesso o rio Pirarara e encosto na casa de **Rosinha (56 anos)** filha de Dona Beata. Aprendeu a tecer com a mãe aos sete anos, tem a arte em fibra como algo importante em sua vida, como ela mesma conta em sua narrativa:



Figura 04 – Rosinha
Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012

O trabalho da fibra pra mim foi muito importante, aprendi com a minha mãe, desde piquininha! Aí todas coisa que eu vi ela fazê de diferente, que ela incapava garrafa, aí ela fazia esses desenho bunitinho! Aí eu ficava olhando... Mamãe, eu quero aprendê fazê, igualzinho que a senhora faz!! Ela: Ahh! Tu que aprendê, então pode sentar aqui no meu lado que tu vai aprendê! E ficava ansiosa! Pra aprendê aquilo que eu tava fazendo!¹⁹

Rosinha tem prazer em seu trabalho com a fibra, já sente algumas dificuldades em enxergar, mas não larga seu tecer. É uma das mais animada, engraçada e piadista das mulheres artistas da fibra, o que se reflete em sua arte, suas composições tem um colorido que lhe é característico. Rosinha preocupa-se com o futuro desse saber, diz que antes a comercialização da arte era certa, hoje, porém, já há certa dificuldade para se comercializar as *Obras*.

Eu acho anssim, que a gente antes, a gente trabalhava, né? Que era a fibra, a gente tinha os compradores certos, sabe? Que aí ia apanhar na casa. Aí a maiô quantidade que ente fazia! Isso favorecia muito pra nós porque a gente já tinha o comprador certo. Aí passado de algum tempo, aí o pessoal num foru mais comprando, né? Num passavo mais nas casa comprando, aí foi ficando difícil da ente trabalhar na fibra....²⁰

Assim, ela acredita que isso aconteça porque os jovens de hoje já não se interessam pela arte, as outras possibilidades de estudo e trabalho acabam por

¹⁹Entrevista com Rosinha, realizada na residência de Socorro, em 16 de julho de 2011.

²⁰Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.

afastá-los deste fazer tradicional, o que corrobora o que foi dito por Socorro em sua fala citada anteriormente. Dessa forma, Rosinha vê como fundamental que os pais repassem o ensinamento e incentivem às crianças para a valoração desse saber, para que não se perca com o tempo. Sobre a importância de se repassar esse conhecimento de geração em geração, em sua narrativa comenta como acha bonito ver Socorro e suas filhas tecendo juntas, o que a deixa nostálgica, pois lembra de como era a rotina de tessitura quando ainda tecia acompanhada de sua mãe e irmãs.

Eu acho que aqui na casa da Socorro, eu acho muito bonito, as vezes eu chego aqui, todas as mininas tão no chapéu, sabe? Aí eu mi lembro quando eu tava com a mamãe, todas nós, éramos cinco irmãs que trabalhavam com a mamãe. Gostava de vê! Toooooo mundo no chapéu ali trabalhando! Sabe? Cada um fazendo a sua função! E aí achava muito bonito! A produção era muita, vendia muito, né?!²¹



Figura 05 – Dona Amélia
Ailslan de Paula: Arquivo
pessoal, 2011

De lá parti para a Vila de Nazaré, o primeiro encontro foi com **Dona Amélia (63 anos)** mãe de Roberto, marido de Socorro, foi ela que a ensinou a arte. O rosto marcado pelo tempo mostra as dificuldades vivenciadas por essa mulher de/da fibra. Veio com sua mãe e os irmãos ainda criança morar na Vila de Nazaré, na busca por novas oportunidades, pois as dificuldades eram muitas naqueles tempos.

Aprendeu a tecer aos oito anos com a cunhada Dona Nazaré, quando esta veio morar na vila logo que se casou com Seu Inácio. Dona Amélia fala com saudosismo do tempo de juventude, quando para ela o trabalho com a fibra era melhor e reconhecido. Hoje já não tece mais, pois a vista não deixa. Quanto ao período áureo do comércio do trabalho com a fibra Dona Amélia relata em suas memórias como era farta a produção e venda das *Obras*:

Era melhor no tempo passado, antes desse agora. Porque nesse tempo se fizesse cinquenta garrafa empalhada de jupati, cem chapéu de praia, quinhento chapéu de bico, a senhora vendia tudinho. Tinha

²¹Idem.

preferência demais desse, dessas incumbida [...] Era animado nesse tempo! Tinha muita preferência mesmo!²²

Ainda tecendo com fibras e histórias, caminhando pelas estivas, chego à casa de **Melânia (49 anos)**, filha de Seu Celino e Dona Conceição. Casada, mãe de cinco filhos, quatro mulheres e um homem. Aprendeu a trançar com sua mãe aos cinco anos de idade. Melânia prima pela qualidade na tessitura e no acabamento de seu trabalho, o que a faz ser reconhecida pelas outras mulheres de/da fibra, pelo “capricho” no fazer que se revela em suas *Obras*. Reservada e tímida, não é de muita conversa, mas é de ação, quando se propõe a fazer algo não mede esforços. Hoje além da tessitura, toma conta da merenda escolar na escola municipal da vila. Ela justifica a busca por uma segunda renda pelo fato de que antes a produção da fibra era mais intensa. Hoje, segundo ela, não dá mais para viver apenas disso, mas mesmo assim não para de tecer seus *chapelinhos*.



Figura 06 – Melânia
Aislan de Paula: Arquivo
pessoal, 2011



Figura 07 – Silvanie
Aislan de Paula: Arquivo
pessoal, 2011

Ainda na casa de Melânia presencio o encontro de gerações destas artistas marajoaras, pois chega sua filha **Silvane (30 anos)** também moradora da Vila de Nazaré. Aprendeu a tecer com cinco anos com sua mãe e ensinou sua arte às filhas. Em sua fala é perceptível que reconhece o valor de sua arte, no entanto constata a desvalorização por parte dos compradores, por isso se queixa do baixo valor que comercializa suas *Obras*, diz que as pessoas não querem pagar o valor justo. Nesse cenário, vale ressaltar que a arte em fibra de jupati requer muito desprendimento, tempo, paciência, técnica e criatividade, mas estes aspectos não são vistos por quem compra a produção, já que, normalmente, são esses atravessadores que estipulam o preço e não as mulheres de/da fibra.

²²Entrevista com Dona Amélia, realizada em sua residência, em 05 de maio de 2012.

Por isso, Silvanie diz que cada vez está mais difícil a comercialização, e quando não se tem muitos recursos, a vivência de penúria no Marajó das Florestas, faz com que muitas larguem a fibra, mesmo sendo algo importante para elas. Ou ainda, há aquelas que resistem e fazem da atividade um complemento da renda familiar, quando se impera a necessidade de enveredarem por outros *caminhos* para o sustento da família, como também foi mencionado por Melânia.

Logo depois, caminhando mais um pouco, adentro à casa de **Rosária (43 anos)**. A conversa continua em família, porque ela é irmã de Melânia. Rosária é casada e mãe de um menino. Nasceu na Vila de Nazaré, porém, conta que a família de sua mãe veio do Ceará para São Sebastião da Boa Vista e se estabeleceu no Pau de Rosa. Rosária conta ainda que sua avó veio fugida de lá juntamente com a família para não serem mortos, porém Rosária não sabe contar direito, o porquê. Dona Conceição, sua mãe, veio morar na vila quando casou com Seu Celino.



Figura 08 – Rosária
Lídia Abraham: Arquivo pessoal, 2012

Rosária aprendeu a tecer com a irmã, não sabe bem com que idade, mas diz que foi quando ainda era bem pequenininha, em torno de uns oito a nove anos. Quando fala sobre a arte com a fibra, percebo que se insere em uma mesma realidade das demais com quem conversei, pois o sustento hoje não vem apenas da fibra, vem também da confecção de matapis que ela comercializa. Isso se deve ao fato de que não produz hoje tanto quanto gostaria, mas tem prazer no tecer de sua arte: “Ixi!!! Gosto e muito!”²³ Como Rosinha e Melânia, também se queixa das dificuldades de comercializar suas *Obras*, pois o comprador não vem mais na porta como antes e não quer pagar um preço justo pelo trabalho. Por esse motivo já quase não tece a fibra, acabou indo para a confecção dos matapis, e em meio a tessitura de suas histórias ela conta um pouquinho de sua rotina diária: “De primero acordo de manhã, faço primero o café! (risos) Depois que eu vô pru rio. Aí eu pego camarão, trago o camarão de lá. Aí lavo ele... enquanto tá fritando, eu tô fazendo o matapi”²⁴, que como ela diz é mais fácil de fazer, dá menos trabalho. Mas faz uma ressalva,

²³Entrevista com Rosária, realizada em sua residência, em 24 de junho de 2011.

²⁴Entrevista com Rosária. Depoimento citado.

narrando que se houvesse possibilidade de viver apenas do tecer não faria outra coisa.



Figura 09 – Dona Nazaré
Clarté: Arquivo pessoal,
2011

Do tecer e dos matapis de Rosário atravesso a vila e aporto na casa de **Dona Nazaré (77 anos)**, a mais antiga da vila na tessitura da arte. Trouxe a arte consigo para lá quando casou e veio morar na Vila de Nazaré com Seu Inácio. Aprendeu a tecer com a mãe aos sete anos, o aprendizado iniciou-se pela tessitura da aba dos *chapelinhos*, o beneficiamento da fibra, o começo do chapéu e os arremates ainda eram feitos pela mãe. Ela conta que a mãe aprendeu olhando a tessitura do *Enfeito*

Crauari e assim foi ensinando a arte aos filhos, como relata:

Olha, a mamãe tecia, ela ia na Casa Leão, tinha um home que tecia por lá, Raimundo Tavares, tecia as fibra dele cum aqueles crauari tecido. Tecia o desenho. Aí ela trazia de lá, ente tecia por ele. Quantas fibra suspendia, quantas dexava, e quantas fechava, uma rosa por dentro da outra. Assim que era. A sobranselha também, tudo isso. Ente foi aprendendo assim.²⁵

Dona Nazaré pela fibra foi tecendo uma relação afetiva com seus filhos, os momentos de tessitura até hoje são rememorados nas conversas com as filhas de Dona Nazaré: Ana Maria, Lídia e Maria Helena, são as que ainda tecem até hoje. Ao rememorar o passado, Dona Nazaré conta que o trabalho era intenso naqueles tempos, Seu Inácio chegou a ser um grande atravessador, arrecadava a produção de várias mulheres e pagava à vista, e depois revendia em Belém, já para compradores certos. Hoje Dona Nazaré apesar das restrições de saúde, não deixa sua arte de tecer, não larga, gosta muito de estar envolta em suas fibras, mesmo não tecendo mais com a mesma intensidade de antes.

Saindo da casa de Dona Nazaré, vou pensativa no caminho de volta à casa de Socorro. E ecoando dentro de mim ficam suas histórias, quantas histórias pelas quais essas mulheres de/da fibra vem (re)construindo-se por gerações memórias, vidas e identidades trançadas através dessa arte.

²⁵Entrevista com Dona Nazaré, realizada em sua residência, em 17 de julho de 2011.

Agora, vou de casco por outros percursos, depois que a maré nos deixa passar navego pelas ruas de rio até a casa de **Dona Jojó (59 anos)** no Rio Chaves.

Dona Jojó aprendeu a arte em fibra com sua irmã mais velha Tonica aos onze anos, como ela mesma conta, ficava “cuira”²⁶ para aprender. Seu aprendizado foi construído pela observação da irmã na tessitura e pela experimentação. Muito comunicativa, cativante, ela preocupa-se com a perpetuação desse saber, por esse motivo acha fundamental ensinar a arte às novas gerações. Dona Jojó que nos fala sobre os desafios vividos por essa arte, ao mencionar que a facilidade de trabalhar com a tala do jupati levou muitos a migrarem da fibra para a tala.



Figura 10 – Dona Jojó
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

[...] porque se ente parar quem que vai ficar fazendo mais, né? E é tão importante que isso nunca acabe, nunca pare de comprar isso, né? E quem mais vai ficar fazendo, né? É por isso que eu queria botar minhas neta pra fazê isso. Que é só na tala hoje! Isso aí é muito velho [...] É isso que é o negócio, porque muitas vez procuro, cadê? Não tem quem faça, né?²⁷



Figura 11 – Marli
Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2011

Refletindo sobre as memórias de Dona Jojó, especialmente quando enfatiza a “velhice” do saber-fazer, retorno à casa de Socorro. A noitinha, enquanto conversávamos na cozinha em meio à função de bater o açaí para o jantar, recebemos a visita de **Marli (45 anos)** que também mora no Furo Pirarara, ela conta que aprendeu a tecer com sua mãe: “Com 6 ano eu comecei a tecê, aí eu parei, que eu fui pra Belém [...] com 11 ano eu fui pra lá. Eu levei 11, 12, 13, aí quando eu ia fazê os 14... três ano e seis meses

²⁶Ficar *cuira* no linguajar paraense significa ficar ansioso, impaciente, com muita vontade de fazer algo.

²⁷Entrevista com Dona Jojó, realizada em sua residência, em 29 de outubro de 2011.

eu morei em Belém. Aí eu num trabalhei, que eu morei pra lá [...] Aí quando eu voltei, eu ingatei de novo”.²⁸

Marli envolvida pelas lembranças de uma trajetória de saber-fazer em fibras de jupati, também conta que ensinou a arte a todos os seus filhos, mas quando os meninos cresceram eles foram deixando de tecer: “Todo eles, só que... a menina não, cum 6 ano ela já começô a tecê, né? A trabalhar. E os menino não, porque menino é... logo quando começa a ficar rapazinho, ele num qué, né? Disque é... Eles já falo que é seuviço de menina”.²⁹ Marli faz questão de contar que até a sua neta já começou a dar os primeiros passos na tessitura. “A zinha! A minha neta tá com dois ano, né? Ente tá trabalhando, ela pega o chapeuzinho, vai rodando, assim. Aí a Marlene diz: mamãe, essa piquena quando tivê com 4 ano ela já vai tecê. Ela roda”.³⁰

Marli acha importante sua arte e a faz com prazer e dedicação: “Olha (risos)! Eu acho bunito! Principalmente a gente que produz, né? Com suor com dedicação a gente fazendo o serviço da gente, né? Com alegria também, porque num adianta a gente trabalhar, se a gente num trabalhar com amor!”³¹

Entre idas e vindas, novos encontros vão compondo minha cartografia pelos labirintos de florestas e águas marajoaras. Em um dos retornos participo da festa de aniversário de Zeca no rio Chaves, filha de **Graça (50 anos)**. Em meio a música alta, aos comes e bebes, Graça revela-se em suas memórias. Mora no Furo Seringueiro, nasceu e cresceu na Ilha Chaves, casada, tem oito filhos: cinco mulheres e três homens. Muito risonha, conta que vive da fibra até hoje: “A minha profissão é o chapéu! Só vivo disso! Quando num tem meu jupati, eu mermo vô cortar! (risos)”³². Aprendeu a arte com sua mãe e ensinou para todos os filhos: as mulheres, com excessão de uma que mora em Belém, ainda tecem, os homens foram largando o tecer quando cresceram.



Figura 12 – Graça Vanessa Simões: Arquivo pessoal, 2011

²⁸Entrevista com Marli, realizada na residência de Socorro, em 29 de outubro de 2011.

²⁹Entrevista com Marli. Depoimento citado.

³⁰Idem

³¹Idem, Ibdem.

³²Entrevista com Graça, realizada na residência de Silvana, em 29 de outubro de 2011.



Figura 13 – Dona Mariinha
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2013

Dona Mariinha (62 anos) que também participa da conversa conta um pouco de sua experiência e da vivência com a fibra. Casada, mãe de cinco filhos, eram seis, mas um já é falecido, hoje são quatro mulheres e um homem. Irmã de Dona Jojó e Dona Tonica, aprendeu a tecer com sua tia Lucy por volta dos dez anos. Mora na Ilha Chaves no Rio Tucupí Grande na Vila Pareira, outra comunidade católica da Ilha, assim como a Vila de Nazaré. Mariinha conta que depois de casar mudou para a Vila Pereira e parou de tecer: “Eu casei na idade de dezesete ano, né? Aí depois que eu casei, aí eu

já peguei outra profissão de dar aula, professora. Eu trabalhei muito quando soltera”.³³

Apesar de não trabalhar mais com a fibra, ao falar da juventude relata com prazer as experiências vividas na tessitura juntamente com sua família: “Eu tinha uns dez ano quando comecei a tecê, nós tecia muito! Era eu, era a Jojó, era a Tonica, a Eni, a minha irmã [...] De antes nossa profisão era isso, era só a fibra, era!” Mesmo não tecendo mais, Dona Mariinha diz que ainda lembra tudo do fazer e que quando vai na casa das irmãs sente aquela saudade e aquela vontade de voltar a tecer: “Mais credo! Eu lembro tudinho! Sei tudinho! Eu sei armar o fundo, tudo eu sei fazê, é, tudo eu faço! Só que num teci mais, né? [...] Quando eu chego lá na casa dela (irmãs), mais credo (risos)!”³⁴

No aniversário também estava **Ana Maria (50 anos)** filha de Dona Nazaré que mora no Furo Seringueiro. Aprendeu a arte com sua mãe: “Desde criança, quando mamãe fazia nós aprendia com ela. Todos tecido!”³⁵ Ana Maria ensinou o tecer a todos os seu filhos, porém hoje apenas as mulheres tecem, pois os homens caminharam para outras tarefas na adolescência. Tecer para ela é um prazer e diz que quando não tem fibra para a tessitura de seus *Enfeites* e *Caminhos* sente-se como se estivesse adoentada. Não sabe ficar sem seu



Figura 14 – Ana Maria
Arquivo pessoal da pesquisa, 2011

³³Entrevista com Dona Maririnha, realizada na residência de Silvana, em 29 de outubro de 2011.

³⁴Entrevista com Dona Maririnha. Depoimento citado.

³⁵Entrevista com Ana Maria, realizada na residência de Silvana, em 29 de outubro de 2011.

tecer.

Ana Maria lembra o quanto era bom, prazeroso e divertido a tessitura com sua mãe e irmãos. Contou até que levantava na madrugada escondida da mãe para tecer. Ao remexer o universo de suas lembranças narra que hoje já não se encontra tanto jupati bom para o beneficiamento da fibra, como antes: “Tinha dia que nós encapava três garrafas num dia. Pra acabar logo, sabe? Pro papai levar. E agora o jupati tá difícil da gente encontrar pra encapar”.³⁶



Figura 15 – Lídia
Manoela Costa: Arquivo
pessoal, 2011

O aniversário estava divertido, mas era hora de ir por outros *caminhos*. Assim, voltei à Ilha Chaves, fui às margens do Rio Pará e conversei com **Lídia (52 anos)**, filha de Dona Nazaré, que também teve seu aprendizado na fibra com a mãe. Não tem uma precisão com que idade começou na tessitura: “Olha, eu digo que eu entrei, mas eu não me lembro, mas com cinco ano, seis ano, sete ano eu já fazia isso tranquilo. Com dez ano eu já encapava qualquer garrafa, tirava qualquer letra. Mamãe ensinou nós a fazê qualquer trabalho”.³⁷

Casada, tem oito filhos, três mulheres e cinco homens. Ela ensinou a tessitura a todos, começaram a aprender pelo *chapelinho*: “Foi, foi com chapéu, limpava as fibra, aí depois começavam a tecer, ou então faziam só elas mesmo o chapéu. Incapavam garrafa. Também não era só isso, elas faziam também o matapi, né? O matapi eles faziam”.³⁸ Os homens com o tempo foram arrumando família e largando a fibra, as mulheres já não tecem porque não moram mais na ilha.

Lídia, como as outras filhas de Dona Nazaré, tem uma relação de afetividade muito intensa com a fibra, ultrapassando uma possibilidade de sustento, o tecer é um momento de encontro familiar, trocas de experiências de vida, conversas e afetos. Lídia sente saudades desses momentos de encontro. O abandono da fibra pelos filhos na busca de novas oportunidades também se faz presente em suas narrativas. Já a relação que ela e suas irmãs ainda têm com a fibra não se refazem em suas filhas, como ela conta:

³⁶Entrevista com Ana Maria. Depoimento citado.

³⁷Entrevista com Lídia, realizada em sua residência, em 29 de outubro de 2011.

³⁸Entrevista com Lídia. Depoimento citado.

Porque eu não queria que eles ficassem assim, sem fazer nada né? Eu queria que eles trabalhassem, só que eles acharam que tinham que mudar. Queriam mais, eles queriam estudo, eles queriam continuar na frente, que sabiam que isso aí não dava pra eles. Pra nós já deu, mas pra eles já não dava. Aí eu ensinei, né? O que podia, o que não podia ensinar eu não podia, porque o que eu já estudei foi até a segunda série, né? E com a segunda série hoje em dia, ninguém pega nenhum emprego, não é? Tem que ser um formado né? Pra pessoa poder pegar um emprego [...] Aí hoje tem uma que já conseguiu terminar o ano dela. Terceiro ano. Já tava fazendo umas provas pra vê se ela passava, pra ela conseguir uma bolsa pra Belém aí. Pra ela conseguir. A outra tá fazendo segundo ano...³⁹

Ainda envolta nas reflexões de Lídia, e pensando no conflito de gerações que se conforma nas experiências da arte em fibra, parto rumo ao Furo Seringueiro, lá encosto na casa de **Maria Helena (42 anos)**, irmã de Lídia e Ana Maria, todas filhas de Dona Nazaré. Aprendeu a tecer com sua mãe aos sete anos: “[...]aprendi com a minha mãe [...] olhando pra ela e aprendendo”.⁴⁰ A mesma prática de aprendizado fez com as filhas: “Ensinei... elas fazem mais o chapéu, [...] o chapéu grande também elas fazem [...] É isso que eu falo pra elas, o que eu aprendi com a minha mãe, eu vô insinar pra vocês!”⁴¹ Também como as outras filhas de Dona Nazaré, a relação com a

tessitura é forte, narra que quando está sem fibra para tecer fica adoentada, pois adora sua arte e tem orgulho de suas *Obras*. Maria Helena vê o tecer como importante, pois a arte em fibra de jupati foi o conhecimento que ela pôde deixar às filhas, uma possibilidade de sustento: “Porque eu acho assim, que num tem um serviço, né? O único seuviço que a gente tem, que ente aprendeu, né? Foi esse daí! Eu goste de vê elas (filhas) trabalhando, fico muito alegre, fico feliz”.⁴²

A narradora e artista da fibra procura manter com as filhas a mesma dinâmica de tessitura que tinha com a mãe e as irmãs, todas tecem juntas e neste



Figura 16 – Maria Helena
Vanessa Simões:
Arquivo pessoal, 2011

³⁹Entrevista com Lídia. Depoimento citado.

⁴⁰Entrevista com Maria Helena, realizada em sua residência, em 30 de outubro de 2011.

⁴¹Entrevista com Maria Helena. Depoimento citado.

⁴²Idem.

momento estreitam as relações familiares, conversam, riem, contam as novidades, constroem momentos prazerosos de afeto e cumplicidade.

Do Seringueiro retorno à casa de Socorro, é hora de arrumar a bagagem e voltar à Belém, contudo no *caminho* de volta entrarei no Furo Urucuzal para tecer ainda outras conversas. O som da rabeta anuncia que João, meu barqueiro, está chegando. Hora de despedidas, agradecimentos pela acolhida e abraços fortes para marcar este momento. Deixo o Furo Pirarara, com promessas de retorno breve.



Figura 17 – Conceição
Arquivo pessoal da
pesquisa de campo, 2013

Já no Urucuzal, encostamos primeiramente na casa de **Conceição (48 anos)**, filha de Dona Isabel, que aprendeu a tecer com a mãe:

Olha, eu aprendi com a mamãe, que ela tecia, tecia chapéu grande de quatro dedo, aí fumo aprendendo cum ela. Aí foi, foi até que nós aprendemo. Eu aprendi chapéu, incapar garrafa. Faço chapéu de todo tipo desse daí. Tem um de zolho, né? Ente fazia na copa, na aba.⁴³

O aprendizado de Conceição iniciou-se aos dez anos. Depois de casada e já com suas quatro filhas, as introduziu na arte do tecer, hoje apenas uma delas tece em sua parceria, pois as outras já constituíram família e não moram mais com a mãe, já tecem em suas casas. Em nossa conversa, Conceição conta esse fato e um pouco de sua rotina diária na tessitura: “Eu teço cum a minha filha, cum a Selma, eu teço junto cum ela. Ela tá buchuda. Eu teço as copa tudinho, eu sento, ela tece aba. Ela dobra o beco. E aí quando me disocupo do meu trabalho que eu vô tecê o chapéu”.⁴⁴ Conceição conta que se preocupa quando está sem fibra e não pode tecer, pois relata que gosta da tessitura porque é dela que tira seu sustento: “Quando eu num tenho fico, eu fico preocupada, que eu gosto de tá tecendo o chapéu, da onde eu ganho um dinherozinho, é dele”.⁴⁵

⁴³Entrevista com Conceição, realizada em sua residência, em 06 de maio de 2012.

⁴⁴Entrevista com Conceição. Depoimento citado.

⁴⁵Idem.

Depois da conversa com Conceição atravessamos o rio e na outra margem encostamos no trapiche⁴⁶ de **Dona Beata (77 anos)** mãe de Rosinha. Aprendeu a arte com sua mãe Dona Gereca quando ainda era pequena. Conta como era movimentada a produção na época que ainda tecia com sua mãe e irmãos:

Naquele tempo ente vendia muuuito! Olha, eu sei fazê umas cestinha de fibra! De alcinha, a gente vendia grande quantidade! Pro cumpadre meu, até já morreu, o Genésio Lopes. Mas minina, aquele home comprava, comprava! Ente levava, murava lá pertinho, ente levava numa... grande quantidade! Cento, duzentos!⁴⁷



Figura 18 – Dona Beata Clarté: Arquivo pessoal, 2011

Hoje Dona Beata já não tece tanto, pois tem dificuldades de enxergar: “Eu trabalhei muito! Fazia chapelão, quase um palmo de aba, coisa boa! Agora já num faço quase é nada disso!”⁴⁸ Ela considera importante ensinar os mais novos, pois percebe que este saber pode se perder com o tempo.

Eu disse que eu quero insinar essa minha neta aqui, a maior, essa zinha dessa aqui. Eu vô incinar minha filha, dexe que quando eu ir pro garapé eu vô levar um rapaz pra trepar numa árvore, pode sê tão bunito a fibra, né? Pra cortare pra mim, pra mim insinar, insinar a Lana, ela é muito animada pra fazê as coisa! Ela e a Daliane, quero insinar, essas uma assim, novata, elas num sabe, negócio de fibra [...] Porque posso morrer de repente, né?⁴⁹

Ao socializarem suas experiências na lida com a arte em fibra, muitas narradoras, a exemplo de Dona Beata, parecem rejuvenescerem desejos de voltar a produzir suas *Obras* artísticas.

Depois da conversa e do cafezinho, que não pode faltar nas visitas, atravessei novamente o rio e fui ao encontro de **Dona Isabel (81 anos)**, mãe de

⁴⁶Para o linguajar paraense *trapiche* é um tipo de ponte em madeira ou concreto que se estende para fora do rio onde os barcos ancoram.

⁴⁷Entrevista com Dona Beata, realizada em sua residência, em 06 de maio de 2012.

⁴⁸Entrevista com Dona Beata. Depoimento citado.

⁴⁹Idem

Conceição. O aprendizado de Dona Isabel se fez por conta própria, vendo as dificuldades que a mãe passava para viver e para sustentá-la. Dessa forma resolveu contribuir e com cerca de 10 anos de idade emprestou de um comerciante local um chapéu de praia e apenas olhando e experimentando foi aprendendo a tecer. Assim, conseguiu ajudar sua mãe a sair da penúria que vivia. O respeito e orgulho por sua mãe são muito presentes nas suas narrativas, um reconhecimento de todos os sacrifícios que a mãe passou depois que ficou viúva. Dona Isabel conta que cuidou da mãe até seus últimos momentos de vida. “Mamãe... coitada! Fiquei com minha mãe velha, morreu no meu poder. Quando morreu eu tava... já tinha três filho, quando ela morreu morava comigo. Era minha mãe!”⁵⁰

Dona Isabel casou-se aos quinze anos, e viveu um relacionamento conturbado, depois o marido a abandonou e ela criou sozinha seus filhos, sendo a fibra um grande alento neste sentido. Manteve a tradição das mulheres de/da fibra e fez questão de ensinar a arte a suas filhas, dessa forma, como diz, ela deixou todos encaminhados para a vida. Hoje já não tece mais.



Figura 19 – Dona Nena
Moyses Cavalcante: Arquivo
pessoal, 2013

Envolta pelas memórias cheias de lutas, vitórias, alegrias e tristezas de Dona Isabel, estico um pouco mais o *caminho* e chego à casa de **Dona Nena (87 anos)**. Ela conta que o aprendizado com a fibra foi pela observação e experimentação: “Olha, ele (pai) me empresto o modelo pra mim tecê igual. Ninguém me insinô. Eu olhava e tecia igual”.⁵¹ Sua primeira *Obra* foi um chapéu, depois aprendeu a tecer de tudo: garrafa, sandália e chapéu, do grande, dos menores, de quatro dedo pra home, e pra mulher duas chave, de aba [...]”⁵². Não sabe dizer com que idade aprendeu a arte, mas sabe que foi quando ainda era bem criança. Ensinou sua arte às filhas e ainda tece apesar da idade, como ela faz questão de dizer: “Eu ainda teço! Vendo pra uma sobrinha minha, lá no Chaves, Valdira. Eu teço!”⁵³

⁵⁰Entrevista com Dona Isabel, realizada em sua residência, em 06 de maio de 2012.

⁵¹Entrevista com Dona Nena, realizada em sua residência, em 24 de junho de 2011.

⁵²Entrevista com Dona Nena. Depoimento citado.

⁵³Idem.

Depois da conversa animada com Dona Nena e refletindo como aconteceu sua aprendizagem no processo criativo da arte em fibra, partimos de volta à Boa Vista. Por lá, o encontro foi com **Dona Dalila (85 anos)**, que apesar de não morar mais pelos rios e furos da Ilha Chaves, é uma das mulheres de/da fibra mais antiga na tessitura, por isso a escolha. Aprendeu a tecer com uma tia aos dez anos, como desvela a construção do seu aprendizado na fibra.



Figura 20 – Dona Dalila
Arquivo pessoal da
pesquisa, 2013

Eu aprendi, eu tinha dez ano, dez ano eu aprendi [...] Aí depois eu tinha uma tia que trabalhava já nisso, Livica, Livelina que chamava. Aí, ela tava trabalhando, aí ela estava limpando o jupati, a fibra, né? Aí eu aguarrei, disse: me dá um fiu dessa fibra? Ela disse: tira! Aí eu garrei tirei, tirei e foi alimpar, alimpei um bucado, fiz e deu pra armar um chapéu. Pois aquele foi o princípio! Daquele dia, dos dez ano em diante só assim! Que eu digo: olha, ninguém me insina, eu aprendi olhando! Se eu vê uma coisa, eu olhava. Eu vi o destintivo dum, eu olhava aprendia. Se eu via... Corar (Vila do Cocal) era uma vila, eu tirava a casa, era três casa na frente, eu tirava tudo na garrafa...as casa, cum navio no porto, né? Tudo eu tirava! Deus me deu aquela coisa na cabeça, eu tirava! Eu trabalhei muito!⁵⁴

Dona Dalila depois que se mudou para a cidade não teceu mais, entretanto revela seu prazer em tecer: “Gostava! Eu gostava muito! Mas gostava! Porque ente ganhava bem dinheiro cum isso, bem mermo. Era o ganho da gente!” Ela sente saudades dessa época, quando ainda tecia, o jupati era farto e as vendas mais constantes: “Eu sinto, eu sinto muita falta! Quem me dera se tivesse mermo o jupati! Mais agora, num tem quem procure essas coisa! De fibra, de chapéu. De primero não, era muita gente vinha procurar, e agora não. Quem dera se aparecesse, ainda tivesse!”⁵⁵

⁵⁴Entrevista com Dona Dalila, realizada em sua residência, em 06 de maio de 2012.

⁵⁵Entrevista com Dona Dalila. Depoimento citado.



Figura 21 – Dona Tonica
Arquivo pessoal da
pesquisa, 2012

Nessas incursões em seus mundos os *caminhos* foram trançando uma teia de memórias que me enlaçaram trazendo-me outras vezes a essas paragens, buscando acolhida sempre na casa de Socorro. Sigo, então, outros atalhos pelo Marajó das Florestas. No Rio Chaves, converso com **Dona Tonica (78 anos)** irmã de Dona Jojó. Seu aprendizado na fibra foi dado por sua tia Lucy aos treze anos. Ela conta que a tia e o marido sustentavam a família apenas da fibra. Dona Tonica ensinou a tessitura para suas seis filhas e um de seus filhos homens, os outros não apresentaram interesse pela aprendizagem. A comercialização em outros tempos era intensa, as *Obras* eram todas vendidas. Hoje a produção diminuiu bastante. Dona Tonica já não tece mais, isso devido às dificuldades em enxergar, resultado de muitas noites e madrugadas na tessitura de *Enfeites* e *Caminhos*, como relata quando conta de sua rotina no trançado: “Depois do almoço a gente ingatava, jantava cinco horas, quando sete horas da noite eu começava a tecê. Ia terminar dez horas e ia dormir. Aí eu tecia muito. Isso que cabô minha vista, eu acho, só na lamparina, né? Eu me acordava assim, três hora, aí tecia de madrugada. Era rapidinho que tecia a quantidade”.⁵⁶

Refletindo sobre a narrativa de Dona Tonica e de tantas outras mulheres de/da fibra ouvidas durante a pesquisa, observo como o fazer da experiência artística produziu nos corpos dessas mulheres problemas físicos e de saúde. Esses problemas limitam, entretanto, não impedem a continuidade da tessitura, pois a vontade do fazer é mais forte que as dores do corpo.

Projetando outro mergulho na cartografia da arte em fibra adentro mais no Rio Chaves até chegar à casa de **Dona Marcelina (71 anos)**, mãe de Socorro. Para ela a arte em fibra entrou em sua vida pelas mãos de sua mãe aos doze anos.



Figura 22 – Dona Marcelina
Arquivo pessoal da pesquisa de
campo, 2012

Porque eu era a filha mais velha
e eu comecei... A mamãe tecia

⁵⁶Entrevista com Dona Tonica, realizada em sua residência, em 19 de julho de 2012.

muito! E eu terminava do seuviço que eu tinha e começava a tecê com ela. Aí foi que eu aprendi [...] Nós era sete. Todos sabiam! [...]Ela (mãe) sento e insinô: tu faz assim, assim, assim. Bastô ela me insinar um poquinho, pronto! Aí tudo nós aprendemo, das irmãs, tudo nós.⁵⁷

Dona Marcelina conta que quando o pai tinha muitas encomendas elas teciam até tarde da noite. Relembra com nostalgia esse tempo, diz que era muito bom tecer, todas sentavam, cada uma em um canto, e a tessitura se desfiava em meio a conversas, risos, piadas, encontros

Quanto ao aprendizado dos filhos, apenas uma das filhas não tece: “Socorro já aprendeu, a Edna já aprendeu, só essa aqui do lado que não, não chegô a aprendê”.⁵⁸ Vale dizer que Socorro, uma de suas filhas, não aprendeu com a mãe, foi ensinada por sua sogra Dona Amélia.



Figura 23 – Dona Parusquinha
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2012

Ainda na Ilha Chaves, mas já no Rio Tucupi Grande, outra digressão, vou ver **Dona Parusquinha (69 anos)**. Muito comunicativa e alegre, aprendeu a tecer com Dona Nena, sua tia. “Olha, vô dizê uma coisa, eu comecei intendê desde de piquinina, tens uns, acho que duns doze ano comecei tecê, tecê [...] Olha, eu aprendi com uma tia minha que tá cabeça branca! Agora ela, a tia Nena. Ela me insinô fazê chapéu, casqueti, de fibra nós sabe contar tudo”.⁵⁹

Dona Parusquinha, deu continuidade à tradição, ensinou três filhas a tecer. Hoje já não tece, diz que está aposentada e fala com prazer de sua arte: “[...] eu sempre falo hoje em dia, que o tempo que eu estô, as vez aqui, desocupada, eu podia tá ingatada, olha, tecendo. É uma coisa que é muito bõ!”⁶⁰ Acha importante esse saber como possibilidade de sustento e diversão: “Mas olha, é muito importante! Uma coisa que nunca acaba, nunca acaba! [...] É muito importante a gente trabalhar nesse trabalho! Porque é uma coisa bõ, a pessoa trabalhar, né? Pra gente é uma divertição! É um seuviço bõ! Muito bõ, vô lhi dizê!”⁶¹

⁵⁷Entrevista com Dona Marcelina, realizada em sua residência, em 01 de setembro de 2012.

⁵⁸Entrevista com Dona Marcelina. Depoimento citado.

⁵⁹Entrevista com Dona Parusquinha, realizada em sua residência, em 01 de setembro de 2012.

⁶⁰Entrevista com Dona Parusquinha. Depoimento citado.

⁶¹Idem.



Figura 24 – Marisa
Arquivo pessoal da
pesquisa de campo,
2013

Entrelaçada com o contagiante bom humor de Dona Parusquinha, despeço-me e vou ao encontro de **Marisa (39 anos)**, irmã de Marli, que mora na *boca do Pirarara*. Seu aprendizado na fibra começou cedo com a mãe, ela diz que ficava observando a mãe tecer, assim foi aprendendo, pela visualidade e experimentação.

Fumo olhando, a mamãe ia tecendo ente ia olhando. Aí nós si interecemos mermo. Que no interior a gente num tem imprego, num tem aquele, né? Aquele seuviço. E ente precisava. Aí nós fomo si intereçando. Olha, nós vamo tecê, nós vamo aprendê, porque ente precisa. Aí a ente fomo com aquele gosto, e aprendemo.⁶²

O que começou pela necessidade transformou-se em prazer. Marisa relata saudosa o tempo em que tecia com suas irmãs, diz que até porfiavam para ver quem terminava primeiro, como consequência eram repreendidas pela mãe que primava pela qualidade do trabalho: “Aí ela dizia: Olha sês num vão tecê muito rápido pra num ficar feio! Quero uma coisa bunita! [...] Ela (mãe) que insinava, se ente errasse mandava dismanchar, mandar fazê de novo (risos)”.⁶³

Marisa ensinou a arte a seus filhos, todos tecem, inclusive o menino. Para ela estar com os filhos na tessitura é um momento de encontro, de alegria, aponta que nessas horas até seu marido se envolve.

Depois da animada conversa com Marisa vou rumo ao Urucuzal, logo passando a praia para encontrar **Dona Benedita (58 anos)**, filha de Dona Nena. Como as outras, ela aprendeu a tecer ainda criança, com dez anos, e conta em detalhes como foi este aprendizado:

Eu aprendi assim, a minha mãe tecia muita fibra. Aí nos era tudo piquinininho, aí nós ispiava, eu sentava do lado dela, ia só vendo ela tecê, aí tá. Aí teve um dia, eu disse eu vô experimentar se eu sei fazê. Aí ei peguei a fibra, o braço de jupati mandei cortar, tirei a tala, aí comecei a raspar. Aí tudo bem. Aí perguntei pra ela: mamãe, como é que... que



Figura 25 – Dona
Benedita
Arquivo pessoal da
pesquisa de campo,
2012

⁶²Entrevista com Marisa, realizada em sua residência, em 16 de agosto de 2012.

⁶³Entrevista com Marisa. Depoimento citado.

tamanho atora a fibra? Ela disse: é assim. Tu vai fazê que marca de chapéu? Pra home. É médio (a mãe disse). Aí, comecei enxugar a fibra. Quando foi mais tarde eu amaciei ela e armei. Arrodiei. Coloquei na forma. Pois a primera obra minha, saiu valendo! Aí pronto, depois, aí passei a fazê de mulher, aqueles abudo, a garrafa eu tecia, muita garrafa, só não sabia colocar o nome porque eu num sei Lê. Ela colocava o nome (a mãe). Eu tecia tudo. Tuda marca de chapéu eu tecia: aquele jitito, todas qualidade de chapéu!⁶⁴

Apesar da sua visão não a deixar mais tecer, Dona Benedita fortalece o movimento de manutenção desse saber fazer - ensinou a arte em fibra para todas as suas filhas.

Todas sabe, a Solange que sabe, a Sandra, essas duas que sabe. A Nazinha num sabe, é outra filha minha que mora cá mamãe. Ela tece, mas é vadia pra tecê. Tece aqui um bucadinho, aí alevanta, vai imbura [...] Ela (filha mais nova) já sabe um poquinho, ela vai tecê. Já dá bem pra compra o luxo dela. Eu vô insinar ela.⁶⁵

Ainda em Nazaré vou ao encontro de **M^a das Dores (45 anos)**, filha de Dona Nena, irmã de Dona Benedita. Seu aprendizado na fibra veio com sua mãe, como ela mesma deixa ver: “Eu aprendi com a minha mãe. Eu tinha nove anos quando eu comecei tecê o chapéu. Só olhando pra ela lá, ela tecendo, entendeu? Tecendo. Daí eu fiquei olhando, daí rapidinho eu aprendi”.⁶⁶ Diz que de fibra sabe fazer qualquer *Obra*: “Eu fazia dos grande, fazia dos pequeno, fazia casquete aqueles de bico, né? Aqueles boné, né? Ente fazia eles também, incapava garrafa também. Era isso que ente fazia”.⁶⁷

Ao desvelar sua memória, Maria das Dores relembra saudosa da rotina de tessitura, dos encontros familiares, dos momentos divertidos, das viradas noturnas para entregar as encomendas, do prazer de tecer a fibra. Hoje não tece mais, depois que casou largou a fibra e passou a tecer cesto em tala de jupati, por esse motivo não ensinou seus quatro filhos a tecer fibra, só cesto. Sente saudades de tecer: “Um tempo desse me deu uma vontade, sabe? De trazê assim, mandar pagar alguém, tirar pra mim fazê de noite, as vez num tô trabalhando. Pra mim fazê (risos)”.⁶⁸

⁶⁴Entrevista com Dona Benedita, realizada em sua residência, em 02 de setembro de 2012.

⁶⁵Entrevista com Dona Benedita. Depoimento citado.

⁶⁶Entrevista com M^a das Dores, realizada em sua residência, em 02 de setembro de 2012.

⁶⁷Entrevista com M^a das Dores. Depoimento citado.

⁶⁸Idem



Figura 26 – Lourdes
Arquivo pessoal da
pesquisa de campo,
2013

Continuando meu itinerário pelo mundo das mulheres de/da fibra, no retorno à casa de Socorro, **Lourdes (44 anos)** também filha de Dona Nena, aparece acompanhada da família, para uma visita. Moradora do Furo Urucuzal, Lourdes mostrou-se muito extrovertida e risonha, ao contar como foi e que tipo de *Obra* aprendeu a fazer:

Com a minha mãe. Olha, eu comecei trabalhar desde os dez anos. Que aquela época era muito difícil assim, arrumar dinheiro, né? Minha mãe boto a gente cedo pra trabalhar. Que ela já sabia trabalhar nisso, né? Aí ela insinava a gente. Aí ela começo a insinar a gente, aí eu fui aprendendo cum ela. Aí agora eu sei fazê tudo que é tipo de chapéu, é! Chapéu de mulher, chapéu de home, que falo, né? Aqueles de um dedo, que falo. Do bonecão, de dois dedo, tudo eu tenho a forma disso pra fazê.⁶⁹

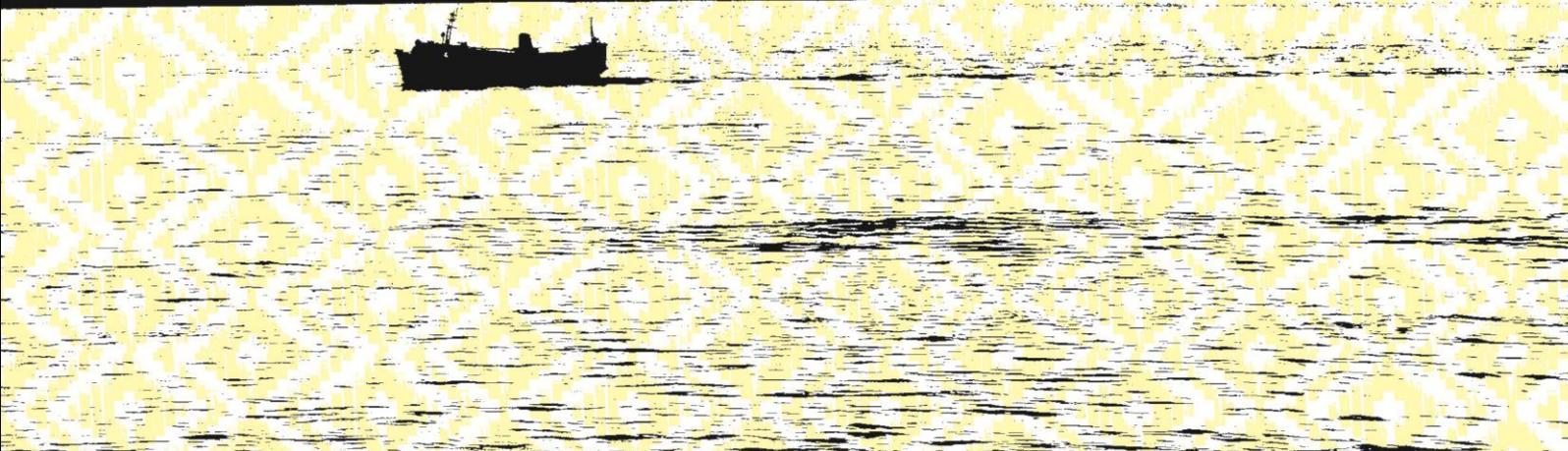
Muito animada, relata como era a rotina do tecer na casa de sua mãe e como trouxe essa mesma prática para a sua vivência com a filha: “Porque ente tem o serviço da casa. Tinha que fazê primero o serviço da casa, lavar ropa, né? Aí depois que a gente ia trabalhar. Igual como eu faço com a minha filha, quando eu trabalhava com ela, ente fazia tudo o serviço cedo, né? Ai tecendo”.⁷⁰ Lourdes adora tecer, e fica angustiada por não poder fazê-lo no momento, porque está operada, logo segundo as cosmologias locais, ela fica impedida de tecer enquanto não ficar boa, *porque a fibra faz mal, inflama*.

Muitos *caminhos* trançados. As mulheres da floresta marajoara desvelam-se nesses movimentos identitários, entretecendo sua arte em seus saberes, em sua vida. Mulheres que serão mais bem visibilizadas no decorrer da escritura do texto. À medida que formos dialogando com as temáticas emergidas do corpo-a-corpo entrevistadora e entrevistada, aprenderemos, conversaremos, riremos e nos emocionaremos umas com as outras.

⁶⁹Entrevista com Lourdes, realizada na residência de Socorro, em 21 de abril de 2013.

⁷⁰Entrevista com Lourdes. Depoimento citado.

I CAMINHO:



**NAVEGANDO POR SÃO SEBASTIÃO DA BOA VISTA:
UMA CARTOGRAFIA SENSÍVEL**



1.1. *Impressões do lugar*

Era muito legal, lá (na praia)! Eu num me isqueço de lá! Sempre quando vô lá...eu tenho uma saudade de lá! Chegava festa, né? Festa de comunidade, a gente se divertia bastante, lá. Muitas brincadeira... Aí se juntava com nossas amigas... era muito legal! Deus u livre! Era muito lindo! Era...⁷¹

São as relações que criam os sentidos dos 'lugares'. Isto porque o lugar só pode ser compreendido em suas referências, que não são específicas de uma função ou de uma forma, mas produzidas por um conjunto de sentidos, impressas pelo uso (CARLOS, 1996, p. 22 *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 30).

O sol se punha na tarde de junho de 2011, a noite começava a se levantar, e, em meio ao frenesi de pessoas, mercadorias, carregadores e *carretos*⁷² no porto São Benedito, o colorido das redes pouco a pouco ia compondo os conveses dos barcos ancorados às margens da Baía do Guajará, formando combinações análogas e contrastantes. Uma infinidade de formas geométricas, expostas em suas varandas, revelava diversas texturas e estampas no tecido. Um ato que, de tão corriqueiro para os paraenses que transitam pelas ruas de rios, tornou-se natural ao olhar. Ao mesmo tempo aponta que aquela paisagem cultural está enraizada na vida desses sujeitos, traduzindo uma estética do cotidiano que “[...] se organiza a partir de múltiplas facetas do seu processo de vida e de transformação” (RICHTER, 2003, p. 21).



Figura 27 – Pôr-do-sol às margens da Baía do Guajará
Clarté: Arquivo pessoal, 2011



Figura 28 – Redes no convés
Roseli Souza: Arquivo pessoal, 2012

⁷¹ Entrevista com Maria Helena, realizada em sua residência, no dia 30 de outubro de 2011.

⁷² Carreto é como se chama o carro de madeira usado pelos carregadores para levar as bagagens dos viajantes aos barcos.

Para onde vão? Muitos são os destinos. O meu era São Sebastião da Boa Vista no Marajó das Florestas, uma cidade de pequeno porte, instigante na sua singularidade, dividida em Cidade Velha e Cidade Nova pelo Furo Santo Antônio ou furo Humaitá, como alguns chamam. Boa Vista, como é conhecida por quem mora por lá, ainda é cortada pelo Furo Jaçuana. Esses caminhos de rio deram o título ao município de a “Veneza do Marajó”, fazendo referência à cidade de Veneza, na Itália.



Figura 29 – Furo Santo Antônio
Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2011



Figura 30 – Furo Jaçuana
Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012

Quanto ao título que se refere à cidade italiana, na Amazônia Marajoara, há duas Venezas do Marajó: São Sebastião da Boa Vista e Afuá. Estes municípios disputam entre si o imaginário e o título de ser uma cidade sobre pontes e cortada pelas águas. De acordo com os moradores de Boa Vista, quem primeiro adquiriu o título de Veneza do Marajó foi Boa Vista, inclusive é a única cortada pelo rio. Todavia, quando se visita Afuá, caminha-se somente por pontes, algumas já transformadas pelo concreto posto sobre a madeira, diferente de Boa Vista que ainda possui ruas em seu traçado urbano. Ali, na entrada da cidade, pode-se ler: Seja bem vindo à Veneza do Marajó. Disputas à parte, o certo é que as cidades marajoaras e amazônicas são constituídas em suas especificidades e em profundo diálogo com a paisagem geocultural da região.

Sobre São Sebastião da Boa Vista, a tradição oral e históricos escritos contam que não se tem informações precisas da origem desse município, sabe-se que ele nasceu em tempos coloniais. A Profa. Marieta de acordo com documentos-pertencentes ao Sr. Romeu Manfredo, que foi prefeito por duas vezes do município – aos quais teve acesso, relata:

[...] o Seu Romeu Manfredo começa dizendo que São Sebastião da Boa Vista realmente ele existe dos tempos coloniais. Então ele fala também, que aqui era uma tribo, uma tribo. E eu fui encontrar esse livro, um livro da biblioteca de Soure. E lá diz que os índios que habitaram São Sebastião da Boa Vista hoje, se chamavam índios Anajás. Então isso vai dizer que o município de Anajás é uma homenagem aos índios que realmente habitaram, né? [...] Esse é o primeiro contato.⁷³

Assim, quando os padres mercedários chegaram, por volta de 1755, já encontraram aldeias dos índios Anajás, onde hoje se situa a cidade-sede, (CRUZ, 1987). No levantamento feito por Manoela Costa e Vanessa Simões (2011), em trabalho de conclusão de curso, não foram encontradas outras referências que trouxessem mais detalhes sobre os índios Anajás e nem como se deu esse contato.

O nome Boa Vista foi dado pelo então presidente da província do Grão-Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, em 1758, quando concedeu a qualidade de freguesia ao povoado, tudo sob a invocação de São Sebastião. Nas palavras de Ferreira Penna (1971, p. 56), Boa Vista recebeu esse nome:

⁷³ Entrevista com a Profa. Marieta, realizada em sua residência, em 15 de junho de 2011.

[...] devido a um simples fenômeno de espelhagem ou *mirage*, como dizem os franceses. De longe e quanto mais longe se avista o povoação, tanto mais ela parece bela e até ornada de grandes edifícios; mas quanto mais se vai aproximando dela mais se vão desfazendo as ilusões até que chegando-se ao porto ou desembarcado, se reconhece que é uma povoação nova com toda a fisionomia e todos os traços de velha, caduca e arruinada.

Quando Ferreira Penna chegou a São Sebastião da Boa Vista encontrou uma vila com dezoito pequenas casas; uma igreja de madeira que era considerada a Matriz, já em ruínas. Além dessa igreja, posteriormente os habitantes de Muaná, por interesses particulares, vieram a construir uma capela na Ilha de Santo Antônio (FERREIRA PENNA, 1971). Dialogando com Penna, o relato da Profa. Marieta reitera a história e traz outras informações sobre as construções das igrejas católicas do município.

[...] o que eu vi das igrejas é que já fizeram três, uma de madeira, mas que não era na praça, era outro lugar, numa foto, que mostraram lá, não parece ser onde é hoje a igreja primeira, a outra igreja que já foi construída no governo de Dom Macedo Costa, se não me falha a memória, já foi no centro da praça, onde está aquela placa que diz lá [...] aí, pra agora a igreja nova, né? Que não deveria inclusive ter sido demolida aquela igreja, porque era um patrimônio [...] ⁷⁴



Figura 31 – Primeira Igreja de madeira
<http://www.naveneza.net/fotosdacidade.html>



Figura 32 – Primeira Igreja Matriz
<http://www.naveneza.net/fotosdacidade.html>

⁷⁴Entrevista com a Profa. Marieta. Depoimento citado.

Além disso, Penna também relata sobre a existência de um quartel e uma cadeia que ficavam no térreo de uma casa, onde no andar de cima funcionava uma escola primária para meninos. A vila tinha uma população aproximada de 80 pessoas, já o município ao qual pertencia contava com 4.014 habitantes (FERREIRA PENNA, 1971). Hoje, segundo dados do censo demográfico do IBGE de 2010, São Sebastião da Boa Vista tem uma população de 22.904 mil habitantes, com 60% desta população se encontra no espaço rural.

Outro fato importante relatado por Ferreira Penna (1971) diz respeito à falta de saneamento que trazia muitas doenças à população. Esses problemas são resultado do processo de urbanização de São Sebastião da Boa Vista que, como em outros municípios marajoaras, se traduz em uma urbanidade singular de uma *Cidade-Floresta*(PACHECO, 2006).

[...] que se elabora pelos saberes, linguagens e experiências sociais de populações formadas dentro de uma lógica de cidade, onde antigos caminhos de roças cedem lugar à construção de ruas de chão batido, depois asfaltadas, assim como permanência de práticas de viveres ribeirinhos nesses novos espaços de moradia (PACHECO, 2006, p. 24)

Assim, os *caminhos* da cidade foram tecidos pelas relações sociais e culturais. Ainda hoje o município não conta com rede de esgoto e a água usada nas casas é jogada nos rios sem tratamento.

É em 1868 que o povoado ganha *status* de freguesia. O pedido de tornar o povoado em freguesia veio de interesses comerciais e religiosos dos moradores de Muaná. Assim “[...] o lugar foi criado freguesia em 1868 por lei provincial [...]” (FERREIRA PENNA, 1971, p. 55). Mas logo depois, por solicitação de alguns, a hoje São Sebastião da Boa Vista, município “que a borracha criou”, foi promovida a vila em 1872. O que é reiterado no depoimento da Profa. Marieta:

Eu li um documentário de um senhor que foi prefeito duas vezes aqui no município, o Sr. Romeu Manfredo, e ele tem um bom documento a respeito da história do município. No documento diz que o primeiro decreto de criação do município é 05 de abril de 1872. Agora, o município passou por uma série de... foi criado o município, depois ele foi desmembrado de novo, depois outra vez voltou, e assim foi virando e foi passando também para outros municípios. Por exemplo,

ele esteve duas vezes sob a jurisdição de Muaná, uma vez sob a jurisdição de Currealinho e uma vez sob a jurisdição de Cameté.⁷⁵

Um fato importante relatado pela Profa. Marieta que também diz respeito à criação do município e as lutas por sua emancipação. É que essa emancipação veio pela coragem, persistência e estratégia de uma mulher, a Profa. Dorotéia Tavares.

Outra história linda de Boa Vista é a da Lídia Dorotéia Tavares, professora [...] Aí, ela não aceitava, ela é a responsável pela emancipação política de São Sebastião da Boa Vista! Ela não agüentava mais como professora saber que Boa Vista, hora está na mão de Muaná, hora está em Currealinho, hora está em Muaná. Então ela vai a Belém no governo de Magalhães Barata. Ela pega uma canoa a vela, ela passa oito dias viajando numa canoa a vela e chega em Belém. Ela não conhece Magalhães Barata, mas ela se planta na escada, na escadaria do palácio, e o Magalhães Barata que era de uma visão muito grande, né? Ele percebeu aquela mulher, ele se aproximou pra falar com ela, e ela conta a situação dela e convida pra ele vim na Boa Vista. E ele vem!⁷⁶

A Profa. Dorotéia estrategicamente utiliza-se da vaidade de Magalhães Barata para seduzi-lo em sua vinda à Boa Vista e conseguir o seu intento de emancipar definitivamente o município. Ela prepara uma grande recepção na cidade com toda a pompa e circunstância para causar uma boa impressão, convoca além da população e alunos de sua escola, todas as lideranças locais, o que deu o resultado esperado. Impressionado com a acolhida do povo boavistense Magalhães Barata retorna a Belém e enfim, no dia 30 de dezembro de 1943 ele assina o decreto de emancipação de São Sebastião da Boa Vista. Este fato é lembrado com orgulho pelos boavistenses e registrado, segundo a Profa. Marieta, em uma quadrinha que diz assim:

A Dona Dorotéia foi a Belém,
Não comeu, nem bebeu,
Falou mal de todo mundo,
Não escapou nem seu Romeu.

Ninguém teve coragem de fazer o que ela fez.⁷⁷

⁷⁵ Entrevista com a Profa. Marieta. Depoimento citado.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem, Ibidem.

A força da mulher se faz presente também em outro momento na história de São Sebastião da Boa Vista, quando, segundo os relatos da Profa. Marieta, o município tornou-se reduto cabano em 1835:

[...] O que aconteceu com os homens dessa época, uns se aliaram aos fazendeiros e outros aos revoltosos. O que acontece, quem assume durante três anos a administração da vila, do vilarejo, é justamente, são as mulheres. É a primeira em que aparece a mulher num papel. Que era as que ficaram pra criar, pra cuidar dos filhos, pra cuidar da própria subsistência.⁷⁸

O apito toca, fazendo-me voltar de minhas digressões e retomar minhas impressões; já é hora de partir. Do parapeito do Veneza do Marajó,⁷⁹ vejo a cidade de Belém ficar para trás, ao redor os barcos se espalham, os coloridos das redes, das vestimentas das pessoas, os grafismos dos barcos, das luzes que piscam ao som do tecnobrega⁸⁰ aos poucos vão se diluindo na escuridão, formando rastros de luz que iluminam os rios do Pará.

⁷⁸ Entrevista com a Profa. Marieta. Depoimento citado.

⁷⁹ Um dos barcos que fazem a linha Belém – São Sebastião da Boa Vista.

⁸⁰ Ritmo popular nascido nas periferias de Belém do Pará, o Tecnobrega é um mix de Carimbó, Siriá, Lundu e outros gêneros como o Calypso ribeirinho, além de Guitarradas, sintetizadores e batidas eletrônicas. Trata-se de um movimento único no Brasil, que carrega multidões todos os fins de semana para as famosas “festas de aparelhagem”. A iniciativa gera uma indústria musical própria, com base na periferia. Disponível em TV Brasil. <http://tvbrasil.ebc.com.br/sabadosazuis/episodio/tecnobrega>. Acesso em: 27 de maio de 2013.



Figura 33 – Vista de Belém do parapeito do Veneza do Marajó
Clarté: Arquivo pessoal, 2011



Figura 34 – Movimento dos barcos na Baía do Guajará
Clarté: Arquivo pessoal, 2011

A viagem é longa e está apenas começando, oito horas separavam-me de meu destino. Até chegar a São Sebastião da Boa Vista, navegamos por vários furos e rios. Ainda reencostada no parapeito do barco observava as pessoas, vários

rostos compõem a população do barco. Quem são? De onde são? O que vão fazer por lá? Vão a trabalho, a passeio, retornam para casa, vão visitar parentes? Como saber? Alguns trocam ideias, outros *jogam conversa fora*, outros ainda comem e bebem na lanchonete do barco ao som do tecnobrega e de outros ritmos paraenses. Observo as preferências, uns viajam de rede, outros de camarote, escolha, que não necessariamente, tem a ver com o valor da acomodação. Muitas vezes pode estar ligada às práticas culturais, herdadas de tradições indígenas. Muitos escolhem a rede por achar mais seguro, não gostam de ir fechados nos camarotes, outros ainda, como eu, não conseguem viajar de rede, pois ficam *mareados*⁸¹ com o balanço do barco, e ainda há outros que acham a cama mais confortável para uma viagem longa.

A brisa da noite e o céu estrelado me acompanham, o silêncio só é cortado pelo barulho do vento, pelo som do motor e pelo rio ao reclamar da passagem do barco. Por volta de duas horas de viagem, o Veneza encosta em frente à praça do município de Barcarena⁸² onde outros passageiros se juntam aos que partiram de Belém.

A viagem continua. Logo a tranquilidade começa a ser quebrada pela força da Baía do Marajó, o mar dos marajoaras. Dizem os marajoaras que navegar por ela nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro não é *para qualquer um*, no verão paraense a baía fica mais agitada e perigosa.

A Baía de Marajó é, na verdade, a foz em estuário do rio Pará, um dos componentes da grande foz do rio Amazonas, em sua porção sul do litoral da ilha de Marajó. A baía separa o litoral continental do estado do Pará, no contato entre o recortado litoral oceânico e o da foz do rio Pará, com o litoral leste da Ilha de Marajó.

Em função do enorme volume de descarga de água doce, vindo desse complexo hidrográfico que envolve o braço sul do Amazonas e a foz do Tocantins, formadores do rio Pará, as águas da baía são permanentemente turvas e com baixa salinidade.⁸³

⁸¹ Ficar *mareado* é no linguajar local, ficar nauseado e com a sensação do movimento da maré, do movimento do barco, mesmo estando fora dele.

⁸² As terras de Barcarena foram habitadas primeiramente pelos índios Aruás. Com a chegada dos Jesuítas, ali foi instalada a fazenda Gebrié (ou Gebirié) e construída uma igreja. Em suas terras morreu, em 1834 o cônego Batista Campos, um dos líderes da Cabanagem. Seu território foi separado de Belém em 1938. Disponível em Portal ORM. <http://www.orm.com.br/tvliberal>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

⁸³ Disponível em Portal Amazônia.com. <http://www.portalamazonia.com.br/secao/amazoniadeaz/interna.php?id=28>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

A maresia experimenta o barco, bate com força fazendo o barco gemer, é a luta do homem com as águas. Muitos ficam alheios, deitados adormecidos em suas redes, embalados pelo ritmo da maré. Outros como eu, se sobressaltam a cada sacolejo, no entanto confiam na Virgem de Nazaré e esperam a maresia passar. No trecho dos versos de Jetro Fagundes⁸⁴ encontrei tradução para a representatividade que a Baía do Marajó tem para o marajoara.



Figura 35 – Passageiros dormindo durante a travessia da Baía do Marajó
Lídia Abhahim: Arquivo pessoal, 2012

Menina dos misteriosos encantos
os que não conhecem o seu mar
dizem que cria espanto, pranto
aos que vivem a lhe atravessar
Mas quem atravessa a nossa Baía
pra todo o sempre se inundará
em lembranças na maré da poesia
no Estuário do famoso rio Pará
E a Baía das maresias marajoara
nunca pensa em fazer mal a
ninguém
sua correnteza aproxima e separa
o Marajó das quebradas de Belém
[...]

Menina das correntes marítimas
nossa Baía respeitada sim senhor
é guardiã, legendária, legítima
do vento que do Marajó é tradutor
É por lá que se guarda um segredo
a sete chaves, e na palma do Timão:
"É preciso atravessá-la sem medo
e navegando com Deus no Coração"
Quem não conhece as suas magias

⁸⁴ Jetro Fagundes é marajoara de Breves e guarda na memória parte do que viveu. É autor de diversas poesias de temas variados, que podem ser encontradas em seu blog. Seu livro intitulado "Jesus, o Cristo Libertador", conta a história de Jesus em forma de poesia. É conhecido como farinheiro marajoara por comercializar o que não pode faltar na mesa do paraense: a farinha nossa de cada dia. Para saber mais, acesse: <http://jetrofagundes.blogspot.com.br/2011/10/baia-do-marajo-o-mar-dos-marajoaras.html>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

e a atravessa sem sua permissão
ainda mais se for durante o dia
vai ver o peso de muita aflição
[...]

Depois de algum, tempo a luta termina e a Baía do Marajó vai ficando para traz. Agora posso dormir sossegada.

Ainda é madrugada quando o Veneza encosta no porto no Furo Santo Antônio. Logo na chegada avisto, do parapeito do barco, os moto-táxis e carregadores chegando em busca de fregueses. Aportamos em São Sebastião da Boa Vista. Como é bom estar de volta depois de tanto tempo!



Figura 36 – Movimento dos moto-táxis e carregadores no porto
Moiyses Cavalcante: Arquivo pessoal, 2013

A cidade ainda dorme, pois chegamos por volta de quatro horas da manhã. Alguns não desembarcam, preferem esperar o dia amanhecer dentro do barco. Eu não, logo aceno e o carregador vem ao meu encontro. Depois de tudo organizado no *carreto* começo minha caminhada a pé pelas ruas de São Sebastião da Boa Vista

até a casa do Pingo.⁸⁵ Caminho mais um pouco, e logo observo à minha esquerda a Praça Matriz, com seus bancos de concreto, coretos e a ponte sob o pequeno lago, mas o grande destaque da praça vai para o imponente altar com a imagem de São Sebastião, padroeiro do município, que fica ao centro em frente à igreja Matriz, voltado para o rio, foi o que restou da antiga igreja, “[...] símbolo de devoção e resistência, uma vez que sobreviveu a demolição da antiga capela, chamada de ‘Igreja Original’ [...]” (COSTA; SIMÕES, 2011, p. 69)



Figura 37 – Praça Matriz
Moyses Cavalcante: Arquivo pessoal, 2013

⁸⁵ Pingo de Ouro é o como é conhecido o atual vice-prefeito do município, José Raimundo Tavares Pereira, amigo que sempre me acolheu e ajudou durante a pesquisa de campo.



Figura 38 – Imagem de São Sebastião como destaque da praça
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

A pintura da praça está desgastada, mas ainda expressa as cores vermelho, preto e branco, inspirada nos motivos ornamentais da cerâmica marajoara. Do lado esquerdo da praça está a prefeitura do município, um prédio imponente com traços da arquitetura moderna, também nas cores do Marajó. Ao lado da prefeitura fica o Centro Catequético e, ao seu lado, na esquina, a construção recente do prédio do Banco do Brasil, novidade na cidade.



Figuras 39/40 – Prédio da Prefeitura do município e Centro catequético
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

Em frente à praça avisto o trapiche municipal e a praia. É neste complexo que toda a movimentação da cidade acontece: as festas profanas, como o festival do açaí(realizado em setembro), o carnaval, a festa junina, além dos shows de bandas regionais. As festas religiosas, entre as quais ganha destaque a festividade de São Sebastião que acontece em janeiro; e as festas políticas, como os antigos showmícios.

Nesse espaço de lazer da cidade, os boavistenses levam os filhos para passear, tomar banho na praia, ver o movimento de saída e chegada das embarcações. Ali, os diferentes moradores, de distintas faixas etárias, encontram-se, seja para brincar, conversar, namorar, beber, dançar, seja para apreciar a paisagem geocultural. O trapiche e a praia são portanto, o principal espaço de sociabilidade da cidade,um espaço praticado para lembrar Certeau (2003). Nesse sentido, é valido recuperar reflexões de Oliveira (2008, p. 27), quando argumenta:

O espaço é a junção da paisagem com a sociedade. Deixa de ser uma observação de momento, para ser a paisagem com o movimento, com a dinâmica social, como sendo o local. Com suas características peculiares, que são impressas pelo uso que se dá a ele, no qual cada indivíduo ou grupo social se desenvolve em uma lógica biológica (com a ingestão de alimentos), produtiva (com o trabalho, entendido de maneira geral) e/ou cultural (com os mitos, tradições, hábitos e costumes).



Figura 41 – Praça Matriz com vista para o trapiche municipal
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 42 – Praia e trapiche municipal
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 43 – Espaço de lazer onde são montados palcos e terreiros
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

Continuando a caminhada vejo, à minha direita, o prédio da secretaria de cultura que também comporta a biblioteca municipal Jarbas Passarinho, um espaço de informação e pesquisa para os boavistenses. Passo ainda pelo centro comercial e, dobrando à direita, logo visualizo o ginásio de esportes da cidade. Ando mais alguns metros e lá está à minha esquerda, uma casa de madeira de dois pavimentos, sem pintura; é ali que ficarei hospedada. Agora vou aproveitar o restinho da madrugada e dormir um pouco, pois logo cedo irei para o *sítio*, como chamam os boavistenses às comunidades ribeirinhas afastadas da cidade-sede.



Figura 44 – Biblioteca Jarbas Passarinho
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

1.2. *Paisagens Praticadas*

Essa paisagem aqui representa aí os coquero, que é na Ilha do Marajó, que é a nossa ilha, né? [...] ⁸⁶

Essa é a natureza que ente vive aqui, que é tudo bonito, tudo verde, tudo cheio de flores, planta, colorido [...], coquero que tem muito aqui na praia, que a gente toma água também [...] ⁸⁷

[...] tudo aquilo que nós vemos, o que a nossa visão alcança, é a paisagem [...] A paisagem seria estática e estaria ligada a maneira com que cada um a vê e a interpreta, apresentando, então, cada sujeito, uma (ou mais) versão (ões) interpretativa (s) para o mesmo fato (a paisagem) [...] a paisagem é histórica, criada e recriada por diversos acréscimos, modificações e substituições, que estão ligadas à intencionalidade dos sujeitos que nela, e com ela, se relacionam (SANTO apud OLIVEIRA, 2008, p. 26).

O dia amanhece e depois de desfrutar do café da manhã na companhia de Pingo, Rita (sua esposa), João e Larissa (seus filhos), com o delicioso pãozinho

⁸⁶ Entrevista com Rosinha, realizada na escola de Nazaré, em 16 de julho de 2011.

⁸⁷ Entrevista com Geralda, realizada na escola de Nazaré, em 16 de julho de 2011.

caseiro de São Sebastião da Boa Vista, caminho pela cidade para providenciar algumas coisas que precisava levar ao *sítio*.

Às sete da manhã, a cidade já fervilha, o movimento é intenso, o comércio já está de portas abertas, as pessoas caminham pela rua, crianças uniformizadas vão para as escolas, mulheres passam com a sacola cheia de compras, denunciando que acabaram de vir da feira, homens batem papo nas esquinas; os moto-táxis, que não existiam há cinco anos atrás, quando da minha última estada no município, se misturam às bicicletas e às pessoas, fazendo com que já tenhamos que andar com mais cuidado pelas ruas. Os sons da vida urbana se misturam no ar: o ronco do motor das motos, o som da *boca de ferro*⁸⁸, das bicicletas com som, a voz dos vendedores na porta das lojas, as conversas corriqueiras entre os transeuntes, tudo faz parte do dia-a-dia do movimento da cidade.

Imersa nessa paisagem, olho tudo com interesse de quem há muito não esteve por ali. Muitas coisas mudaram, encontrei mais asfalto, menos estivas⁸⁹, todavia isso não trouxe o saneamento básico que ainda é precário; encontrei muitas casas já de alvenaria, mas que, mesmo assim, não perderam o colorido característico das casas de madeira do Marajó; entretanto este colorido sofreu intervenções com a utilização de novos materiais.

Durante a caminhada o olhar às estéticas da cotidianidade levou-me a observar a arquitetura vernácula. As moradas boavistenses, tanto na cidade como no *sítio*, são constituídas de composições formais geometrizes que decoram principalmente as varandas das casas. Herança estético-formal indígena presentificada e resignificada pela memória de rastro/resíduo a partir de zonas de contato com outros saberes. Esses elementos estéticos são recorrentes tanto em São Sebastião da Boa Vista, como em todos os municípios da Amazônia Marajoara. As casas também apresentam morfologias orgânicas que aparecem compondo portas e janelas. Em algumas delas encontramos a iconografia que compõe os barcos da região, presentes na pintura da fachada. Estar na varanda de uma dessas casas é quase como debruçar-se no parapeito do barco e observar o movimento das ruas de rio.

⁸⁸ Publicidade, montada por um sistema de som, instalado nos postes que transmitem notícias locais, muito comum nas periferias de Belém e nos municípios do Pará.

⁸⁹ Estivas são pontes de madeira suspensas que ligam as casas, normalmente usadas nas periferias das cidades ou em comunidades ribeirinhas onde há áreas alagadiças.



Figura 45 – Formas geométricas no detalhe do peitoril de uma varanda
Moyses Cavalcante: Arquivo pessoal, 2013



Figura 46 – Formas geométricas no detalhe da fachada de uma das casas
Moyses Cavalcante: Arquivo pessoal, 2013



Figuras 47/48 – Arquitetura vernacular com uso da iconografia dos barcos da região
Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2011

As cores são usadas nos seus mais diversos matizes, principalmente em combinações contrastantes. Esta esteticidade se apresenta tanto externa como internamente nas edificações, contudo não se restringem a arquitetura, espalhando-se também pela decoração, “[...] a casa do homem do povo sempre conta sobre sua cultura, sobre as tradições locais, mas diz ainda da criatividade de seus donos, de sua liberdade no ato de criar” (ZALUAR, 2007, p. 134).



Figuras 49/50/51 – O uso da cor na arquitetura vernacular
Moyses Cavalcante: Arquivo pessoal, 2013

Olhando esse cenário posso entender um pouco quem são esses marajoaras, pessoas em sua maioria, desfavorecidas economicamente, que buscam, na expressão estética de sua cotidianidade, libertar-se e mostrar-se ao outro, marcando seu lugar, construindo sua identidade.

Matutando sobre tudo isso, resolvo as pendências e retorno à casa do Pingo. Já é hora de pegar a *rabeta*⁹⁰ e ir para o *sítio*. Depois de tudo organizado e dos agradecimentos pela acolhida, vou ao encontro do meu barqueiro, o Júnior, que me aguarda com sua embarcação às margens do Furo Santo Antônio.

A viagem começa: a *rabeta* se afasta da margem, o barulho do motor mistura-se aos meus pensamentos. Vou olhando as casas enfileiradas por detrás de uma estiva que serve de rua aos transeuntes. Ao mesmo tempo em que me encanto com o colorido e as formas, não posso deixar de



Figura 52 – Furo Santo Antônio
Clarté: Arquivo pessoal, 2011

observar as contradições sociais. A beleza estética da cotidianidade em contraste com a falta de saneamento básico que coloca essa população às margens da sociedade sem o atendimento de suas necessidades mais essenciais.

Segundo Pingo de Ouro, vice-prefeito de São Sebastião da Boa Vista, a prefeitura do município vem, desde 2005, tentando resolver o problema. Já conta com uma estação de tratamento de água e com toda a tubulação pronta, faltando apenas finalizar o processo de ligação da rede doméstica à rede de esgoto. Este é um projeto do governo do Estado, que está, segundo ele, acerca de dois anos parado. Quanto ao tratamento dos dejetos sanitários, há outro projeto do governo federal em andamento, que visa este tratamento para que os resíduos não poluam os rios da cidade. Soluções fundamentais para a população, que infelizmente ficam à mercê de acordos políticos e disputas entre partidos. Enquanto isso, a água sem

⁹⁰ Embarcação de madeira tipo uma canoa comprida pilotada na proa com motor localizado próximo à popa.

tratamento adequado é despejada nos rios e se mistura ao banho das crianças que, alheias a isso tudo, brincam na maré cheia.

Rapidamente saímos do Furo Santo Antônio e entramos à esquerda no Rio Pará. A expectativa do reencontro é grande. Nosso destino é a casa de Socorro e Roberto, seu marido, no Furo do Pirarara. A viagem levará cerca de quarenta minutos. A *rabeta* navega próximo à margem. Sol forte, vento no rosto, cheiro de água doce, sinto-me em casa. A luz do dia que reflete o rio ainda calmo, sem *maresia*, aponta que a viagem será tranquila. Assim, deixo-me envolver pelo clima e vou registrando minhas percepções pelo caminho das águas.



Figura 53 – Rio Pará
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

A *rabeta* corta o rio deixando seus rastros nesse *caminho* líquido. Cruzamos com uma balsa cheia de troncos de madeira, é a floresta indo embora, parte do patrimônio das populações locais, comercializado quase sempre sem fiscalização e a baixo preço. A riqueza parte, fica a pobreza e o abandono social. Olho a cena e penso na crônica escrita por Pacheco (2009), quando poética e politicamente discute os destinos da floresta saqueada.

Passamos pelo Cocal, povoado às margens do rio, e logo depois avisto o Furo Acatituba; já estamos quase na metade da viagem. Depois de aproximadamente meia hora desponta à nossa esquerda, a entrada do Furo Urucuzal, já bem mais largo que o Acatituba; estamos muito próximos da praia de Nazaré. Nesse momento, dois botos nos deram o ar de sua graça, surgindo e desaparecendo com a mesma rapidez. É um brinde que a natureza nos traz, convidando-nos a refletir sobre o poder desse mamífero no imaginário amazônico e marajoara.

O verde da mata em seus vários tons é quebrado vez por outra. O *trânsito* dos *cascos*⁹¹, *rabetas*, *rabudas*⁹² e embarcações maiores riscam o rio em uma infinidade de grafismos coloridos, também presentes na tipografia usada para dar nome às embarcações e transmitir mensagens aos que por elas cruzam. Esse movimento expõe conteúdos para aulas de teoria da cor e da forma. Nas embarcações sem cobertura são as sombrinhas que fazem às vezes de proteção contra o sol marajoara, compondo o cenário em variadas estampas.



Figuras 54/55/56/57 – Trânsito no Rio Pará
Aislan de Paula e Clarté: Arquivo pessoal, 2011

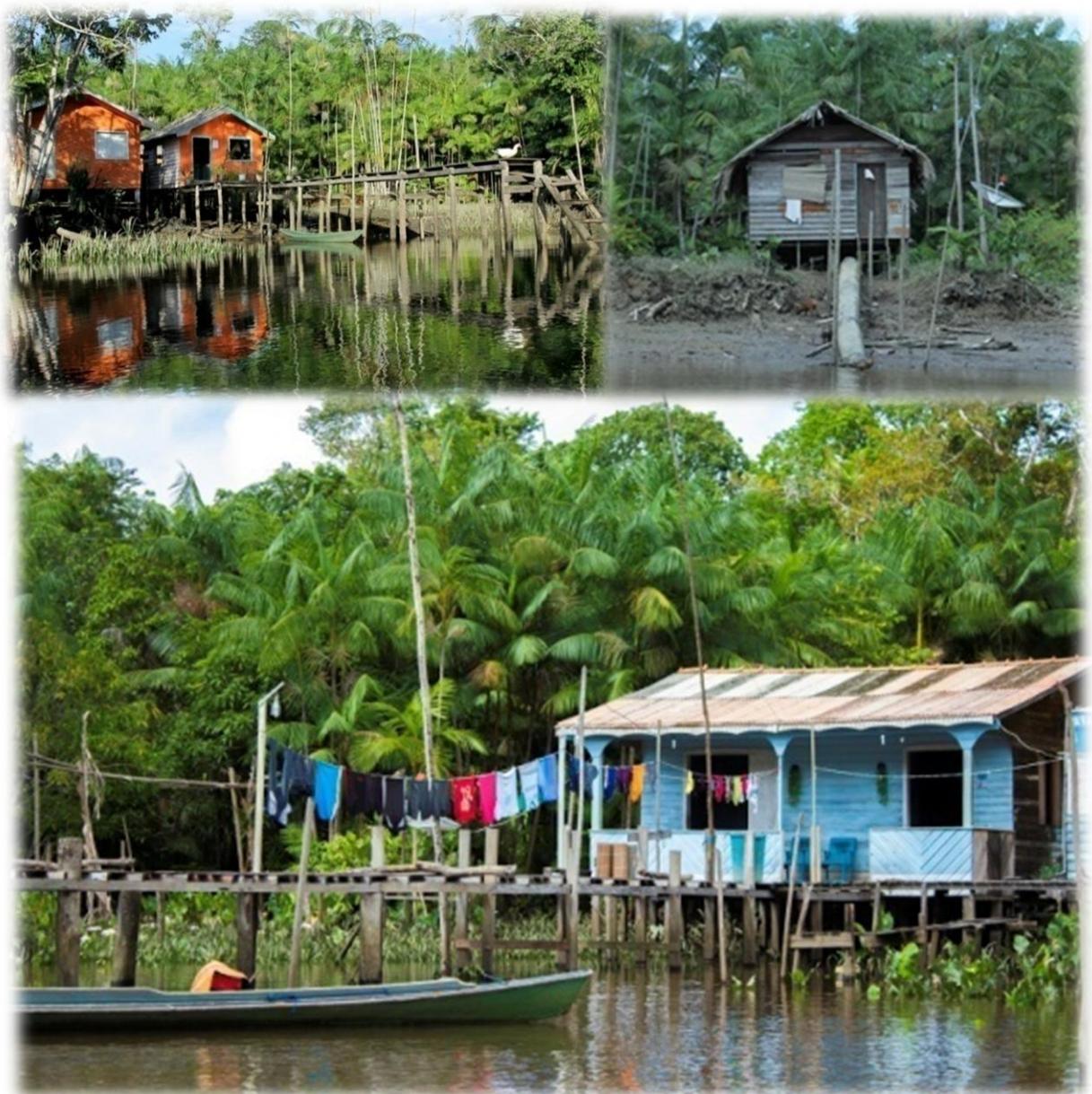
⁹¹ Como os boavistenses chamam a canoa de madeira.

⁹² Embarcação pequena, normalmente feita para uma ou duas pessoas. Pilotada com motor de popa, atinge grandes velocidades.

As casas distribuídas às margens do rio trazem além dos tons da madeira, combinações de praticamente todo o círculo cromático. Nos povoados, como o Cocau e a Vila de Nazaré, as casas são interligadas por estivas que fazem o papel de ruas e por onde os transeuntes vão e vêm. Sendo que a paisagem mais comum por essas paragens são casas incrustadas no meio da mata, rodeadas de açazeiros que ficam distantes umas das outras. Nelas, pequenos trapiches se estendem até o rio para facilitar o acesso dos barcos, tanto na cheia quanto na vazante. Quando mais simplórias são os troncos de miritizeiro que, presos entre varas de madeira, substituem os trapiches e servem de pontes flutuantes, mais requerendo equilíbrio de quem não está acostumado a andar sobre ele. Os varais de roupa, normalmente instalados em uma das laterais desses trapiches, também fazem parte da paisagem visual do Marajó das Florestas.



Figuras 58/59/60 – Arquitetura ribeirinha
Moyses Cavalcante: Arquivo pessoal, 2013 e Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012



Figuras 61/62/63 – Arquitetura ribeirinha e Varal de roupas
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011 e Moyses Cavalcante: Arquivo pessoal, 2013

Além das cores, as formas geométricas básicas: quadrados, triângulos, em combinações simples e harmônicas estão presentes na arquitetura das casas ribeirinhas, nos detalhes das fachadas, das varandas, decorando as ruas de rio; em artefatos como os matapis dispostos ordenadamente um sobre o outro formando verdadeiras instalações, na cestaria em tala de jupati empilhada, já aguardando o embarque para a comercialização em Belém e em outros municípios do Pará; em

estruturas de pesca como os cacuris e a infinidade de *espias*⁹³ que seguram os matapis iscados.⁹⁴ Todos esses elementos morfológicos marcam o lugar do homem nessa paisagem. “O lugar é a ordem [...] segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência [...] Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (CERTEAU, 2003, p. 201).



Figura 64 – Matapis
Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012



Figura 65 – Cestaria
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 66 – Cacuri
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 67 – Espias
Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012

Em meio às minhas percepções, surge à nossa frente, a praia de Nazaré com seus coqueiros imponentes, que antes não faziam parte da paisagem. Foram plantados por Seu Inácio, um dos primeiros moradores da comunidade, e hoje se

⁹³ *Espias* são varas de madeira que prendem os matapis às margens do rio.

⁹⁴ Sobre a experiência de trabalhadores da floresta amazônica, na arte do saber-fazer com a arquitetura e a pesca do cacuri, consultar Lima (2012).

torneram referência marcante daquela comunidade rural. Vemos também o trapiche principal da vila que dá acesso à pequena capela toda em madeira, onde são realizadas as celebrações e a festividade de Santa Maria, padroeira da vila, festejada sempre em 15 de agosto.



Figura 68 – Praia de Nazaré
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 69 – Trapiche principal da Vila de Nazaré
Clarté: Arquivo pessoal, 2011



Figura 70 – Vista interna da igrejinha de Nazaré
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

Como opção de lazer, as crianças e jovens aproveitam o que a natureza oferece. Assim, a praia se torna o espaço mais disputado, se a maré está cheia o

banho de rio é certo e a estiva serve de trampolim para os mais arteiros. Se a maré está seca as areias viram campinho de futebol para a alegria de todos.



Figuras 71/72 – Banhos de rio e Brincadeira de bola
Clarté e Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

O vento é o companheiro de quem mora por ali, é ele que avisa a hora da enchente, da vazante, da tempestade, da maresia. As atividades da escola e outras que por ventura venham a ser realizadas no local, são determinadas pela força da maresia: quando ela está forte não há quem encoste em Nazaré, é arriscado o barco pode afundar, ir para o fundo. Há um respeito muito grande pelos movimentos da maré, dos ventos, do tempo, que determinam o dia-a-dia das mulheres de/da fibra. Por esses termos, é válido acompanhar o que assinala Pacheco (2009, p. 410):

Na dinâmica marajoara, as populações locais, sempre sensíveis e sintonizadas aos mistérios da floresta amazônica, produziram inteligíveis modos de vida e trabalho, os quais vêm permitindo-lhes dialogar e respeitar temporalidades dos indissociáveis reinos: humano, vegetal, animal e mineral, garantidores do sustento de seu dia-a-dia.

A igreja “divide” a vila de Nazaré. Do lado esquerdo mora a família de Seu Inácio e dois de seus filhos, o Irã e o Ivanildo que ao constituírem família, construíram suas casas à beira da praia; mesmo na maré alta as águas não chegam por lá. Do outro lado, fica a maior parte do povoado, onde mora a família de Seu Celino, suas filhas, Melânia e Rosária, e seu filho, João; e a família de Dona Amélia com seus filhos Raimundinho, Reinaldo e Rivelino, todos já casados. É deste lado que fica a escola da comunidade, logo ao lado da igreja, que em minhas primeiras vindas ao município, ainda não existia. A escola, na época, ficava em um barracão improvisado próximo à igreja, que não existe mais. Segundo o relato de Marli, naquele tempo a disputa de poder e sua centralização apenas nas mãos de Seu Celino, atual dirigente



Figura 73 – Escola municipal da Vila de Nazaré
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

da comunidade⁹⁵ de Nazaré, contribuíram para a inutilização do barracão que logo foi corroído pelo tempo e pelas águas. O relato de Marli mostra como as relações de poder estão presentes às margens dos rios no Marajó das Florestas: “Aquele, barracãozinho que tava [...] aí caiu, dismancharam, né? Fizero aquele lá atrás. Aí como os piqueno tava fazendo, aí pronto, ele (Seu Celino) tomô conta, aí tá lá daquele jeito. Madeira tá apodrecendo [...]”⁹⁶

Ali o acesso à escola e às casas é feito por uma estiva em madeira, que está precisando de muitos reparos e em outros pontos nem existe mais, foi substituída por troncos de açazeiro colocados em grupos de dois ou três, que servem de ponte improvisada à passagem dos moradores.



Figuras 74/75 – Estivas da Vila de Nazaré
Clarté: Arquivo pessoal, 2011

Nazaré é um povoado familiar, foi formado a partir da ida de Seu Celino para o local, o filho mais velho de Seu Alto e Dona Francisca, já falecidos. Seu Celino foi o primeiro a levantar sua casa por lá, ainda com dezesseis anos, por volta de 1949. Junto com ele depois vieram alguns de seus irmãos.

⁹⁵ Durante as entrevistas observei que o termo comunidade é usado pelos moradores dos furos e rios de São Sebastião da Boa Vista como definição de comunidade religiosa. Quando perguntei durante as entrevistas onde ficava a localização de sua casa, a entrevistada se posiciona ou pelo nome do furo ou rio que passa em frente ou pela comunidade religiosa de que participa, dependendo da sua opção religiosa.

⁹⁶Entrevista com Marli, realizada na residência de Socorro, no dia 29 de outubro de 2011.

Sob o murmurar da maré ao bater nas areias da praia de Nazaré, em companhia de meu orientador que participou e ajudou nesta etapa da pesquisa, Seu Celino conta como isso tudo aconteceu:

[...] nós morava lá no Pirarara [...] aí eu chamei o Avelino, meu irmão, esse que mora em Abaeté, perguntei por quanto ele fazia um chalé pra mim aqui na ponta, bem na ponta onde era a tapera grande. Que era proibido ente morá aí, mas nós vinha morá! Que eu não vinha morá no Pirarara! [...] Tava com dezesseis já pra dezessete [...] Veio fazê, só essa casa aqui. Aí, meu irmão casu, esse que mora em cima, o Inácio. Ele pediu pra mim dá um lugar pra ele morar junto com nós aí, enquanto ele alimpava o lugar pra fazê onde ele mora, lá onde tem aqueles coqueiro. Ta bom! Ele veio pra lá [...] viero comigo a minha mãe, essa Amélia que é minha irmã, os dois muleques e o outro meu irmão que mora em Macapá, o Raimundo, que era o mais criança, o caçula.⁹⁷

A ocupação do espaço, porém, não foi pacífica, a divisão das terras de Nazaré gerou muitos conflitos entre os irmãos. Essa animosidade velada ainda se observa hoje, há um clima de disputa de poder e a igreja, ironicamente, acabou ficando, atrevo-me a dizer, como espaço de *zona de contato*⁹⁸ (PRATT, 1999), onde as relações são constituídas na difícil e negociada convivência cotidiana em um processo contínuo de fazer-se em presença, onde as tradições só são transmitidas e partilhadas diante do outro (GLISSANT, 2005). Desse modo, “o espaço é desenhado e criado na plasticidade da experiência e das relações humanas. A ação multiplica os espaços, transforma-o em ambiente dividido, compartilhado, convivido” (DIAS, 2006, p. 32).

[...] e o meu irmão esse que mora aí, o Inácio, num quiria que fosse por aqui a divisa, ele num quis, quiria que fosse por lá, aí, teve aquela confusão, cabô que nós era sete irmãos, fico só pra quatro aqui, três ficô lá pro Pirarara, onde tá morando o Roberto [...] aí a Amélia cumprô o quinham que era do Raimundo, que tá morando pra Macapá, cumprô do Avelino mora em Abaetetuba, e comprô do Nicanor que já é falecido e fico com a parte dela, ela ficô com quatro parte do terreno. Eu cumprei dum irmão que mora em Curralinho e o Inácio fico com o quinham que é dele, sabe, só que ele tirô o que quis! Aí eu entrei na confusão. Meu irmão quis fazê confusão. Eu disse não, num presta! A gente não semo dono de nada! Eu tenho

⁹⁷ Entrevista com Celino, realizada na praia de Nazaré, no dia 21 de julho de 2012.

⁹⁸ O conceito de *zona de contato* de Pratt (1999, p.27) é usado para definir [...] espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação. Aqui o conceito foi resignificado para discutir as relações de dominação e subordinação, entre agentes de mesma cultura.

isso comigo. Quando a gente veio, incontrô. A gente vai morrê, num vai leva, então não adianta briga, como tudo irmão. Vamos fazê o seguinte, deixa ele tirá o que ele quisê e que sobrá nós se arreparte. E aquele que achá de deve vendê vende e a gente arremata, né? [...].⁹⁹

O povoamento da vila é compreendido pelos relacionamentos afetivos entre primos, filhos de Celino e seus irmãos Inácio e Amélia. Poucos são os que migraram de outras localidades.

[...] é o seguinte, essas família que moram aqui, são tudo só uma família, só uma família. Olha, aquela ali é minha irmã, aquele que mora lá é meu irmão. Agora, são casado as vez primo com prima, aí eles ficam aqui no mesmo lugar, sabe? [...] Aquela menina que mora aí, que tem aquela baiúcazinha, é minha filha, já o rapaz é filho do Inácio [...] primos legítimo. Essa aqui que mora aí, a Melânia, é mulher do Raimundinho, ela é minha filha, a Melânia e o Raimundinho é filho da Amélia, é! Obelha é o meu filho, que mora lá no Pirarara, a Bete é filha da Amélia, pois é [...] É só uma família, aí então a família foi crescendo, foro casando primo com primo, as vez alguns não são primo. Aquele outro que mora lá adiante da casa do Inácio é casado com a prima dele, mas é lá de outra família, lá no Urucuzal, a Céle, mulher do Irã [...] aí a nossa família cresceu [...].¹⁰⁰

Hoje o dirigente da comunidade é o Seu Celino, é ele quem define o que pode e o que não pode acontecer na comunidade. A praia de Nazaré, por exemplo, não é uma praia pública, quem chega de fora e quer usufruir de suas belezas, precisa pedir o consentimento de Seu Celino. Excessos de todas as espécies, como bebedeiras, namoros, roupas *indecentes*, nada é permitido. O ambiente é familiar, na definição de Seu Celino. A escola, apesar de pública, é administrada por ele, é ele quem tem as *chaves* da escola. Assim, qualquer outra atividade deve ser comunicada para que possa ser autorizada a realização. Conforme suas representações, essa autoridade foi instituída divinamente, pois foi a própria Santa Maria quem delegou a ele esse poder, o que parece indicar, em suas representações, um caráter inquestionável de sua autoridade.

Foi o seguinte, eu tava com treze ano, com onze ano, esse caso o padre pediu pra eu guardar em segredo, né? Eu praticamente fiquei morto, uns quatro, cinco dia fiquei morto, aí, [...] eu tive uma visão comigo, que eu foi levado por duas mulhê que já eram falecida.

⁹⁹ Entrevista com Celino. Depoimento citado.

¹⁰⁰ Idem.

Quando eu chego numa certa mediação, num campo, e umas árvre, encontremo... vinha, São Francisco, Anjo São Miguer e a Santa Maria! Vieram ao meu encontro. Aí ela mandú que eu vortasse, as mulhê queriu que eu seguisse, que eu num fusse, que ela ia precisarde mim aqui na terra ainda pra fazê alguma coisa. Aí eu disse, eu tava com onze ano, eu disse: Mas cumo? Que eu num sei lê, num sei escrevê? Daí ela disse: Você não precisa estudar, você não precisa estudar com ninguém! Você não precisa caderno, você não precisa nada! Quando chegá o tempo eu vô lhe chamar e vô mandar o professor! Precisa nada! Você vai arreceber o espírito, que se chama o espírito de fortaleza! Você vai ler sem precisar de ninguém lhe ensinar, lê, escrevê. Agora você nunca vai escrevê pra ninguém! Eu não escrevo pra ninguém, não. Eu só assino o meu nome, essas coisa. Leio o trabalho da comunidade, mas num escrevo, eu tenho secretária [...]¹⁰¹

[...] aí comecei sunhá com as coisa, começô a vim aquele professô, me dá aula, apresentava o que era pra fazê [...] eu já tava com trinta ano, eu já tinha família, né? Começo a mostrar pra mim [...] que já tava chegando o tempo de eu trabalhar numa comunidade [...] Que durante eu fosse vivo, que ninguém! Podia trabalha comigo, mas tomar a frente, não, ela num ia dexar. Todos os qui viesse, já teve uns cinco coordenação, mas nenhuma deu conta [...]¹⁰²

Nesse sentido Seu Celino usa suas representações como estratégia para marcar sua espiritual presença na direção da comunidade. O modo como concentra em suas mãos todas as decisões importantes acerca da comunidade católica e ao espaço geográfico da Vila de Nazaré, indica ser justificado pelo ensinamento divino. Mesmo sem perceber Seu Celino cria o mito fundador da comunidade católica de Nazaré. Aqui trago o sentido de mito fundador de Glissant (2005) que se refere ao que ele chama de culturas atávicas (uma Gênese, uma filiação). O principal papel do mito fundador, segundo o autor (Idem, p. 74) “[...] é consagrar a presença de uma comunidade em um território, enraizando essa presença, esse presente a uma Gênese, a uma criação do mundo, através da filiação legítima”. Dessa forma, ele se sente autorizado a se considerar absoluto na gerência da comunidade.

Não era objetivo do trabalho saber como essas representações interferem, ou influenciam as outras pessoas da comunidade, mas há um respeito de todos por Seu Celino, mesmo daqueles que não concordam com suas atitudes e desmandos.

Imersa nessas questões, vejo Nazaré ir ficando para trás, já estamos bem próximos da entrada do Furo Pirarara. Depois de mais alguns minutos, Júnior vira a

¹⁰¹ Entrevista com Celino. Depoimento citado.

¹⁰² Idem.

rabeta à esquerda e adentra o furo. Logo na entrada, ao lado direito, vemos uma pequena praia com algumas casas onde alguns se divertem em um jogo de bola na areia. O sopro leve da maresia se dilui na calmaria do furo, vamos adentrando mais e mais, passamos pela casa de Rosinha e de lá já avisto, na enseada ao fundo, a casa de Socorro e sua família. Aparentemente nada mudou, vejo a casa de madeira sem pintura com porta e janela na fachada e um pequeno trapiche onde está ancorado o *casco*. O motor diminui a velocidade para encostar, Socorro aparece logo na janela e abre *aquela* sorriso. A *rabeta* encosta no trapiche, depois de tudo desembarcado, vem o abraço acolhedor, de quem há muito não se via. Adentramos a casa, é hora de contar as novidades e *matar* saudades.



Figura 76 – Dona Rosinha em frente a sua casa
Clarté: Arquivo pessoal, 2011



Figura 77 – Casa de Socorro
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

1.3. *Casa: lugar de experiências e partilhas*

Eu disse, o dia que tivesse uma casa, assim, que eu ainda tivesse condição de trabalhar na fibra, sabe? Aí que eu tivesse minha vista, ainda, que a minha eu tô perdendo já. Eu queria fazê uns tipo, aqueles quadrado, tipo um tapetezinho pra enfeitar, pra colocar na parede.¹⁰³

Essa experiência é relação com o mundo; no sonho e na percepção, e por assim dizer anterior à sua diferenciação, ela exprime “a mesma estrutura essencial do nosso ser como ser situado em relação com um meio” (MERLEAU-PONTY, 1976 *apud* CERTEAU, 1994, p. 202)

A relação de pertencimento e a experiência construída pelas mulheres artistas da fibra com suas casas vai muito além do sentido de abrigo, ou de morada, essa casa também as representa, “[...] sua aparência evidencia o que ela é [...]” (FORTY, 2007, p. 131) e de quem ela é, um lugar de construções e reconstruções de identidades, um fazer-se constante de relação com o outro, relações afetivas, sociais, culturais, de poder. Um lugar que entrelaça as diversas atividades cotidianas dessas mulheres: morar, comer, dormir, trabalhar. O que é “[...] vivamente representado em sua decoração e no design de seus objetos” (FORTY, 2007, p. 131). *O caráter* da casa é impresso por essas mulheres, são elas que dão personalidade ao lar, tornando este ambiente tipicamente feminino. É na casa que suas identidades florescem.

Essas mulheres sonham com suas casas, como construí-las, decorá-las. Como conta Socorro, que sonha, mas que ao mesmo tempo sabe as dificuldades e penúrias da realidade desta parte do Marajó das Florestas:

Eu falei que o dia que eu consegui um recurso, assim. Fazê um tapete (de fibra), ir tecendo, im vez deu comprar, eu ia fazê! O negócio do fogão. Mas só que é muito trabalho e a gente num tem da onde ganhar, aí, vai ter que desistir desse sonho. Que eu também tenho essa vontade. Essa daí (a casa nova), eu quero comprar uma estante pra mim, quero incapar garrafa, perfume, ir colocando, assim. Assim que é minha vontade. Um kit pra cozinha, assim incapado...

¹⁰³ Entrevista com Rosinha, realizada em sua residência, no dia 20 de abril de 2013.

Nesse contexto, observo que essa percepção da casa para essas mulheres vai ao encontro da afirmação de Wolfe citado por Forty (2007) quando diz:

[...] que toda mulher se interessa por casas - que ela tem uma casa em construção, ou sonha em tê-la, ou tem uma há tempo suficiente para querê-la arrumá-la [...] É a personalidade da dona da casa que a casa expressa. Os homens são para sempre convidados em nossos lares [...] (WOLFE, 1913, p. 5 apud FORTY, 2007, p. 144).

É a casa enquanto metáfora do corpo da mulher, conceito apresentado por Carvalho (2008) e Forty (2007), quando discutem os sistemas domésticos europeus na São Paulo dos séculos XIX e XX. Essa síntese corporal entre mulher, casa e objetos domésticos se traduz na presença feminina em cada espaço da casa, como são arranjados esses espaços: de que forma e que objetos são expostos (CARVALHO, 2008). A presença desse aspecto no cotidiano das mulheres de/da fibra, revela zonas de contato entre esse lugar do espaço rural e as tradições de morar de gerações passadas com o espaço urbano europeu. Relações que foram resignificadas ao longo do tempo.

Na maioria das casas dessas mulheres marajoaras não há muitos móveis e objetos, contudo em todas observei que o cuidado com a cozinha é marcante. Os objetos e cores escolhidos na decoração são utilizados em uma composição contrastante e harmoniosa a partir de uma estética do cotidiano que “[...] subentende, além dos objetos ou atividades presentes na vida, considerados como possuindo valor estético por aquela cultura, também e principalmente a subjetividade dos sujeitos que a compõem [...]” (RICHTER, 2003, p. 20). Nesse cenário os objetos não são apenas físicos, não são meros enfeites, carregam significados do cotidiano, da sociedade em que vivem essas mulheres, de sua arte, de seus valores morais, culturais, políticos (CARVALHO, 2008), ou seja, de suas cosmologias e de seus *ecossistemas estéticos*.

Nas cozinhas de Maria Helena e Dona Jojó, por exemplo, as painéis muito bem areadas são organizadas orgulhosamente nas paredes em composições simétricas, como quadros em uma exposição. Já na casa de Dona Amélia e Melânia essa organização é feita acima do *jirau*¹⁰⁴. Independente do posicionamento das painéis há um senso estético desenvolvido por essas mulheres que dialoga com a

¹⁰⁴ Estrutura em madeira construída normalmente na cozinha onde se prepara o alimento e lava-se a louça. Um tipo de balcão projetado para fora, muitas vezes na janela da cozinha.

cultura local e as condições materiais de vida. Talvez exista uma estética do olhar que atravessa as gerações (o que será discutido no *III Caminho*).



Figura 78 – Panelas como quadro na parede – cozinha de Maria Helena
Arquivo da pesquisa de campo, 2011



Figura 79 – Panelas como quadro na parede – cozinha de Dona Jojó
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figuras 80/81 – Panelas organizadas em cima do jirau – cozinha de Melânia e Dona Amélia respectivamente
Vanessa Simões: Arquivo pessoal, 2011

A cozinha é carinhosamente decorada, os utensílios domésticos coloridos, como jogos de potes e vasilhas plásticas, misturam-se aos paninhos com barrados em crochê ou pintados à mão, postos no centro da mesa, nas prateleiras dos armários, nas fruteiras. Esses utensílios normalmente são comercializados por marreteiros¹⁰⁵ ou pelo *prestação* como alguns chamam. A venda é feita de porta em porta em *suaves prestações*. A marretagem é muito comum pelos rios e furos de São Sebastião da Boa Vista. Em sua maioria é feita pelos próprios moradores locais que têm nessa atividade uma opção de complemento da renda familiar.

Essa riqueza de detalhes presentes na decoração da cozinha é bem forte na casa de Maria Helena, localizada no Furo do Seringueiro. Sua casa de três cômodos, sala, quarto e cozinha, padrão Inkra¹⁰⁶, estava ainda sem pintura quando da minha visita. Nos outros ambientes da casa poucos móveis, já a cozinha é motivo de orgulho, ela posou satisfeita junto de sua obra de decoração.



Figuras 82/83 – Cozinha de Maria Helena com seus potes, vasilhas decoradas
Arquivo pessoal: Vanessa Simões

¹⁰⁵ O termo marreteiro ou prestação aqui, diz respeito ao vendedor de diversos produtos que atende de casa em casa e vende os produtos em várias prestações.

¹⁰⁶ Segundo Roberto Martins, entrevistado em sua residência, no dia 20 de abril de 2013, presidente da Associação dos Trabalhadores no Assentamento Agroextrativistas da Ilha Chaves, o projeto Inkra iniciou em 2006 com o levantamento das famílias que moram na Ilha Chaves, onde fica localizada a Vila de Nazaré e os Furos Urucuzal, Seringueiro, Pirarara e Chaves. Nesta primeira etapa 81 famílias foram beneficiadas, mas apenas 32 casas padronizadas com sala, quarto e cozinha foram construídas até 2010. Problemas com a empresa contratada impossibilitaram a finalização desta etapa. O recurso ficou em caixa, mas devido a reajustes nos valores das casas que passaram de R\$ 7.000,00 para R\$ 15.000,00, das 49 casas restantes, apenas 22 estão sendo construídas. Estas novas casas já contam com fossa e banheiro interno. Ao todo são 200 famílias na Ilha, as que ainda não foram atendidas o serão pelo projeto: “Minha Casa, Minha Vida”, mas Roberto ainda não sabe quando isso acontecerá e quantas famílias serão beneficiadas.

Outra casa em que esses elementos decorativos são muito recorrentes é a casa de Dona Jojó, no Rio Chaves. Uma casa que comparada com a maioria das casas marajoaras, pode ser considerada como *luxuosa*. Há duas cozinhas, uma que me parece ser pouco usada, ou usada apenas em ocasiões especiais, e outra para o dia-a-dia. Nesta primeira, cada detalhe é importante, além dos potes, paninhos e panelas, um detalhe marca a decoração: é a utilização de capas de crochê para cobrir os botões dos queimadores do fogão e dos puxadores dos armários que também são parte integrante na decoração. Tudo organizado e arrumado com capricho e zêlo.



Figuras 84/85/86/87 – Cozinha de Dona Jojó com foco nos detalhes em crochê
Manoela Costa, Vanessa Simões:Arquivo pessoal, e arquivo da pesquisa de campo, 2011

A cozinha de Dona Amélia também chama minha atenção. Como nas outras a combinação no uso da cor escorre das paredes e penetra nos objetos, onde os

tons de verde são predominantes. Cor que aparece até no fogão para combinar com a decoração. Ela faz questão de arrumar tudo para *aparecer nas fotos*.



Figuras 88/89/90/91 – Cozinha de Dona Amélia com foco para o uso da cor.
Vanessa Simões e Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

Na cozinha de Dona Conceição, esposa de Seu Celino, que mora na Vila de Nazaré, o destaque vai para a personalização do frizer e da máquina de lavar roupa com capas coloridas que combinam com as vasilhas plásticas e a fruteira. Diferente das outras cozinhas, Dona Conceição organiza seu ambiente com outro tipo de *ordem estética* que dá ao espaço uma composição assimétrica.



Figuras 92/93/94/95 – Cozinha de Dona Conceição com foco para as capas e ordem assimétrica.
Manoela Costa e Aislan de Paula:Arquivo pessoal

Além da cozinha a sala é outro ambiente que me chamou a atenção, pelo capricho. Normalmente é na sala que encontramos os altares domésticos, elemento muito presente nas habitações da região e que mostra:

[...] a estreita intimidade existente entre os que vivem no mundo das coisas sagradas: santos, entidades, encantados... e os moradores da casa. No Marajó o mundo do sagrado não está necessariamente

além deste mundo; como em toda parte, estes mundos se tocam, e na Ilha do Marajó se tocam em muitos e inúmeros lugares” (RAZEIRA, 2008, p. 111).

Esses altares/oratórios são compostos por diversos elementos, imagens de santos esculpidas em madeira e/ou gesso enfeitadas por fitas coloridas, os quadros na parede com imagens e mensagens bíblicas, o cartaz do Círio de Nazaré, assim como os crucifixos e os terços misturados com as fotos de família, os escudos dos times de futebol preferidos, o cartaz do último candidato a prefeito ou vereador, “[...] e tudo o mais que evoque o afeto e marque a identidade da família e das pessoas que ali vivem” (RAZEIRA, 2008, p. 112). Numa espécie de bricolagem que costura diferentes símbolos da vida cotidiana. O público e o privado têm uma mesma e única dimensão, como nos deixa ver Matos (1996, p. 134):

[...] o espaço como suporte de memórias diferentes, contrastadas, múltiplas, convergentes ou não, [...] delineiam cenários em constante movimento, onde esquecimentos e lacunas constroem redes simbólicas e formas diferenciadas [...] E onde o privado ultrapassa os círculos da moradia ou da família, misturando-se com os laços comunitários e étnicos, criando espaços de sociabilidade e reciprocidade [...]

Na maioria das casas esses altares são posicionados em destaque, na parede principal da sala, em um canto ou centralizado, mas sempre bem à vista de quem chega. Na casa de Seu Celino, por exemplo, avistei-o logo na chegada, na parede ao fundo; já na casa de Dona Amélia, ele fica montado em espaços diversos na sala.

Esses altares domésticos têm uma dimensão íntima com a sabedoria marajoara, com as formas de viver o sagrado nesses espaços rurais (PACHECO, 2009), com seus santos populares encontrados durante a pesquisa, como São Sebastião, Sagrado Coração de Jesus, Sagrado Coração de Maria, São Lázaro, São Francisco, Sta. Bárbara, N^a Sra. do Perpétuo Socorro, N^a Sra. Aparecida, N^a Sra. de Nazaré, Sta. Maria, dentre outros. “No panteão da religiosidade marajoara” (PACHECO, 2009, p. 174) São Sebastião, Sta. Maria e N^a Sra. de Nazaré ganham destaque. Em meio às dificuldades e penúrias da vida no Marajó das Florestas, homens e mulheres através deste universo de cosmologias *recarregam* suas forças para continuar a caminhada, além de *deixar nas mãos de Deus* e de seu

intermediários, o que não se percebe como passível de intervenção humana. Essas populações rurais dos Marajós relacionam seus problemas aos poderes do santo, como aponta Pacheco (2009) quando explica a forte presença do culto a São Sebastião nos Marajós, conforme Frei Benjamin Remiro “todos querem ter o santo para os casos de necessidade” (REMIRO, 1967 *apud* PACHECO, 2009, p. 174). Logo, qualquer imagem é objeto de devoção.



Figura 96 – Altar caseiro na casa de Seu Celino
Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2011



Figuras 97/98 – Altar caseiro na casa de Dona Amélia
Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2011

Também é muito comum nas casas marajoaras em que visitei a utilização de uma espécie de divisória separando a sala da circulação da casa, uma parede de prateleiras, que ganham as mais diversas formas e são decoradas com uma infinidade de bibelôs, sempre dispostos sobre um pano de tecido ou de crochê. Como encontrei nas casas de Joana - que não é uma mulher da fibra, é uma mulher da tala do jupati, mas que se fez importante aqui para exemplificar esse aspecto – e nas de D. Jojó e Silvana, filha de Dona Beata.

Além dessas divisórias, as cortinas também são muito recorrentes, às vezes produzidas artesanalmente utilizando lacres de latinhas com crochê, elos de papel de revistas, ou em tecido estampado servindo de porta para alguns ambientes. Elas também aparecem como persianas horizontais, feitas em ripas de miriti, amarradas com barbante plástico, protegendo os vãos das janelas. Durante o dia, são enroladas, deixando a luz e o vento passar, à noite são baixadas, fechando o vão da janela e protegendo a casa das intempéries.



Figura 99 – Divisória de prateleiras – casa de Joana
Vanessa Simões: Arquivo pessoal, 2011



Figura 100 – Divisória de prateleiras – casa de Dona Jojó
Arquivo da pesquisa de campo, 2011



Figura 101 – Divisória de prateleiras – casa de Silvana
Arquivo da pesquisa de campo, 2011



Figura 102 – Cortinas – casa de Melânia
Vanessa Simões: Arquivo pessoal, 2011

Os objetos usados da decoração das casas das mulheres de/da fibra carregam consigo muito mais que um sentimento estético ou de utilidade, esses objetos marcam a posição no mundo dessas mulheres e reafirmam sua identidade (BOSI, 1994). Essas representações atuam simbolicamente classificando o mundo marajoara e as relações que elas constroem com ele (HALL *apud* WOODWARD, 2012). Que pode ser uma relação muito íntima e afetiva. Estar na casa das mulheres de/da fibra é contar a forma como elas pensam e vivem a organização da moradia e a relação com os visitantes. É viver um aventura afetiva com elas (BOSI, 1994), pois representa sua experiência vivida, a materialização de significados e de interesses. “Seres e objetos estão aliás ligados, extraindo os objetos de tal conluio uma densidade, em valor afetivo [...]” (BAUDRILLHARD, 2008, p. 22).

Nesse cenário, a casa e os objetos das mulheres de/da fibra falam através de sua forma, cor e textura, são signos que representam alguma coisa para alguém (SANTAELLA, 2004), dizem delas, comunicam relações de afeto, de poder, de *status*, de competição. Identificam-nas social, cultural, econômica e simbolicamente

para si mesmas e para os outros. Assim, fazem parte da construção da identidade dessas mulheres, pois representam os anseios, gostos, vontades, querências que muitas vezes servem para posicioná-las perante a vida, para marcar seu lugar, como estratégia de sobrevivência social.

1.4. *A sinfonia marajoara*

(por entre a mata e o rio) [...] é como andar nas ruas de Belém, lá mi perco, aqui sei o caminho.¹⁰⁷

Há paisagens sonoras selvagens, das florestas, e tranquilas, das cidadezinhas onde os sons estão sujeitos aos ciclos naturais de atividades e repouso de seus produtores. Insetos, animais e aves têm seu ritmo diário, sazonal [...] O vento nas ramadas, o murmúrio das águas são fontes constantes de informação (BOSI, 1994, p. 445).

Ouvir a natureza! No Marajó das Florestas ela fala com autoridade, o que ecoa é respeitado por quem mora por aqui; seus sons e seus silêncios dizem dela e de seus desejos. Imersa nessa atmosfera vou *navegando* pelas ruas de rios e igarapés. Saímos do trapiche da casa de Socorro e pelo furo Igarapé da Praia, vamos a caminho da praia de Nazaré. Essa alameda só fica disponível ao trânsito dos cascos quando a maré está alta, pois as águas penetram a mata e inundam o igarapé, que se transforma em *caminho* de rio, de outra forma é impraticável usar esse atalho.

O silêncio da mata só é quebrado pelo som do remo em atrito com as águas, e pelos risos e conversas entre eu, Socorro, Raylana (sua filha) e Manoela (na época ainda minha orientanda). De repente uma exclamação, era Raylana: “Íxi! Pitió!” *Disque* era cobra! Segundo a exclamação cosmológica o *pitiú*, que é como o paraense define o cheiro forte como do peixe, por exemplo, indica que há cobras por perto. Envoltas pela mata estamos à mercê de seus acontecimentos. A atenção, então, é fundamental. No trajeto passamos por diversas espécies de árvores, vimos muitas palmeiras de buçú, a palheira como é conhecida pelos ribeirinhos, de onde

¹⁰⁷ Conversa informal com Raylana, filha de Socorro, em uma das idas por dentro da mata invadida pelas águas até o rio Chaves.

se extrai a fibra do tururi, suas folhas são usadas para cobrir as casas. Vimos também jupatizeiros, mitizeiros e seringueiras, cada um tem sua importância na paisagem.



Figura 103 – Furo Igarapé da Praia
Vanessa Simões: Arquivo pessoal, 2011

O casco encosta na casa de Marcilene, que é a última casa do lado direito da igreja; de lá começamos nossa caminhada pela praia de Nazaré. Em cima das estivas o som marcante é o da maré que estava cheia e batendo com força na praia. São os sons das águas marajoaras. É pelas águas, nas águas e dentro das águas, em seus murmúrios, gritos e silêncios, que os marajoaras inscrevem suas histórias, artes e estéticas.

As águas invadem a mata nas enchentes, abrindo novas *ruas* que facilitam a locomoção de quem vive às margens dos furos e rios de São Sebastião da Boa Vista. Na cheia, o casco passa por essas vielas para não pegar maresia, indo por fora, pelo rio Pará. Como ouvi a mata? Como saber por onde ir? – Perguntei; e

Raylana respondeu: “É a mesma coisa que andar em Belém, lá eu me perco, aqui sei os caminhos”. Nós que vivemos na *cidade grande* que não estamos habituados aos sons da natureza marajoara, não conseguimos perceber as intensidades das *notas* das paisagens por dentro da mata inundada, no entanto para um olhar e ouvido atentos e acostumados a perceber os detalhes de texturas, formas, sons e cores que a natureza traz, é fácil achar os *caminhos*. Nessa sintonia, posso dialogar com Pacheco (2009, p. 411) quando deixa ver que:

as águas marajoaras gestam, então, relações de extrema dependência entre seres humanos e meio ambiente, reveladas nas sociedades, cidades, vilas ou casas flutuantes ali configuradas. A água é a grande metáfora da vida, pois dela, nela ou por ela emanam, correm e podem ser concretizadas todas as necessidades humanas, intelectuais e espirituais.

Ao som da maré mistura-se o som do vento, que sopra forte, sua intensidade define o ritmo da maresia. Na enchente, o vento é muito forte e a rebeldia das águas dificulta a aproximação da praia; a maré cheia traz mais tranquilidade a ventania; na vazante, o vento vai diminuindo e praticamente pára com a maré seca. O som do vento também anuncia a tempestade que é percebida pelo ribeirinho, mesmo antes que o céu possa mostrá-la, ouve-se a sua chegada.

Nessa sinfonia outros sons também compõem o cenário do Marajó das Florestas. Os Japiins fazem aquela algazarra em uma grande árvore em frente da casa de Socorro, sempre alegrando a hora de nossos banhos no rio. Outros como a Cigana também estão por ali, às vezes tão próximos que nem parecem nos perceber. O Carachué e o Socoí são outros dois pássaros que nos brindam com seu canto nos dias boavistenses.

Já os sons das embarcações dizem sobre quem vem, como os carros são identificados pelo barulho do motor, e muitas vezes o proprietário sabe dizer se é o dele que está chegando. O mesmo acontece com as embarcações que transitam nos rios de São Sebastião da Boa Vista. Socorro, por exemplo, sabe bem se é a *rabeta* de Rafael, seu filho, que está vindo, ou se é a de Richele, sua filha, que vem chegando. Cada tipo de embarcação tem seu som característico, barcos de diversos tamanhos, *rabetas* e *rabudas* e até as grandes balsas que passam pelo rio Pará representam os sons do trânsito nas ruas de rio.

Todos esses sons representados pelos pássaros, pelo vento que anuncia a enchente da maré, a chuva que está para chegar, sons da mata que anunciam que alguém ou alguma coisa se aproxima da casa, revelam traços da estética e poética do lugar. Os sons dos transportes visibilizados na correria de *rabetas*, *rabudas*, *cascos* e barcos que cortam os rios e furos, comunicam o ir e vir da vida marajoara. Os sons da vida cotidiana traduzidos nos banhos e brincadeiras no rio, das brincadeiras de bola na praia de Nazaré e nos terreiros e das conversas nos momentos de encontro, indicam tempos de sociabilidade. Os sons do trabalho, quando os homens retiram o jupati para que suas mulheres, filhas e enteadas teçam em meio a conversas e risos, cultura material e histórias, vão conformando um mosaico da complexidade de sons, luz e cores de um viver marajoara que não é apenas do abandono, da natureza exótica, mas de um modo de ser bricolado com a estética geohistórica (MIGNOLO, 2003).

Esses sons do passado e ainda do presente, hoje se misturam aos sons trazidos pela luz elétrica para as famílias que moram às margens do rio Pirarara, da Vila de Nazaré, do Seringueiro, do Urucuzal e do rio Chaves. Ali, o som da TV, do rádio, das aparelhagens, das festas, da máquina de açaí ganham outros ecos e ressonâncias, pois hibridizam a vida e se hibridizam nos tons da cultura local marajoara. Com isso, posso afirmar que “os sons se complementam como uma conversa ou uma orquestra, sem ruídos antagônicos, envolvendo vida e trabalho em ciclos compreensíveis [...] Sons familiares [...], compõem o ambiente acústico familiar que se integra com o da rua” (BOSI, 1994, p. 445). Como cada instrumento tem sua função na orquestra, os sons (re)produzidos em São Sebastião da Boa Vista, compõem uma sinfonia harmônica. Esse espaço sonoro compartilhado é um bem comum, são sons que dizem dessas mulheres e de sua vida no maior arquipélago fluviomarinho do mundo.

Aqui estou imersa, na imprevisibilidade de uma história cotidiana que vai sendo pontuada por relações de sociabilidade, criação artística, mas também de disputas, formas de exploração e lutas desiguais. Estou num local-tempo-espaço, sentindo a cor do lugar, sua dor e seus limites. Compartilhando de sua sonoridade, silêncios, cheiros, gostos, necessidades, fazeres e saberes, do que lhe é impróprio. Essas percepções mobilizam energias, constroem sentidos para compreender como vivem as mulheres da floresta. O conjunto dessa estética cotidiana pode ser

interpretado como composto por signos, que representam e apresentam o real e o imaginário em presença. Pela relação com o trabalho e a vida, tais signos ganham materialidade na diversidade dos *Enfeites* e *Caminhos* que são elaborados por mãos femininas.

Esses *Enfeites* e *Caminhos* criados pelas mulheres de/da fibra durante a tessitura, memória de rastro/resíduo enraizada e disseminada por gerações de artistas da fibra, é a encarnação da comunicação silenciosa de cosmologias e *ecossistemas estéticos*. As memórias de vida como experiências socialmente compartilhadas, são tecidas, trançadas em cada *rosa*¹⁰⁸ em cada *bilhetinho*¹⁰⁹, em cada *maresia*¹¹⁰, em cada morfologia. Dessa foram, a trama de significados vai se constituindo, dando sentido à vida de Dona Jojó: “Minha fibra não largo... eu gosto muito, eu não sei parar, não sei, não sei, não sei, não sei... quero passar pra minhas netas... Eu acho tão bonito!”¹¹¹; de Ana Maria: “[...] Aí se deitava, dava mais hora mamãe vinha, mas eu era muito atentada, eu levantava e ia tecê, até dá o sono em mim [...] Dava o sono eu parei, quando era de madrugada eu me espantava, continuava a trabalhar. Mas eu era atentada!”¹¹², de Mariinha: “gosto, ixiii! Deus me defenda se não tivê pra mim trabalhar, eu fico a modo doente. Sê fô deitar na rede, mas nem pensá pra mim”¹¹³. E de tantas outras que vivenciam a experiência da arte e da artesanaria.

Assim, nesse *primeiro caminho*, tentei narrar os percursos trafegados pela cidade e espaço rural de São Sebastião da Boa Vista, objetivando descrever a paisagem cultural onde habitam as mulheres de/da fibra de Jupatí. Percorri de *rabeta* e *casco* os rios Chaves, Pirarara, Seringueiro, Urucuzal e a Vila de Nazaré para alcançar o cotidiano de vida e apreender a estética do cotidiano construído pelos habitantes da região, com destaque para os ambientes de moradia, sua arquitetura, cores, formas, a história, a organização do espaço e dos objetos e as relações estabelecidas com eles, os meios de transporte, além dos sons que conformam a vida nesse pedaço do Marajó das Florestas. Tendo como hipótese de que a arte em fibra do Jupatí é a encarnação de cosmologias e *ecossistemas estéticos* das

¹⁰⁸ Nome dado a um dos *Enfeites* criado com o trançado da fibra de Jupatí.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Idem, Ibidem.

¹¹¹ Entrevista com dona Jojó, realizada em sua residência, no dia 29 de outubro de 2011.

¹¹² Entrevista com dona Ana Maria, realizada na residência de Silvana, no dia 29 de outubro de 2011.

¹¹³ Entrevista com Mariinha, realizada na residência de Silvana, no dia 29 de outubro de 2011.

mulheres de/da fibra, acredito ser essa a base necessária para o entendimento de como essa arte representada em seus *Enfeites* e *Caminhos* vem se constituindo e se resignificando por gerações, em relações de disputa e poder, mas ao mesmo tempo de afetividades, sociabilidades e partilhas.

No próximo *Caminho* vou mergulhar nas memórias dessas mulheres e por elas desfiar aspectos do cotidiano do saber-fazer com a fibra de jupati e os sentidos que elas atribuem ao processo produtivo nas diferentes etapas do trabalho. São *caminhos* que vão construir e (re)construir identidades, onde a arte em fibra, em seus aspectos produtivo, econômico, estético, afetivo, social, cultural e simbólico, se apresentarão na relação com os tempos e os modos de viver marajoaras.

II CAMINHO:



**A ARTE DO SABER-FAZER DAS MULHERES NA FIBRA DO JUPATI:
MEMÓRIAS E IDENTIDADES TRANÇADAS.**

2.1. Nas (reen)tranças da artesanaria

Isso é um trabalho que marcô muito na minha vida, que até hoje tá marcado [...] Esse aqui foi o primero trabalho que eu consegui aprender a fazer, e desse trabalho aqui, desse material aqui, que é a fibra, né? A gente comprava tudo o que a gente queria, né? [...] Então isso é a parte, que marcou na minha vida, né? Até hoje, porque dá num parei de trabalhar. Nem vô parar! [...] Porque foi com isso aqui que eu comprei muitas coisa pra mim.¹¹⁴

A artesanaria não quer durar milênios nem está possuída pela pressa de morrer em breve. Decorre com os dias, flui conosco, gasta-se pouco a pouco, não procura a morte nem a nega: aceita-a. Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, a artesanaria é o latido do tempo humano [...] A artesanaria nos ensina a morrer e assim nos ensina a viver (PAZ, 1996, p. 11).

O conceito de artesanato vem do século XIX e foi criado para rotular os artefatos produzidos pelas classes *inferiores* em *detrimento* da chamada *arte erudita* (DIAS, 2006). Ou seja, de acordo com essa classificação, da qual não comungo, pois não dialoga com as interdependências entre os campos do conhecimento e processos sociais, o artesanato seria a expressão mais *inferior* do saber-fazer de um povo, um fazer artístico-cultural à margem da sociedade. Como definir onde termina o artesanato e começa a arte? Com a reformulação dos estudos estéticos, históricos e antropológicos no que se refere à maneira de repensar as artes na relação com a artesanaria e outros processos sociais, conformam-se na interdependência com esses processos culturais, sociais, estéticos (GARCIA CANCLINI, 2012).

Ao se consolidar a posição segundo a qual não tem sentido buscar a essência da arte, da cultura ou da sociedade porque o que denominamos com esses termos é construído de maneiras distintas em cada país ou época, a tarefa é formular marcos analíticos que permitam compreender por que e como são construídos desse modo, de que maneira funcionam ou falham; e como, entre esses processos, ocorrem interações inesperadas (GARCIA CANCLINI, 2012, p. 48)

Por não acreditar na inferioridade do saber-fazer das mulheres de/da fibra de jupati, em consonância com as definições trazidas por Carla Dias (2006), eximo do

¹¹⁴ Entrevista com Rosinha, realizada na escola de Nazaré, em 16 de julho de 2011.

texto o termo artesanato, não que esse saber-fazer em fibra de jupati não o seja, mas por enxergá-lo pelos olhos de Otávio Paz (1996) e Garcia Canclini (2012), muito além de um fazer, uma expressão artística, uma prática social, cultural, estética e simbólica.

Entretanto, mesmo mantido à margem pelo sistema da arte erudita, a artesanaria é um signo da sociedade, do fazer compartilhado, é a vida física em expressão. A importância do objeto artesanal vai muito além da satisfação de necessidades fisiológicas, pois atende também às necessidades simbólicas que remetem ao afeto, à memória, à história, à cultura de um povo. Assim a artesanaria está sempre na dialética entre beleza e utilidade. “As coisas são agradáveis porque são úteis e belas” (PAZ, 1996, p. 9).

A utilidade e a beleza da arte em fibra de jupati estão intimamente relacionadas às cosmologias e *ecossistemas estéticos* da vida da Amazônia. Assim, são belos os *Enfeites* e *Caminhos* por suscitarem interpretações, significações, questionamentos, comparações, em análises estético-formais, como são belos por serem a encarnação do cotidiano, das crenças, das dores, das memórias, das identidades, da resistência, de formas de viver marajoara. E são úteis por trazerem sustento, prazer, afeto, orgulho, poder a essas mulheres.

É nesse enlace que trago à cena o saber-fazer dessas mulheres. E é da palmeira do jupati, uma palmeira do tipo touceira muito comum nas margens dos furos e rios do município, que se retira a matéria-prima para a confecção dos diversos artefatos em fibra. A produção tradicional é composta por chapéus de vários tamanhos e cores: os *chapelinhos*¹¹⁵, os chapéus de boneca, os *casquetetes*¹¹⁶, os chapéus de praia e de homem, além de um trabalho de *encapa* que dá colorido e forma às garrafas e canetas, bem como cestinhas que alegrem a brincadeira das crianças.

Vale dizer que a diversidade desses artefatos já foi bem maior no passado, as narrativas contam que com a fibra se criava várias outras *Obras*. Deixo que Dona Dalila conte-nos este fato: “Eu fazia o chapéu, casqueti, sandália, tudo ente fazia de fibra. E esses garrafão de água minerar. Encapava caneta, vazia charão (tipo de travessa) com as xícra. Essas cestinha ente fazia muito! Tinha umas maiô que ente

¹¹⁵ Como são chamados pelas mulheres os chapéus em miniatura muito usados nas decorações das roupas juninas.

¹¹⁶ É um dos artefatos produzidos pelas mulheres, um chapéu tipo boné.

fazia, era muito mesmo!”¹¹⁷ Muitos desses se perderam no tempo e ficaram apenas na memória dessas mulheres.



Figura 104 – Chapelinhos e chapéus de boneca
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 105 – Chapéu de homem
Arquivo pessoal da pesquisa de campo,
2012



Figura 106 – Chapéu de praia
Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012

¹¹⁷ Entrevista com Dona Dalila, em sua residência, em 06 de maio de 2012.



Figura 107 – Casqueti
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2013



Figura 108 – Trabalho de encapa de garrafas
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2012



Figura 109 – Trabalho de encapa de canetas
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2012

Esses artefatos são representações e referências culturais de uma *artesanaria tradicional* de São Sebastião da Boa Vista. É ainda fonte de renda para muitas mulheres ribeirinhas. É memória viva do rastro/resíduo das sociedades que as antecederam.

O artesanato popular tradicional é majoritariamente baseado na produção familiar ou de pequenos grupos vizinhos, o que possibilita e favorece a continuação de técnicas, processos e desenhos originais, expressivos da cultura local e representativos de suas tradições. Sua importância e valor cultural decorre do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, de fazer parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo social (BARROSO, 2010, p. 27).

Porém a produção atual, a partir do diálogo com o *design*, como fator de diferenciação e diversificação da produção, constituiu outro tipo de artefato, contemporâneo e voltado para o mercado, como acessórios e bolsas, objetos utilitários e decorativos.



Figuras 110/111/112/113 – Acessórios
Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012



Figuras 114/115/116/117/118 – Objetos decorativos e utilitários
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2012

Esses artefatos são representações do *artesanato de referência cultural*, pois trazem aspectos da cultura de um determinado povo, entretanto estão voltados ao mercado, criado no intuito de diversificar a produção para o aumento das vendas, resultado do diálogo entre as mulheres de/da fibra e *designers*, esses produtos carregam portanto um alto valor agregado e são normalmente organizados em linhas ou coleções (BARROSO, 2010).

Para além das classificações, o saber-fazer das mulheres é uma representação cultural constituída ao longo de gerações que guarda códigos das representações indígenas, embora ressignificados, pois foram contaminados por outras zonas de contato na relação dinâmica com diversos grupos étnicos que passaram a habitar a região marajoara. Construindo, mesmo que muitas vezes sem a intenção de ser estratégia de continuidade cultural, códigos de vida de antigos e novos grupos humanos. Assim, essa arte criou rizomas. É possível dizer, inspirada em Glissant (2005, p. 21), que “elementos culturais foram colocados em presença uns dos outros através do modo de povoamento [...]”. O que é reiterado pelo relato da Profa. Marieta:

[...] 1870, já tem lá (registros dos batizados) [...] Fato interessante que tem neste livro também, é a quantidade de filhos de escravos que foram batizados. No início ele diz assim: batizei um inocente fulano de tal, filho de fulana de tal, que é escrava de fulano de tal [...] tem essa grande miscigenação, porque aqui chegaram franceses, chegaram os sírio-libaneses, né? Você pode ver as famílias que chegaram, vieram os Resques, os Bechara Resques, vieram os Wanzeller, vieram os Manfredi, vieram os Bitencourt, esses os Fonseca, muitos assim de Portugal, né? Vieram franceses, vieram italianos [...] (Sobre a vinda de nordestinos) Sim, muitos nordestinos [...], se você visitar Pau de Rosa você vai ficar encantada com a civilização que tem lá, é um mundo a parte [...], a pronuncia deles é cantada e é completamente nordestino, é o “si”, é o “di”, é o “li”, é toda nordestina. Agora, só que eles têm um canto na garganta, sabe? É completamente diferente você conversar com alguém do Pau de Rosa. Agora pra lá vieram os nordestinos da família Cordeiro Neto, vieram os Santos, e eles povoaram o Pau de Rosa. Vieram para a extração da borracha.¹¹⁸

Nesse sentido, o saber-fazer das mulheres de/da fibra de jupati “é *transnacional* porque carrega as marcas das diversas experiências e memórias de deslocamentos de origens. É *tradutória* porque exige uma ressignificação dos

¹¹⁸ Entrevista com a Profa. Marieta, realizada em sua residência, em 24 de junho de 2011.

símbolos culturais tradicionais” (SOUZA, 2004, p. 125, grifo do autor). Porém não se pode perder de vista que o dito tradicional não é essencial, “[...] nunca é acabado ou completo em si. O ‘originário’ está sempre aberto a tradução [...] nunca tem um momento anterior totalizado de ser ou de significar – uma essência” (BHABHA, 1990, p. 210-1 *apud* SOUZA, 2004, p. 125).

Essas construções coletivas são as *verdades* do grupo, o que passa a valer como história. Nesse cenário, o saber-fazer da artesanaria em fibra de jupati vem até então sendo construído pela memória, passando pelas gerações pela oralidade e pelo fazer.

Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significados”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma *versão* consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história (BOSI, 1994, p. 66, grifo da autora).

Os *Enfeites* e *Caminhos* são a tradução de um saber-fazer, transmitidos aos filhos como um conhecimento importante, uma herança cultural e econômica. Como mostra o relato de Marli:

Porque era o meu trabalho, né? Que aí eu fazia. Eu ensinei pra eles, pra eles tê meno saber o valor do artesanato [...] Que a gente aprendeu, é igual quando a pessoa tá fazendo o vestibular, ente estuda, estuda, se esforça... aí aprende, aí fica formado naquilo. Igual a gente, né? Porque às veze a senhora olha pra esse coisa aí, só olha, mas num sabe...¹¹⁹

A arte em fibra de jupati é um saber que se aprende pela dedicação, pelo esforço, pelo empenho nos *estudos* do tecer a fibra, que para essas mulheres têm o mesmo valor que os estudos empreendidos ao ingresso em uma universidade. Dominar o saber-fazer da fibra em todas as suas minúcias e especificidades é formar-se nessa arte.

Ana Maria também é enfática ao dizer que o saber-fazer em fibra de jupati é, além de fonte de renda para seus filhos, um saber: “Não, negativo! Isso que eu sei tô

¹¹⁹ Entrevista com Marli, realizada na residência de Socorro, em 29 de outubro de 2011.

ensinando pra eles, vai servi pra eles, a gente comprava ropa com isso, os cadernos. Nesse tempo não ganhava bolsa família. Aí comprava pra eles”.¹²⁰

A arte de tecer *Enfeites* e *Caminhos*, para a maioria das mulheres que vivem às margens dos furos do Urucuzal, Seringueiro, Pirarara e Chaves, e da Vila de Nazaré, é um meio de vida, pois a comercialização de sua produção complementa o orçamento familiar, como ouvi de Socorro: “[...] ele (o tecer) ajuda muito na renda, porque ele eu posso comprá muita coisa pro meus filho, pra mim, ele ajuda muito”¹²¹; e de Marli: “[...] Pra mim é uma fonte... um trabalho. A gente aqui... a gente não tem com que ganhar, uma renda, não tem nada, né? [...] Se a gente pará... é uma ajuda, né?”¹²²

É recorrente nos relatos a relação que essas mulheres fazem de sua artesanania como possibilidade de conquista de bens materiais e simbólicos para suas vidas e de seus filhos. A fibra realiza sonhos, possibilita o *luxo*. Maria Helena, por exemplo, tem a fibra como parte da renda familiar que contribui para que ela possa comprar *coisas* para as filhas: “É pôco que ente vende por aqui, mas dá [...] É uma ajuda. E Deus u livre se não tivé o meu material!”¹²³ Foi também pela fibra que Maria Helena conseguiu realizar o sonho de formar uma de suas filhas no ensino médio: “A ôtra minha que tem dizessete ano falô: olha, amanhã é segunda-fera, é o dia de nosso trabalho, vai tê que trabalhar amanhã! Eu disse: lógico! Que tem que trabalhar, inda mais vai chegar final do ano... E a colação dela que vô fazê!”¹²⁴.

Já Dona Mariinha frisa que a fibra compra o seu *supérfluo* – o supérfluo para elas são os objetos decorativos: os enfeites para a cozinha, como os potes para guardar mantimentos, os jogos de paninhos, os bibelôs, como também a roupa nova, o sapato novo ou os cadernos para a escola dos filhos. “[...] Nós comprava o nosso luxo só com o dinheiro da fibra, sabe? Nós tecia mesmo fibra, nós tecia pra comprá rôpa nova”.¹²⁵ Esse supérfluo pode ser também o extra para gastar nas festividades do município como afirma Ana Maria em meio a risos: “Quando chegava

¹²⁰ Entrevista com Ana Maria, realizada na residência de Silvana, em 29 de outubro de 2011.

¹²¹ Entrevista com Socorro, realizada em sua residência, em 17 de julho de 2011.

¹²² Entrevista com Marli. Depoimento citado.

¹²³ Entrevista com Maria Helena. Depoimento citado.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ Entrevista com Dona Mariinha. Depoimento citado.

o tempo da festa de São Sebastião que nós ia, nós tecia até de madrugada. Pra levar o dinheiro pra comprar bestera” .¹²⁶

Além do sustendo, tecer para essas mulheres, também é um ato prazeroso de qual sentem falta e saudades, quando não podem realizá-lo. Prazer que supera as dores do corpo, surgidas pelos anos empregados no tecer e pela posição inadequada que a maioria delas assume durante a feitura da artesanaria, como mostra a narrativa de Dona Jojó: “Porque principalmente pra mim, porque eu gosto de tecê... É uma coisa tão bonita pra tecê, eu acho bacana mesmo! Eu nunca paro, eu passo meio ruim do meu braço... aí faz mal a fibra, é frio, mas eu não tenho sossego não, mas quando!”¹²⁷ Dona Isabel, falando de si mesma e da filha, desvela os limites que as dores impõe a tessitura:

[...] Fazem qualquer piqueram de fibra, já vendem até em Belém! [...] Coitada (filha) é o emprego dela! Já anda toda alejada, tanto está baxada! Porque aquilo estraga as cadera da gente. É assim, olha, por isso que me estragavo, estragavo muito! Essas minhas cadera até hoje num tá boa não, de tanto sentada [...]¹²⁸

Há na cosmologia dessas mulheres códigos de respeito com relação aos tempos da doença e o tecer a fibra, *a fibra faz mal*, como disse Dona Jojó. Então, não se deve transgredir esses tempos necessários de cura das enfermidades. Nesse período as mulheres ficam impossibilitadas de tecer. Essa relação primeiramente foi observada em conversa informal com Rosária, que por estar doente não participou de uma das oficinas de criação de novos produtos, ocorrida durante o período da pesquisa de campo. Quando perguntei a ela porque não veio à oficina, ela disse que não podia tecer, pois havia sido ferrada por uma arraia. No primeiro momento não entendi a relação, mas depois ela explicou: “A fibra faz mal, inflama, não posso tecê”, traduzindo sentidos complexos que o fazer assume na vida das artistas. A arte de tecer cura, contudo pode prejudicar se for desrespeitada em tempos de doença. Outra narrativa também traz essa percepção, Lourdes conta que não está tecendo porque está operada:

¹²⁶ Entrevista com Ana Maria. Depoimento citado.

¹²⁷ Entrevista com Dona Jojó, realizada em sua residência, em 17 de julho de 2011.

¹²⁸ Entrevista com Dona Isabel, realizada em sua residência, em 06 de maio de 2012.

Uhhh! Às vez eu falo com meu marido: eu já quiria fazê esse chapéu! Rum! Vai te pô tu trabalhando, que tu ainda está com tua cirurgia recente, né? Ainda tô com oito meses. Aí eu atento ele, vai cortar o jupati pra mim que eu raspo e pinto a fibra, deixo gasalhada, depois eu teço. Tecendo devagar, eu falo (risos) [...] Porque faz mal, disque, ele falô, faz mal. A minha mãe mesmo fala que faz mal ente pegar essa fibra, disque, esse negoço de jupati. Faz mal!¹²⁹

Formas de controle e tentativa de transgressão emergem do depoimento de Lourdes. Parece que o prazer e gostar de tecer, movimentam essa atitude de negociar com as normas da tradição.

A relação que essas mulheres tecem com a fibra é íntima. O respeito pelos benefícios e malefícios que as coisas da floresta trazem, todavia faz parte do cotidiano dessas mulheres, dos modos de ser, fazer e viver marajoaras. Assim, operam com princípios que são construídos por pessoas que vivem nesse mundo rural.

Esse saber-fazer também traz risos, saudades, invenções livres para o imprevisível. Conta Dona Mariinha: “A gente brincava muito. A gente inventava da cabeça da gente. Quando nós era mininota assim de uns sete, oito anos [...] A gente inventava só besteira”.¹³⁰ Trata-se de um saber que se aprende muito cedo, por volta dos sete anos, como misto de brincadeira e tarefa. Essa arte é ensinada aos poucos, às crianças: meninos e meninas aprendem o ofício por observação, pois vão vendo a mãe, a avó, a tia, ou a irmã mais velha a tecer e experimentando aprendem. A esse respeito, Socorro conta um pouco de sua experiência.

Olha, a Renata e a Railana, elas tinham uns sete anos quando elas começaram a arrumar a fibra. Elas viam, quando eu via, elas tava arrumando, ah mamãe eu fez! (Risos) [...] Todas elas já sabem. Só não sabem encapá garrafa ainda, tirá o nome, né, desenho, elas não sabe, mas esses chapéus aqui, tudo elas fazem! Até aquela zinha, a Raíssa, ela tece chapéu, ela só não faz dobrar o bico, já. A outra minha filha, que ela não tá aqui, ela já sabe dobrá, também.¹³¹

Rosinha também partilha lembranças para explicar como começou a tecer.

¹²⁹ Entrevista com Lourdes, realizada na residência de Socorro, em 21 de abril de 2013.

¹³⁰ Entrevista com Dona Mariinha. Depoimento citado.

¹³¹ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

Sete anos aí, eu já tecia bastante fibra mermo... Ela (dona Beata mãe de Rosinha) as vez dexava começado pra mim. Aí eu via, ela incapava as garrafa e fazia aqueles lindos infeite, de toda marca, mãe sabe fazê, toda marca! Mamãe agora tu vais mi insiná como é que a gente faz esse negócio, tão bunito! Quantas fibra dexa, quantas é pra carregar, aí quando é pra fechar... mas demorô um poco, né? Porque muitos, muitos infeites é de par e muitos são impá.¹³²

Os meninos quando chegam à adolescência abandonam a fibra por preconceito e vão para o trabalho com a tala: fazem *matapi* e cestos de vários tamanhos; ou vão para a pesca, pois cedo formam família. Ana Maria conta como aconteceu esse processo com seus filhos:

Todos eles, que eles cresceram, todos eles teciam chapéu, todos os homes, até a idade de doze anos, treze. Todos teciam.
[...]
Não, depois que eles cresceram pararam, a maioria deles ficaram com vergonha, assim. Coisa de mulhé! Tinha um com até que tava com dezoito anos ainda tava tecendo comigo, depois ele parô, que começaram a caçoar dele. Os outro colegas veio lá sabe? Falavam dele: igual mulhezinha! Começavam a falar assim.¹³³

Graça também apresenta a mesma experiência: “Os filhos também teciam, só que agora arranjaram mulher, né? Não quiseram mais. Mas eles teciam”.¹³⁴

Lídia também compartilhou memórias nessa direção: “Olha, todas elas (teciam) [...] Quando eram pequeno, eles faziam o trabalho (meninos) [...] Esse é meu filho mais velho, ele já trabalhô nisso!”¹³⁵

Marli conta que todos os seus filhos teciam e relata porque eles abandonaram o tecer e foram para outras atividades.

Todos os rapazinhos trabalhavam, depois... agora ente fala, eles digo que não (risos). O filho da Lídia que ele é namorado da minha filha, ente fala, quando ele era menô [...] eu chegava nessa berada, eles tavam ingatado. Agora eu caço dele, ele diz que é mintira! (risos) Tudo eles, eles fazia rodada.¹³⁶

¹³² Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.

¹³³ Entrevista com Ana Maria. Depoimento citado.

¹³⁴ Entrevista com Graça, realizada em residência de Silvana, em 29 de outubro de 2011.

¹³⁵ Entrevista com Lídia, realizada em sua residência, em 29 de outubro de 2011.

¹³⁶ Entrevista com Marli. Depoimento citado.

Dona Beata também faz ver este aspecto e conta que sua mãe aprendeu com um parente que era muito bom em tecer e que ela e todos os irmãos aprenderam a arte.

Sabes que sei lá, e a mamãe que aprendeu a fazê as coisa cum parente dela [...] Antônio Alves, morava lá pro otro lado. Mas era grande tecedor de fibra! Tudo aquele home fazia! Era ele mermo que fazia, era ele mermo que tecia. Insinô pra nós...

[...]

Ah! Num pensa! Esse que morreu, o Assis, ele tirava nome em quarquer coisa, quando eu mim inrrascava eu corria pra lá, atravessava. Manu, olha, num certei tar desse aí! Mas tu mesmo uhh! [...] Olha mana é assim!

[...]

Sabiu? Sabe! Sabe! Agora largaro a fibra, só cesto.¹³⁷

Esses relatos mostram que a partir da adolescência a arte de tecer em fibra passa a configurar-se em uma arte de mulheres.

Assim, o trançado em fibra de jupati com seus *Enfeites* e *Caminhos* é um saber que se materializa e se prolonga pela memória, transmitida em movimento com interesse do presente não de forma estática, fixa, “[...] como uma retrospectiva, um resgate passivo e seletivo de fatias do passado que vêm, como um decalque, compor ou ilustrar o presente [...]”, (SEIXAS, 2002, p. 45) mas como construções. “A memória não é regressiva [...] ela é prospectiva e, mais que isso, é projetiva [...]” (Idem).

2.2. *O saber-fazer em fibra: modo de ser, arte de fazer*

Eu fiz um tapete, mas eu custei muito! Era meio metro assim, e um metro de comprimento! Mas levô muita fibra! Eu alimpei quatro braço de jupati! E tingi de cada uma cor, um. Aí eu tecia aquilo todo de caminho. Mas eu queria que você visse os caminho que ficavo! Aí no meio eu fiz tipo uma rosa. Aí foi abrindo, aquilo foi, foi, foi... aí até que eu teci, depois eu imbainhei. Ficô um tapete! Mas era muito bonito!¹³⁸

Feito com as mãos, o objeto artesanal guarda impressas, real ou metaforicamente, as impressões digitais de quem o fez. Essas impressões não são a *assinatura* (grifo do autor) do artista, não são

¹³⁷ Entrevista com Dona Beata. Depoimento citado.

¹³⁸ Entrevista com Dona Marcelina, em sua residência, em 01 de setembro de 2012.

um nome; também não são uma marca. São mais bem um sinal: a cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens. Feito pelas mãos, o objeto artesanal está para as mãos: não só podemos vê-lo como também podemos apalpá-lo (PAZ, 1996, p. 9).

É na produção da arte em fibra que uma boa parte da vida dessas mulheres é tecida. O fazer segue o compasso do cotidiano em profunda conexão com o tempo e o ritmo da natureza. Isso não quer dizer que a natureza dita todas as regras, mas há um respeito aos seus códigos e mistérios. Os sonhos e desejos são planejados em sintonia com o que podem alcançar através da arte em fibra. Reflexões de Thompson (1998, p. 271) sobre o cotidiano de camponeses na Inglaterra do século XVIII, apresentam semelhanças com o viver rural marajoara do século XXI.

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

Não há uma separação entre vida e trabalho, as atividades do cotidiano e o preparo da fibra para a tessitura, são atividades que acontecem como parte integrante desse dia-a-dia. No relato de Dona Benedita esse aspecto é marcante:

Porque às vez nós levantava assim pra lavar rôpa, e fazê a comida, ajudar as outra na cozinha. Aí, quando dava umas três hora da tarde nós aprontava, o chapéu. Aí ela saia pra amarrar o beco (a mãe) e nós saia pra fazê a janta. Era assim! Até de jítitito eu dava conta de tudo! Dava!!! Dava conta!¹³⁹

Dona Dalila conta como era intensa a rotina com a fibra e como ela se dividia com as tarefas da casa:

Olha, tecê mermo a vontade, era depois do armoço. Depois do armoço eu sentava pra tecê. Tecia, tecia mermo, até perto de novo do jantar. Fazia o jantar, depois eu pegava a tecê, assim eu tecia até umas dez hora da noite, me dava sono, aí eu ia dormir. Então, eu pedia pra ire me chamar, então minha mãe me chamava de madrugada. Eu tecia de madrugada, e depois me acostumei. Me acostumei que agora num carece me chamar. Dava madrugada eu

¹³⁹ Entrevista com Dona Benedita. Depoimento citado.

estava a pé, aí levantava pra tecê. Ia tecê até amanhecê o dia pra ir fazê o café (risos).¹⁴⁰

Mesmo para as crianças que misturam os estudos, as tarefas da casa, as brincadeiras, o tecer muitas vezes começa pela curiosidade de criança, e vai se vendo, aprendendo, fazendo, se divertindo, trabalhando, vivendo. É “a fusão do trabalho com a própria substância da vida” (BOSI, 1994, p. 475).

Essa rotina de trabalho é intensificada quando as encomendas aparecem. Nesse sentido, a relação da tessitura e as tarefas domésticas ficam ainda mais entrelaçadas. Maria das Dores relata como o ritmo era intenso quando havia muitas encomendas: “Ente tecia anssim de manhã, fazia as coisa, né? Ajudava lá ela (a mãe) na cozinha. De lá ente ia tecê, umas oito horas até umas dez horas. Aí depois do almoço ente tecia até umas seis. Até de noite também ente fazia, pra aprontar muitos, né?”¹⁴¹

Quando não há encomendas o ritmo de trabalho não é o mesmo, no entanto elas não param a tessitura, pois essa arte está tão imbricada em suas vidas que não conseguem ficar sem o tecer. Socorro relata esse fato: “Não consigo parar. Porque quando a gente acaba aquele horário e não tem mais o que fazê pela manhã, aí dá uma cúira pra trabalhar”.¹⁴²

A mulher de/da fibra tem a arte na ponta dos dedos: raspa e prepara a fibra, tingi com anilina, espera secar. Prende a fibra entre os dedos: e tece, e cria *Caminhos* e *Enfeites* e recria a vida. Percorrer esses *caminhos*, que aos olhos alheios pode parecer simples, é mergulhar em “movimentos e gestos transmitidos socialmente e que fazem parte da cultura [...]” (DIAS, 2006, p. 52) dessas mulheres da floresta marajoara. Rosinha, falando de sua mãe, descreve essa habilidade e intimidade entre mãos e tessitura.

[...] A mamãe que sabe mermo fazer [...] porque, otra que a gente coloca no papel, assim. Olha, se faz aqui esse nome, coloca na garrafa, tá? Pode dexar! [...] Se colocari pra mim de caneta no papel, jamais eu vô tirar! Se num fô olhando pela otra garrafa que tá incapaca com as letra, né? Feita com fibra, eu num tenho ideia pra quantas fibra fica por baixo, quantas garrega, quantas dêça. E ela olha na letra, ela coloca no chapéu, chapéu de fibra, coloca numa

¹⁴⁰ Entrevista com Dona Dalila. Depoimento citado.

¹⁴¹ Entrevista com Maria das Dores, realizada em sua residência, em 02 de setembro de 2012.

¹⁴² Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

garrafa, coloca no nome, pra ela... aí ela só dobra, ela olha. Ela vai tecendo aí vai olhando na letra.¹⁴³

O envolvimento com a arte em fibra é “corporal [...] não é uma relação, mas um contato [...] o corpo é participação. Sentir é, perante tudo, sentir algo ou alguém que não sejamos ‘nós’. Sobretudo: sentir com alguém, inclusive sentir-se a si mesmo [...]” (PAZ, 1996, p. 09). O corpo não é apenas um condutor passivo, ele recebe os estímulos do meio social, porém independente de refletir ou reter essa percepção, ele age com e sobre este meio de acordo com seu repertório, de acordo com as vivências socioculturais do lugar em que está imerso.

Por ser um ato do corpo encarnado pelas mãos das mulheres, as *Obras* resultantes desse processo não são idênticas, são semelhantes, mas não iguais, pois “[...] essa impossibilidade deve-se ao fato de ser um produto da mão do homem, que, ao agir sobre a matéria conjunta inúmeras variáveis, só percebidas por quem executa com propriedade a ação” (LEACH, 1976 apud DIAS, 2006, p. 52).

Nesse sentido, estamos em concordância com Schaan (2007) que desconstrói a visão ocidental de que a produção de comunidades ceramistas seguem um padrão e uma tradição, desvalorizando a distinção que os próprios artistas/artesãos fazem de suas obras entre si. Tal aspecto também foi observado na narrativa das mulheres com as quais interagi, pois misturadas todas as produções de mesma tipologia, ainda assim conseguem identificar a sua *Obra*. A afirmativa de Dona Beata ao ver uma dessas *Obras* exposta confirma a colocação de Schaan: “Isso é obra da Rosinha, né?”¹⁴⁴ As mulheres de/da fibra reconhecem e se reconhecem por suas *Obras*.

É por esse contato corporal entre mulheres e fibra, que se constrói a específica e tradicional arte em fibra de jupati, não só na tessitura dos *Enfeites*, como em todo o processo produtivo que se inicia com o beneficiamento da fibra, no escolher o *braço* de jupati com *fibra bonita* para ser cortado. Ana Maria explica como saber se a fibra é adequada: “É o jupatí, bem médio, não grosso, porque grosso que ele tá maduro, ela quebra tudo [...] A folha tem que sê espaçada, anssim, uma longe da outra. Esse é bonito! Agora se fô uma por cima da outra, não presta!”¹⁴⁵ Socorro reitera a fala de Ana Maria quando explica:

¹⁴³ Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.

¹⁴⁴ Entrevista com Dona Beata, realizada na escola da Vila de Nazaré, em 16 de julho de 2011.

¹⁴⁵ Entrevista com Ana Maria. Depoimento citado.

[...] porque ele só presta quando ele tá bem maduro, quando ele tá verde nem adianta! Quando ele tá verde a fibra não sai, ele maduro não [...] Tem muito jupati, tu olha corta, mas chega na hora pra saí a fibra é difícil. Olha, um dia desse eu cortei, falei pra vocês, bem uns dez braço pra mim podê encontrar um pra tirar a fibra.¹⁴⁶

Em diálogo entre Dona Benedita e Seu Miguel, seu marido, esse aspecto é abordado mais uma vez: “(Dona Benedita) Tem que ir pro mato escolhê qualé o jupati que presta! [...] (Seu Miguel) É só na folha, sendo espaçosa, é jupati bom para tecê. (Dona Benedita) E sendo unida num presta! [...]”¹⁴⁷

Esse é um processo trabalhoso e que conta com um repertório que vai sendo construído pela observação e pelo fazer na relação com a mata e as influências que a lua tem sobre ela, determinando o período certo da retirada das varas de jupati. Segundo os relatos das mulheres, o jupati tirado em noite com lua não presta, pois arrebenta com facilidade, fica manchado e tem pouca durabilidade. Como nos deixa ver Rosinha: “Até pra tirar ele pra trabalhar com ele não pode sê na lua. Éeee! Por mais que eu num saiba que aquele jupati é bom pra fibra, ele num arrebenta, ele é forte. Mas quando chega, tenta querê tirá no luar! Fica muuuito fraco!”¹⁴⁸ Benedita, em conversa com seu marido, também confirma em sua narrativa a relação existente entre o luar e a qualidade da fibra:

(Seu Miguel) De luar num presta! (Dona Benedita) Quando a lua tá de cú pra cima, de luar, num corte! Que num presta! Rebenta todinho e racha a tala! (Seu Miguel) Se alimpar e pintar a fibra, no outro dia tá podrizinho, é! (Dona Benedita) Num pode amaciar ela, faz: “tek”, “tek”. (Seu Miguel) Na escura a gente corta uns cinco braço [...] dá pra tecê o luar intero.¹⁴⁹

Essa dificuldade em encontrar uma palmeira de jupati *boa para a fibra* criou uma relação de cuidado. Socorro conta em uma de suas narrativas com grande tristeza a perda de uma dessas palmeiras.

[...] aqui nu mato nós tinha uma toicera, que a gente chama, né? Onde dava muito, que quando eu precisava eu ia lá e tirava um braço [...] aí eu já sabia que ele era bom, aí tirava. Por num bastô um pau num caiu em cima! Mas matô tudinho! Eu só faltei chorar nesse dia

¹⁴⁶ Entrevista com Socorro, realizada em sua residência, em 05 de maio de 2012.

¹⁴⁷ Entrevista com Dona Benedita. Depoimento citado.

¹⁴⁸ Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.

¹⁴⁹ Entrevista com Dona Benedita. Depoimento citado.

quando eu cheguei lá, eu falei: sabe quantos chapéus eu fez daqui?!¹⁵⁰

Só quem está imerso nessa cosmologia consegue vislumbrar como se dão essas relações e quais seus significados. A touceira era um patrimônio natural familiar, sua morte foi sentida por Socorro e sua família, não apenas porque ali era um lugar de onde tirava a melhor fibra de jupati, mas também pela relação de pertencimento e afetividade estabelecida com aquela paisagem. Tirar o jupati, beneficiá-lo, tingi-lo e tecê-lo são processos que fazem parte da cotidianidade dessas mulheres artistas.

O trabalho artesanal pressupõe um conhecimento aprofundado da matéria que se manipula e o reconhecimento da especificidade de matérias da mesma natureza. [...] *A arte do fazer* (grifo da autora) talvez só seja percebida pelos que, de algum modo, compartilham deste universo e das disposições práticas, incorporadas profundamente a partir do fazer cotidiano (DIAS, 2006, p. 14).

As mulheres de/da fibra nascem inseridas nessa dinâmica artística, estética e histórica. O dia-a-dia do Marajó das Florestas está submetido ao *poder* de suas cosmologias, contudo não deixa de ser mediado pela individualidade de cada uma e pelas relações sociais.

[...] o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias [...] O homem da cotidianidade é atuante e fruidor, ativo e receptivo (HELLER, 2008, p. 31).

Assim, as mulheres de/da fibra impregnam-se em sua arte carregando consigo todo um acervo técnico e estético, todavia, também social, histórico e cultural, o que determina e transforma a matéria, o jupati, em *Obras* sociais (DIAS, 2006).

A retirada do jupati da mata é uma atribuição masculina, as mulheres também fazem essa tarefa na impossibilidade da ida do marido, do filho ou do irmão, pois todas aprendem desde muito cedo “a escolher o jupati, a *trepar* no açazeiro e a manusear o *facão*” (COSTA; SIMÕES, 2011, p. 83, grifo das autoras). “[...] Porque

¹⁵⁰ Entrevista com Socorro, realizada na residência de Silvana, no dia 25 de junho de 2011.

pro mato tem que sê o home, né? Tem que subi na auvre. Aí esse trabalho já é com ele, quando chega na casa já é comigo”,¹⁵¹ conta Socorro. Mesmo sendo uma atividade braçal, destinada aos homens, na carência da mão-de-obra masculina, as mulheres são inseridas na atividade para não prejudicar o andamento da produção. Ana Maria relata com orgulho sua façanha: “A mãe não contaram pra vocês que era eu que ia pro mato cortar com ela? Quando não tinha homem na casa, aí nós ia. Trepava igual um rapazinho, trepava lá em cima pra mim cortar. Cortava mesmo! E rastava pelo mato pra beira”.¹⁵²

Algumas, nessa etapa, pagam outros para executar a tarefa quando o seu vigor físico já não permite que o faça. Este fato mostra que essa etapa do processo produtivo é uma tarefa de homens, mas que as mulheres não se intimidam em executá-la quando necessário.

Roberto, marido de Socorro, nos mostra como se faz a retirada do jupati da mata. Primeiramente ele corta um açazeiro para apoiá-lo no jupatischeiro, onde sobe utilizando a *peconha*¹⁵³ e escolhe qual *vara* será cortada, depois com um terçado retira a *vara* de jupati. Já no chão a *vara* é limpa, com a retirada das folhas, arrastada pela mata até o *casco*, onde as mulheres esperam para embarcá-la e levá-la para ser beneficiada.

¹⁵¹ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

¹⁵² Entrevista com Ana Maria. Depoimento citado.

¹⁵³ A *peconha* é o instrumento usado pelo marajoara para subir nos açazeiros. É confeccionado com as próprias folhas da palmeira que são retorcidas e amarradas ou pode ser feito com outros tipos de tecido como sacos de sarrapilheira.



Figuras 119/120 – Roberto fazendo a retirada do jupati – subida no jupatizeiro e retirada da vara
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 121 – Roberto fazendo a retirada do jupati – Limpeza da vara
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 122 – Roberto arrasta o jupati pela mata até o casco que aguarda na margem
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011



Figura 123 – Socorro, Rosinha, Vanessa e uma garota transportam a vara pelo rio
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

O processo produtivo se mistura às tarefas do lar, entre *bater* o açaí, iscar ou desiscar o matapi, fritar o camarão, organizar a casa e cuidar dos filhos. “Sua jornada não está dividida por um horário rígido, mas por um ritmo que tem a ver mais com o corpo e a sensibilidade mais que as necessidades abstratas da produção” (PAZ, 1996, p. 10). Socorro conta o passo-a-passo de sua rotina na tessitura da fibra:

Começa cedo, meu marido tira o jupati e eu raspo, aí eu começo a trabalhar. Às vezes eu trabalho do meio dia pra tarde, às vez é quatro hora no dia que eu faço... de trabalho, às vezes até menos, aí depende do trabalho que eu tenho de casa, sabe? Aí que eu vô produzindo. Mas não são assim, nem todo dia também porque tem o trabalho da fibra, pra gente trabalhar tem que tira ela, tem que tingir, porque mais é tingida. Tem que botar pra secar, e depois eu trabalho assim pra começar, né? Aí pegando direto mesmo é quatro hora de trabalho, seis, depende... todo dia! A minha rotina é a semana intera no trabalho, mas é assim, não é todo o dia inteiro, do meio dia pra tarde é mais que eu trabalho.¹⁵⁴

A hierarquia da vida cotidiana dessas mulheres tem nos afazeres domésticos e na família a prioridade, o que me fez relacionar com a assinatura de Heler (2008, p. 32): “[...] A significação da vida cotidiana [...], não é apenas heterogênea, mas igualmente hierárquica [...], se modifica de modo específico em função das diferentes estruturas econômico-sociais”.

Na retirada da fibra não há necessidade de colocar a *vara* para secar por muito tempo, como acontece na utilização da tala de jupati; assim, o beneficiamento começa logo na chegada em casa. Socorro conta como acontece.

[...] ente vem, chega. Aí olha, como vô mostra pra vocês comé que a gente tira a fibra de jupati. Depois que tá tirada a gente dexa secar um poco, tinge a que é pra tingir, as otras que num são tingida, a gente já corta no tamanho que é. Aí, já quando pega pra trabalhar não tem todo aquele trabalho, ela já tá pronta, a fibra. Quando acaba (a fibra) é o mesmo [...] todo o mesmo trabalho que a gente teve no primero.¹⁵⁵

Todavia algumas mulheres, como Dona Benedita, preferem deixar para o outro dia a retirada da fibra, como ela coloca:

¹⁵⁴ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

¹⁵⁵ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

Tira o jupati hoje, só vai tirar a tala amanhã. Uma tala que tu tira dele. [...] Tira e raspa tudinho aquilo, aí de lá tira o que é pra pintar, tira o que é pra armar. No outro dia que vai armar, num pode sê no mermo dia. Por baixo tá descendo rizina, a gente num inxerça quase ela na tala. Pro outro dia pra podê tirar a fibra de dentro. Ela fica podre se tirar no mermo dia, porque ela tá com rizina. Aí pode raspar! Pode tingir! Pendurar no fio pra enxugar. Aí mais tarde só tecê. É assim!¹⁵⁶

Apesar de o processo ser basicamente o mesmo, cada uma o personaliza conforme suas observações que vão sendo construídas na relação com a fibra.



Figuras 124/125 – Socorro no processo de beneficiamento da fibra de jupati
Clarté: Arquivo pessoal, 2011

¹⁵⁶ Entrevista com Dona Benedita. Depoimento citado.



Figuras 126/127 – Socorro no processo de beneficiamento da fibra de jupati e tingimento
Clarté: Arquivo pessoal, 2011

Para o beneficiamento da fibra, além da habilidade das mãos, as mulheres contam com alguns instrumentos básicos de trabalho: várias fôrmas de madeira de diversos tamanhos, de acordo com o tipo de chapéu que se vai tecer; uma faquinha para *raspar* a fibra, que é de uso pessoal de cada uma; muitas, como diz Socorro, tem até mais ciúmes da faca do que do marido; uma panela pequena de alumínio para o tingimento, anilina de diversas cores, além de agulha e linha para *embainhar* os chapéus.

É a faca. Uma faquinha. Aquela faca, meu Deus! (Risos) Os pequeno que falam: A senhora tem mais ciúme da faca do que do papai! Eu falei: Não, se tu quebrar a minha faca! Não tem que se amulada, ela, mas também não muito disamulada, pra limpar bem a fibra.¹⁵⁷
[...]

¹⁵⁷ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

Olha eu uso a faca, né? Pra raspar, tirar a fibra. Aí depois de tirado eu achato ela, e começo armá os material que vô fazê, são esses: é o chapéu, a garrafa, tem vários tipos também de chapéu e otros material que eu produzo, sabe? Durante o dia, vai dependê da encomenda. Aí... mas é assim, cada trabalho que eu vô fazê tem uma fôrma, né? Uma maneira de eu trabalhar. Nem todos são aquele. Olha, porque esse aqui são da fôrma do chapéu menor, esse daqui já é do chapéu maior, aí as garrafa, né? O chapéu pequeno.¹⁵⁸



Figura 128 – Fôrmas de madeira para a tessitura dos chapéus de praia, de homem e o casquete
Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2011

¹⁵⁸ Idem.



Figuras 129/130 – Faquinha para raspar a fibra e panela para o tingimento
Aislan de Paula e Claté: Arquivo pessoal. 2011

As grandes encomendas são sazonais, os meses de maiores vendas são os meses de fevereiro, por conta do carnaval e o mês de junho, em função das festas juninas. Como deixa ver Socorro: “É esse mês agora (junho), né? E em fevereiro, que a gente vende muito”.¹⁵⁹ Nesses meses as encomendas são de *chapelinhos*, chapéus e *casquetes*. No entanto, elas produzem o ano todo, vão fazendo e guardando para quando as encomendas aparecerem. Sobre isso conta Socorro: “Não tem tempo, anssim, principalmente esse chapéu pequeno, eu trabalho... Embora que às vezes não tá a compra, né? Mas eu continuo a trabalhar. Eu vô produzindo, vô guardando, quando abre a compra eu torno a vendê. Anssim eu faço”.¹⁶⁰ A encomenda de *encapa* de garrafas é bem mais esporádica, estas são vendidas para turistas, nas festividades em São Sebastião da Boa Vista, como *suvenir* e para os atravessadores.

¹⁵⁹ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

¹⁶⁰ Idem.

São os atravessadores que estipulam o preço, esse preço varia hoje entre R\$18,00 a R\$ 27,00 para o cento do *chapelinho*. Conceição conta como acontece a comercialização de suas *Obras*: “Aí eu teço chapéu, vendo pro menino que pega aqui, o Anísio, ele mora lá no Chaves. Só que ele paga só dezoito no cento, aí lá em Belém eu vendo a vinte e dois [...] Em Belém dá mais, né?”¹⁶¹ No Ver-o-Peso um *chapelinho* é vendido a R\$1,00 a unidade. D. Benedita diz que hoje é bem melhor que antes, que os preços são melhores.

Melhorô!!! Quanto que dá agora, um chapéu, agora? Vinte, vinte centavos do jitito (R\$ 0,20 a unidade). Era cinco de primero, agora é vinte. Dos home é cinco (R\$ 5,00 a unidade) que cumadre Valdira paga. Naquele tempo era CR\$ 5,00, agora é R\$ 5,00 que chamo, né? E o pra mulher era CR\$ 10,00, é chamado R\$ 10,00 agora.¹⁶²

Apesar de D. Benedita avaliar que o preço dos produtos aumentou, esse sistema de comercialização coloca o principal produtor à margem do lucro, pois não se paga hoje um valor justo pelo trabalho artístico dessas mulheres. Elas próprias, muitas vezes, não têm a dimensão do valor comercial de sua *Obra*. O prazer do saber-fazer está tão imbricado em sua vida cotidiana, que elas não conseguem qualificar numericamente a importância capital, cultural e simbólica dessa arte.

Além de a composição do preço do produto não levar em consideração o processo de beneficiamento da fibra em todas as suas especificidades, nem a riqueza do fazer em seus graus de dificuldade de acordo com o tipo de *Caminho* ou *Enfeite* que é criado pelo trançar. Em todas essas etapas o tempo não é incluído no valor do trabalho. “Geralmente o tempo não é percebido pelos artesãos como um investimento [...]” (DIAS, 2006, p. 88). Outro fator relevante que não é levado em conta na formação do preço do produto é a significação que essa arte carrega em si, seu valor cultural, histórico e social.

¹⁶¹ Entrevista com Conceição, realizada em sua residência, em 06 de maio de 2012.

¹⁶² Entrevista com Dona Benedita. Depoimento citado.

2.3. Transando relações de afeto, penúria e poder

E aí como é que tu vai fazê o teu? Ah! Eu vô aqui esculhê tipo, pode ser um modelo. Vô pensar. Começava. Quando aprontava: Ah não! Não, ganhaste o meu! Tu invejaste o meu! Não arepara, o teu é diferente, o meu é dotro jeito. Era bunito!¹⁶³

[...] artesanato em fibra como reforço das relações familiares, uma vez que era no momento do trabalho que as mães e os filhos mais ficavam próximos, preenchendo aquelas horas de conversas e intimidade familiar [...] Uma rotina de afeto intermediado pelo artesanato que faz do produto em fibra mais que uma fonte de renda, um alimento para a alma (COSTA; SIMÕES, 2011, p. 86).

A arte em fibra de jupati é sinônimo de comunhão familiar, encontros, contos, partilhas e construções de novas memórias. A referência familiar é muito forte na vida das mulheres artistas da fibra. Rosinha, por exemplo, quando fala da mãe, se refere a ela com muita admiração e respeito, pois foi ela a responsável pelos ensinamentos da vida e da arte da fibra.

Às vez antes, as mães anssim, era muito difícil ente tê aquela liberdade pra tá brincando, sabe? Fora. Aí me lembro bem, que a mãe dizia: olha, brinquedo de vocês é aqui no chapéu, na fibra! Cês vão tê que brincar aqui, oh! E quando eu me entendi, eu já, já me entendi assim, né? Trabalhando com a fibra.¹⁶⁴

Ana Maria, filha de Dona Nazaré e Seu Inácio, traz em sua narrativa um misto de saudade, alegria, orgulho e respeito, quando fala da família e do tempo de infância. A presença do pai é muito forte em seu relato.

Quando nós era criança o nosso pai não dexava nós empregar na casa de ninguém, só com ele mesmo, o seuviço que ele nos dava era esse (tecer a fibra) [...] Pai não levava e não deixava nós ir em festa, com ninguém, só com ele! Nós era presa, pensar que nós olhava pelo menos na porta, anssim, mas quando!!!!¹⁶⁵

¹⁶³ Entrevista com Dona Parisquinha, realizada em sua residência, em 01 de setembro de 2012.

¹⁶⁴ Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.

¹⁶⁵ Entrevista com Ana Maria. Depoimento citado.

Dona Beata, mãe de Rosinha, relata em meio a risos, com eram as brincadeiras de seu tempo de criança e conta com saudades como sua mãe ficava quando ela e os irmãos demoravam a voltar para casa.

A brincadeira... sei que bom, ente pulava n'água (risos). Nós se ajuntavo cumas minina que moravo no João Castilho. Era as irmã dele. Nó saia com a filha do Sabá Rodrigues, elas vinho de lá. Quando ente via: Pa! Pa! Pa! É as piquena, eu dizia pra mamãe. Mamãe! Nós vamo tumar banho lá pra casa do tio Miguel! Aí a gente ia. Chegava, a mamãe tava gritando (risos). Tinha um negoço, um lugar que a gente trepava! Aí nós sentava, aí aja conversar! A mãe deles era dimais bacana, sabe? Ente via ela chegava cum aqueles coisa pra ente merendar!¹⁶⁶

Já Conceição conta como sua mãe e seu irmão marcaram sua juventude. Sem a presença do pai foram eles os responsáveis pelos ensinamentos e broncas.

Hum, hum! Ia em muita festa cum a mamãe. Ela brigava cum nós. Ela não queria nos levar. Nós ia daqui a remo cum ela pra Boa Vista. Muito braba ela ia! Ela dizia assim: Olha suas praga! Eu vô cum vocês, mas eu quero que no otro dia você num faça tudo na casa! E nós agradava a mamãe (risos). Ela varava pela aqueles buraco lá na Boa Vista, pegava cada queda, cuitada, de noite! Aí, eu tinha um irmão lá que era muito injuado. Chegava da rua, pode passar pra dentro da casa! E nós cum medo dele. Ouvia um bucado, mais ouvia deles dois! Aí foi assim!¹⁶⁷

A dificuldade de estudo por qual todas passaram, transmite para os pais, tios, sogros, irmãs, a responsabilidade do ensinamento da vida, das atividades cotidianas, do trabalho, da arte. É a família que forma, ainda hoje, no Marajó das Florestas as mulheres de/da fibra. O que Ecléa Bosi (1994, p. 428) capta nas memórias de um de seus entrevistados, poderia ser aplicado no entendimento da trajetória dessas mulheres marajoaras. “[...] Não foram os livros que me formaram: foram meu pai, minha mãe, o modo de vida de casa muito austero.” A narrativa de Ana Maria mostra bem essa dificuldade. “Difícil, mana, era difícil! Olha, porque eu não aprendi quase nada! Do tempo do meu pai, não estudava quase, eu estudei a 2ª

¹⁶⁶ Entrevista com Dona Beata. Depoimento citado.

¹⁶⁷ Entrevista com Conceição. Depoimento citado.

série. Tinha ano que não tinha, não passava lá, era assim, era tipo um isolado, a modo, lá onde nós morava”.¹⁶⁸

Dona Isabel, que cresceu a duras penas, ao lado da mãe, relata como foi seu aprendizado junto a ela. A mãe viúva, não teve condições de criar seus filhos tendo que entregá-los a outros para que não morressem de fome. Como a única que sobrou, acompanhando a mãe, Dona Isabel aprendeu as lições da escola da vida. Essas lições possibilitaram, juntamente com o aprendizado na fibra, o sustento.

(Depois que o marido morreu) Ela passô a cortá seringueira, e eu era criança! Só que fiquei cum ela, só eu que fiquei cum ela [...] Ela me puxava pelo braço, pela mão, pra mim andar atrás dela. Ainda era piquena, num tinha cum quem ficar! Aí eu ia com a mamãe. Aí fui, fui, fui me criando, me criando. Aí quando estava maiorzinha que já dava conta de carregar um panero de barro pra ela, pra cortar seringueira, eu carregava. Já dava conta de carregar o panero de barro. Assim devagar, devagar, fui me criando no mato, bem dizê, no mato cum ela. Aí eu fui crescendo, fui crescendo, cumecei a aprendê apanhar açai, e apanhava açai cum ela. Mariscava cum ela, tapava garapé cum ela, pegava camarão. Tudo por aí já ia aprendendo, né?¹⁶⁹

É sempre a família a responsável pelos ensinamentos da arte do saber-fazer em fibra, são os mais velhos que dominam a técnica, sabem tecer *lindus infeites*.¹⁷⁰ Os ensinamentos não são passados apenas por mães e avós, mas também pela irmã mais velha, e não dependem apenas de laços consanguíneos, pois a arte pode ser ensinada pela sogra, pela cunhada. Dona Jojó, por exemplo, aprendeu com sua irmã Tonica, ela mesma conta:

Eu quando eu aprendi eu tinha onze ano. Eu fazia o fundo do chapeuzinho, a Tonica tecia do meu lado. Eu tava de ulho nela! Cá Tonica minha irmã. Aí saia tudo feio, o dela saia bonito, eu pegava dismanchava tudinho, jogava fora! Aí eu tornava raspar o jupati, torna acertar. Ela disse: Tem paciência Jojó, tem paciência que tu faz [...] Pra mim prendê foi assim! Foi sim!¹⁷¹

Aprendizagem que se constrói pelo olhar atento, fazer e refazer contínuo, persistência, atenção, paciência e acima de tudo, desejo de aprender, que supera o desconhecimento da técnica na tessitura.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Entrevista com Dona Isabel. Depoimento citado.

¹⁷⁰ Termo muito usado pelas mulheres para se referirem a infinidades de desenhos que os mais velhos sabem reproduzir no trançado da fibra.

¹⁷¹ Entrevista com Dona Jojó. Depoimento citado.

Já Dona Tonica, que ensinou Dona Jojó, aprendeu a arte com sua tia: “Foi, aprendí com a minha tia. Lucy, que ela me ensinô. Aí nós tecia chapéu, garrafa, casqueti, chapelão, chapelinho”.¹⁷² Dona Nazaré, que trouxe a arte para a Vila de Nazaré, aprendeu com sua mãe.

Eu aprendi a tecê desde a idade de sete ano, que eu me lembro. Minha mãe limpava as fibra, e começava o chapéu. Ela insinava nós a tecendo, né? Tecendo a aba. Aí o beço ela amarrava, muito bem, né? Quando nós já dava conta, nós já tecia, embaniava tudinho. Aí o Antonhozinho comprava, né? Tudo isso nós aprendemo com ela. Tecido de garrafa, era chapéu, era caxa incapada, sandália. Tecido de sandália, assim.¹⁷³

Foi Dona Nazaré que ensinou sua cunhada, Dona Amélia, como Dona Amélia mesma relata:

Eu aprendi com a Nazaré [...] Ela aprendeu com a mãe dela. Foi ela (que trouxe a arte para a Vila de Nazaré) que veio casô, veio morar aí, né? Aí a gente encosto do lado dela e foi [...] Não, num trabalhava, porque tinha vontade, mas num sabia, num tinha como, né? Não sabia apredê cum ninguém. Aí ela veio pra ente aprendê.¹⁷⁴

O fato é que a arte do trançado em fibra de jupati constrói uma tessitura familiar de aprendizagem, pertencente ao grupo doméstico do qual a mulher é parte integrante.

[...] a transmissão do conhecimento passa [...] na forma de um aprendizado informal, gerado na intimidade do convívio doméstico. A criança busca imitar [...] incorporando padrões. É como uma brincadeira, um jogo em que a criança, principalmente a menina, ensaia e reproduz, no ato de fazer [...] a sequência de gestos (DIAS, 2006, p. 83).

A arte em fibra é tecida na simbiose com os órgãos dos sentidos (PACHECO, 2012). O corpo no ato de aprender e fazer vai também se (re)compondo, ajustando-se em posições que permitam exercícios mais hábeis e minuciosos. Os limites da resistência humana parecem por vezes contrastar com a

¹⁷² Entrevista com Dona Tonica, realizada em sua residência, em 19 de julho de 2012.

¹⁷³ Entrevista com Dona Nazaré, realizada em sua residência, em 17 de julho de 2011.

¹⁷⁴ Entrevista com Dona Amélia, realizada em sua residência, em 05 de maio de 2012.

imaginação e o desejo de seguir horas a fio, desrespeitando idades e problemas de saúde.

Foi a família que ajudou a formar a personalidade de cada uma dessas mulheres, e quanto mais forte os laços de parentesco, mais forte é a relação de formação. Há uma afirmação do indivíduo, ao mesmo tempo em que há uma diferenciação uns dos outros. Esse fato é observado nos relatos das filhas de Dona Nazaré e Seu Inácio, as entrevistas foram feitas em separado, no entanto em todas perpassa esse sentimento de pertencimento, de respeito e orgulho de fazer parte daquele núcleo familiar.

Nesse sentido, o saber-fazer em fibra é importante como instrumento de reafirmação dos laços afetivos. Em vários relatos dessas mulheres é forte essa relação de afeto. Hoje muitas sentem saudades da infância e da juventude quando ainda teciam acompanhadas da mãe. Esse aspecto é marcante nas narrativas das filhas de Dona Nazaré. Lídia, uma delas, traduz em um relato emocionante essa afetividade.

Nós trabalhava lá, tudo nós (irmãos). Aí sentava lá tudo para nós trabalhar. E aquilo pra nós era uma coisa importante. Aí depois disso, um dia eu já com as minha filha, com essas duas aí, a mesma coisa eu fazia com elas e lembrava do que passei, já ensinando elas do mesmo jeito. Aquilo (aquele tempo) pra mim é uma lembrança, que eu nunca esqueço! Revivendo o tempo que eu passei com elas, junto com a minha mãe, com os meus irmãos também [...] Aí eu me lembro desses momentos, passa assim, na minha cabeça, né? Eu fico lembrando... Uma pena que a gente não tinha como batê uma foto, pra gente guardar, né? Fica só na lembrança da gente.¹⁷⁵

Bater uma foto para guardar um tempo em que a arte em fibra aglutinava pais e filhos, indica cenas de um presente marcado pela distância da mãe e dos irmãos, na ótica de Lídia. A tática para reter as cenas afetivas do passado é continuar o modo do fazer artístico com as fibras. A vida presente realça o quadro da memória do passado.

Essa relação de afeto também se faz presente na memória de tantas outras mulheres de/da fibra como percebi no relato de Dona Benedita quando conta, em meio a risos, de suas lembranças daquele tempo:

¹⁷⁵ Entrevista com Lídia. Depoimento citado.

Todo junto, todas nós, nós semo cinco filhas, da mamãe, todas as cinco teciam, tudo só prum bolo. Nós aprontava cinco chapéu no dia, fazendo tudo na cozinha: armoço, açai. Era sim! [...] Nós sentava tudinho perto do outro, naquela casa assim: um lá, otro lá, otro lá, pegava: conversando e tecendo, conversando e tecendo [...]¹⁷⁶

O tecer aproxima gerações e (re)afirma as relações familiares, de afeto, as trocas de experiências de vida e do aprendizado da arte. *Conversando e tecendo* essas mulheres vão (re)compondo, pelo fazer artístico do tecer a fibra, suas *Obras* e ao mesmo tempo suas histórias. Esses momentos de encontro conjugam trabalho, lazer, prazer, entre conversas e risos, essas mulheres se entretecem umas nas outras e constroem uma rede de relações, de vivências, sonhos, lutas, e esperanças.

O que também é observado nas lembranças de Dona Marcelina: “Ihh!!! Era bão nós tecê! Uma, que nós era, nós era cinco irmã, tudas teciam, né? Uma sentava no lado, aí a gente conversava, contava piada! E por ali ia passando, né? Nós trabalhava muito! Era gostoso! Batia papo! Ihh! Deus defenda!!! É bacana pra nós!”¹⁷⁷

Essa arte também dá prazer a essas mulheres, Dona Bendita conta o quão prazeroso era tecer e que só não o faz mais hoje devido aos problemas de saúde: “Se eu tivesse a minha vista ainda boa, ahh! Que já tava tecendo o meu chapéu! Que adorava! Aquela fibra macia pra tecê! Ai meu Deus du céu! Era muito bom tecê!!!”¹⁷⁸ Ana Maria reitera: “[...] Faço com prazer! Deus me defenda se não tivé pra mim trabalhar!”¹⁷⁹. Lídia em meio a risos, no mesmo sentido, exclama: “Eu amo o meu trabalho!”.¹⁸⁰ E Maria Helena reforça: “Eu gosto! Porque quando eu num tenho, a modo que eu adoeço! Se num tivé o meu material pra mim trabalhar, eu adueço!”¹⁸¹ Dona Marcelina, lembrando do tempo de tessitura ainda conta: “Gostava, gostava! Se eu pudesse num fazê nada assim na cozinha, ficá o dia intêro, desde de manhã, cuidar do meu seuviço, tecê, tecia muito! Gostei muito!”¹⁸²

¹⁷⁶ Entrevista com Dona Benedita. Depoimento citado.

¹⁷⁷ Entrevista com Dona Marcelina. Depoimento citado.

¹⁷⁸ Entrevista com Dona Benedita. Depoimento citado.

¹⁷⁹ Entrevista com Ana Maria. Depoimento citado.

¹⁸⁰ Entrevista com Lídia. Depoimento citado.

¹⁸¹ Entrevista com Maria Helena. Depoimento citado.

¹⁸² Entrevista com Dona Marcelina. Depoimento citado.

Por fim, Marli conta animada os comentários da família quanto a sua paixão pelo tecer:

Os piqueno de casa digo: credo! Vocês num si injûu quesse fiapo!! Olha mana, eu vô ganhar na loteria que eu vô tirar vocês desse fiapo (risos) [...] Aí eu falei: não! [...] Dexa nós! Até pra viaje, quando nós vamo pra Boa Vista, nós vamo ingatada na forminha!¹⁸³

A importância que a fibra tem na vida dessas mulheres apresenta outros sentidos além do afetivo e do prazeroso, pois muitas vezes a arte em fibra é um meio de enfrentamento contra as penúrias de se viver às/nas margens destes rios e furos marajoaras. O relato de Lídia deixa perceber bem essa questão quando pergunto sobre a importância desse saber-fazer em sua vida. Ao som do vento e do murmúrio da maré ela esclarece:

Olha, pra mim representa uma coisa importante, porque pelo menu foi da donde nós tiremo pra nós sobrevivê, né? Até hoje, eu tô me lembrando... tem dia que começa apertar assim pra mim, aí, eu vô vortar a fazê meu artesanato de novo, limpar minhas fibra, pintar meus chapéu; as fibra pra mim tornar a trabalhar. Pode sê poquinho, eles falo, vinte centavo um chapéu, mas ente vai juntando, juntando, quando ente vende é cem, é duzentos chapéu, trezentos, aí já dá um dinheiro, né? Já dá pra ente fazê as compra da gente, aí... Eu acho que isso é uma coisa importante, né?¹⁸⁴

Lídia recorre a sua arte sempre que a situação aperta, sabe que viver da fibra ainda não é possível, entretanto, esta possibilita recursos que complementam a renda familiar e são muitas vezes alento a quem não possui outras formas de sustento.

Também Marli, quando conta das dificuldades que passou quando criança, deixa claro que a fibra foi um bálsamo que amenizou os tempos de penúria:

Aí a gente era muito difícil assim, ente consegui as coisa, né? Ente andava como podia, ente tinha vontade de tê as coisa, mas... num sobrava, né? Pra comprá nada! Ropinha era simples mermo, mal uma chinelinha mermo, agora não [...] Motô, ninguém tinha motô. O meu irmão tava pra Belém, ele veio um tempo desse e disse: mana, como mudô, né? Que de primero... era tudo no remo. Tu já penso,

¹⁸³ Entrevista com Marli. Depoimento citado.

¹⁸⁴ Entrevista com Lídia. Depoimento citado.

quando tinha um doente pra gente levar pra Boa Vista à remo? Motô era confirido, que quando a gente ia ocupar, ia alugar: já tá alugado pro fulano! [...] Porque olha, pra gente conseguisse alguma coisa, era só aquela coisa pra comida, né? Que nós fui mermo muito humildi. Meu pai... pra nós se mantê era essa fibrazinha mermo. Não tinha como, né?¹⁸⁵

Já Dona Amélia revela em sua narrativa que a fibra entrou em sua vida em um momento em que sua mãe passava por dificuldades para criar os filhos. O tecer a fibra e outras atividades aprendidas pelos filhos homens, como a marcenaria, possibilitaram que a família de Dona Amélia começasse a se erguer.

Só que nossa família era pobre, minha mãe era... só meu pai, só fazia o filho nela, né? E largava ela. Ela ficô com um lote de filho pra criar. Que aí nós viemo imbora pra cá (Vila de Nazaré) [...] A parti de oito ano eu comecei a aprendê a tecê fibra [...] Aí nós fumo levando a vida. Depois cuns doze, treze ano aí começo a melhorar, que gente já dava conta de comprar rôpa, comprar as coisa pra gente. Mamãe também trabalhava, cortava seringuera nesse tempo [...] Era assim a vida da gente...¹⁸⁶

Na vida de Dona Isabel a arte em fibra de jupati foi uma oportunidade, para os tempos de penúria. Sozinha, pois sua mãe não sabia tecer, com muita determinação, ela aprendeu a arte e melhorou, pela venda de suas *Obras*, a vida da família.

Aí bom, ficô aí trabalhando, trabalhando, aí a mamãe começô a cortar seringuera e eu que eu faço? Mamãe, eu vô tecê fibra mamãe! Tem um comerciante que comprava fibra, morava logo aí. Eu vô pedi um chapéu pro Seu Antonhozinho e vô aprendê mamãe, que a senhora num sabe. Mamãe nunca fez. Tavo vendendo muito, muito! Era fibra de chapéu, era caixa de fibra! [...] Aí eu fui lá e pedi. O Seu Antônio disse: mas tu já bestô fazê caixa agora! Tu está muito criança! Eu era criança, parece que da num tinha dez ano... era mulecazinha, mas eu tinha vontade de trabalhar na fibra, pra mim ganhar o meu dinheiro! E aí eu disse: não Seu Antônio me dêi que eu quero apredê! Olha o que tu vai fazê com a minha caixa, o meu chapéu! Tu vais bandalhar! Eu disse: não Seu Antônio, eu num vô esbandalhar! Eu vô fazê o chapéu pra vedê aqui pro sinhô!¹⁸⁷

¹⁸⁵ Entrevista com Marli, na residência de Socorro, em 29 de outubro de 2011.

¹⁸⁶ Entrevista com Dona Amélia. Depoimento citado.

¹⁸⁷ Entrevista com Dona Isabel. Depoimento citado.

As mulheres de/da fibra (re)constroem por seu saber-fazer, na tessitura de *Enfeites e Caminhos*, interrelações que trançam aspectos sociais, culturais, econômicos, cotidianos e simbólicos. A importância que essa arte tem em suas vidas é medida nessas interrelações, e na forma que esta se constituiu em cada uma dessas mulheres, seja pelo afeto, pela dor, pela necessidade, pelo prazer, ou pela mescla destes.

As relações de poder também estão presentes na cotidianidade das mulheres de/da fibra, instalando hierarquias e códigos de respeito entre elas, com familiares e no processo de tessitura.

Em algumas famílias é a mulher quem mantém as rédeas da vida dos filhos, em outras, o pai é a referência familiar. Nas narrativas de Rosinha há uma postura patriarcal nessa relação, é a mãe, Dona Beata, quem aparece como detentora do conhecimento, das *regras do bom viver*. A mesma coisa se observa nas narrativas de Dona Isabel, a morte do pai obrigou sua mãe a tomar decisões duras para a vivência da família. A luta vivenciada pela mãe construiu na memória da filha uma relação de respeito e admiração, contada em detalhes por Dona Isabel.

Papai morreu, nós ficamos tudo criança com a mamãe, uma porção de filho, uma alejada que morreu. Morreu mais filho dela. Num sei até quantos morreu. Aí o que ficô, já ficô tudo grandinho, ela começô a dá pra um, pra outro, ela num tinha trabalho. Ela trabalhava, coitada, mas uma mulher velha já trabalhando, num dava conta! Começô a espalhar os filho, os maiô [...] Aí então mamãe num quiria dá os filho, mas o jeito dá, porque muita fome! Nós aguentava muita fome! Ela num podia coitada. Ela tirava dormente cum papai no mato. Lavrava dormente pra vendê pra comprar despesa [...] Pra vendê, pra compra a farinha, a comida, tudo quanto. Sei que eles trabalhavo lá, quando ele morreu, coitada, ela num dava conta de trabalhar só ela. Era cum ele que ela trabalhava.¹⁸⁸

Já na narrativa de Ana Maria, filha de Dona Nazaré e Seu Inácio, é o pai quem determina as regras, a organização do trabalho, definindo os limites da liberdade, como é com a mãe que a arte do trançado é aprendida, é ela quem domina o saber-fazer.

Não, Difícil. Pai não levava e não deixava nós ir em festa, com ninguém, só com ele! Nós era presa, pensa, que nós não olhava nem na porta, assim, mas quando!!!! Nós fugia, nós fugia dele. Assim eu

¹⁸⁸ Entrevista com Dona Isabel. Depoimento citado.

fugia, eu tava com dezenove ano, porque era presa, nesse dia nós fumo pra festa. Da festa nós fugimo.¹⁸⁹

Outra filha de Dona Nazaré e Seu Inácio que também relata a autoridade do pai é Maria Helena: “O papai era muito... hum!!! Deus u livre!!! Era muito, comé que diz? Ciumento! Num dexava saí cum ninguém se num fosse ele! Mas quando!!! Uma vez que eu foi, que eu tava noiva, eu foi, né? Ele num me abençuo quando eu cheguei!”¹⁹⁰

No Marajó das Florestas há um grande respeito à autoridade dos pais. Mas, ao mesmo tempo em que a família imprime poder nas relações de parentesco, também reafirma a individualidade de cada um.

De onde vem, ao grupo familiar, tal força de coesão? Em nenhum outro espaço social o lugar do indivíduo é tão fortemente destinado [...] Apesar dessa fixidez de destino nas relações de parentesco, não há lugar onde a personalidade tenha maior relevo. Se como dizem, a comunidade diferencia o indivíduo, nenhuma comunidade consegue como a família valorizar tanto a diferença de pessoa a pessoa (BOSI, 1994, p. 425).

Assim, as relações de parentesco ao mesmo tempo em que fortalecem o lugar do indivíduo pela diferença, os vinculam às condições culturais, sociais e simbólicas presentes nas relações de aprendizagem, de poder, de afeto que formam a estrutura familiar dessas mulheres artistas marajoaras.

2.4. Identidades trançadas

Nós tecia junto, mamãe vindia [...] Era eu, mamãe e mais as minhas irmã. É Maria (das Dores), M^a Isabel, Raimunda, a Dora, e Benedita, nós semo cinco irmã. O Miguel, meu irmão, que já é falecido, ele tecia também com a gente. Fazia esse chapéu, era. Os outro num fazio (risos), eles num quisero.¹⁹¹

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos [...] A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas [...] Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos

¹⁸⁹ Entrevista com Ana Maria. Depoimento citado.

¹⁹⁰ Entrevista com Maria Helena. Depoimento citado.

¹⁹¹ Entrevista com Lourdes. Depoimento citado.

podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2012, p. 18).

O ato de tecer entretrança as identidades, quando as mulheres de/da fibra juntam-se a sua mãe e irmãos ou aos filhos no tecer, cada um passa a ser um pouco o outro, constroem-se no/pelo outro, na relação, dessa forma, as representações criadas pela tessitura desvelam identidades individuais e coletivas dessas mulheres.

Na formação de suas identidades há um processo de negociação, ou seja, essa identidade é constituída sempre na relação, é uma *marcação simbólica* relativa ao outro. É na vivência das relações sociais que a arte do tecer em fibra ganha sentido como prática social (WOODWARD, 2012), e marca as identidades das mulheres marajoaras.

Para as mulheres que vivem nas margens do Marajó das Florestas e constroem parte de sua trajetória na relação com a fibra de jupati, compartilhar memórias é uma estratégia de reafirmação de sua identidade artística e feminina. É pela memória de rastro/resíduo que essa arte vem, ao longo do tempo, (re)marcando seu espaço. O aprendizado feito pela visualidade e oralidade, as cosmologias que regem o processo produtivo, a criatividade de seus *Enfeites* e *Caminhos*, e as relações construídas nesse processo são importantes para a construção dessas identidades. Lembrar todo esse processo é necessário tanto para confirmar suas identidades como para possibilitar a continuidade desse saber-fazer. E essa arte é, para além das referências pessoais, um ato coletivo, assim precisa do outro na sua (re)construção. Nesses quadros, Lowenthal (1998, p. 81) é esclarecedor: “Partilhar e validar lembranças torna-as mais nítidas e estimulam sua emergência; os conhecimentos que somente nós conhecemos são evocados com menos segurança e mais dificuldade”.

Muitas vezes para lidar com a descontinuidade, com a dinamismo e a diluição do presente, algumas comunidades, e aqui incluo as mulheres de/da fibra que vivem às/nas margens dos furos do Urucuzal, Seringueiro, Pirarara, Chaves e da Vila de Nazaré, buscam o retorno ao passado - mesmo que, como é o caso dessas mulheres, esse retorno não seja pensado intencionalmente - através de cosmologias, histórias, tradições e paisagens. Quando relembram, reconstroem-se e se resignificam, reafirmam-se perante a si mesmas e perante aos outros. Nas palavras saudosas de Dona Amélia o passado vem à tona como uma afirmação das

mudanças, da vida que antes, segundo ela, era melhor, no que se refere ao fazer em fibra: “Nesse tempo era muito animado, vô lhe dizê! Todos os filho dela (Dona Nazaré) trabalhavo, faziu chapéu, o caso deles era chapéu. Aqueles chapéu branco, só mermo branco, e era colorido, de praia. Era uma festa! Quem mais fizesse mais ganhava!”¹⁹² Já as lembranças de Dona Isabel marcam-na pela resistência, suas memórias mostram que apesar das dificuldades e mazelas vividas em sua infância e em sua vida adulta, ela conseguiu, criar seus filhos e deixar a eles uma herança cultural, econômica e simbólica, que é o saber-fazer em fibra.

[...] E aí assim, eu fiquei moça, fiquei moça naquilo fazendo (a fibra). Aí arrumei esse home que está comigo, pai dos meus filho [...] Aí, mas aí que foi ficar feio, né? Se ele podia me sustentar. Ele era imbarcadista, ele andava num navio, navio grande. Ele andava no navio, aí me dexava na casa da mamãe, mas de primero ele ainda deixava dispesa avortado (em quantidade), me tratava bem! Mas depois dus certos tempos, comecei afilhar, tê filho, tê filho, e sempre trabalhando no mato, ele num parava, né? Ele chega em casa como hoje, passava dois dia só lá em casa e ia embora [...] E eu sempre no mato trabalhando [...] tinha filho, quarentava, ia pro mato trabalhar [...] Contanto, pra bem dizê, quem criô os meus filho foi eu! Ele só passava, trazia... só vinha dexar o filho [...] quando chegava o piqueno já com oito dia que nasceu. Era assim, a minha vida era... foi muito ruim quando arrumei home! Depois ele num começo a me dá nada! A fibra já passei pros filho, já eu já num tecia. Tenho quatro filha. Entreguei tudo pra elas! [...] Pra sustentar meus filho! ! [...] Todu trabalham, a mãe com todos filho. Fazem qualquer piqueram de fibra! Já vendem até em Belém! E dá dinheiro! Chapelinho jitó, bunitinho! [...] Se num fosse eu, minha mãe e Deus me ajudar, que estava sempre boa, graças a Deus [...] Agora graças a Deus tá indo tudo bem, graças a Deus. Tudo colocado! Eu ganho meu dinheiro, me apusento, né? Sô apusentada. Minhas filha tudo trabalho, trabalho delas, tão tudo se sustentando, umas já tem marido [...] Sabe que tá melhor, né? Pra mim tá melhor, já tô nessa idade... o que eu prospero mais daqui, só isso. De está vivendo na minha casa, só eu e Deus. Passando bem graças a Deus! Eu passo bem. Eu recebo meu dinheiro compro minha dispesa graande! E dá até pra mim dá pro meus filho.¹⁹³

As *Obras* dessas mulheres são índices de suas identidades, pois marcam, trazem impressas pelas mãos no ato de tecer, em seus *Enfeites* e *Caminhos*, os seus traços; muitas vezes imperceptíveis ao olhar desatento, mas visíveis a quem domina essa arte. Esse aspecto constrói, de certa forma, uma relação de poder, pois a qualidade da *Obra* é reconhecida e respeitada entre elas. Algumas se referem a

¹⁹² Entrevista com Dona Amélia. Depoimento citado.

¹⁹³ Entrevista com Dona Isabel. Depoimento citado.

outras por essa qualidade e assim marcam a importância daquela mulher entre elas, como ouvi de Socorro quando fala da *Obra* de sua cunhada: “[...] A minha cunhada, a Lourdes, ela mora também lá no Urucuzal, mas ela faz uns chapéu, só tu vendo!”¹⁹⁴ Outras reafirmam-se e reafirmam seu núcleo familiar quando dizem da qualidade da produção. É o que observei na narrativa de Dona Parusquinha que faz questão de contar como ela, sua mãe e irmãs eram solicitadas pela qualidade de suas *Obras*:

Nós era mais castigadas, porque nós fazia bem, sabe? Os outro faziu aquela... dez, quinze chapéu, mas ia vê... num valia a pena nem de pagar, era tudo mal feito, mal cabado. O pessoal pra fazê um seuviço, aí tem que argunizar (organizar) o seuviço e acabar, pra mostrar o préstimo dele ou dela. Pra mostrar, né? Pro Brasil, pra fora, pra vê como é que tá saindo a obra boa, especiar, né? Aqui, como é que ente trabalha. Então, por isso que, nós tinha muita incomenda! Olha, veio incomenda de Macapá pra nós! [...] De Macapá veio incomenda pra nós, já penso! Porque nós trabalhava bem, né?¹⁹⁵

A estética dos *Enfeites* e *Caminhos* também é outro marcador de identidade, por mais que essa arte seja um fazer coletivo, compartilhado, ela carrega em si a individualidade de cada uma dessas mulheres, a escolha das cores e os tipos de *Enfeites* e *Caminhos* usados na composição da *Obra* são índices identificáveis entre elas. Assim, aqui trago novamente uma afirmação de Dona Beata para reiterar esses aspectos. Quando Dona Beata se depara com uma *Obra* exposta sobre a mesa em uma das oficinas desenvolvidas durante a pesquisa, ela rapidamente identifica a artista e diz: “Isso é obra da Rosinha, né?”¹⁹⁶

Dessa forma, as memórias dessas mulheres são fundamentais para o fortalecimento do sentido de identidade, delas dependem inteiramente a continuidade desse saber-fazer. “Saber o que fomos confirma o que somos” (LOWENTHAL, p. 83, 1998). “Aqueles que trazem mais de seu passado para o presente” confirmam sua própria identidade e enriquecem o presente com os resíduos amplificados do passado (EHMAN, 1974, p. 339 *apud* LOWENTHAL, p. 84,

¹⁹⁴ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

¹⁹⁵ Entrevista com Dona Parusquinha. Depoimento citado.

¹⁹⁶ Entrevista com Dona Beata. Depoimento citado.

1998). “[...] Todos precisam de suas lembranças. Elas evitam a miséria da insignificância” (BELLOW, 1970, p. 190 *apud* LOWENTHAL, p. 84, 1998).

Esse *Caminho* percorreu a arte do saber-fazer de mulheres marajoaras nas reentrâncias dessa artesanaria, apresentando o processo produtivo em suas relações cotidianas, comerciais e simbólicas. Mostrou como essas mulheres se entrelaçam, em relações de afeto, penúria e poder. E como no movimento da memória (re)constroem e (re)significam suas identidades de artistas da fibra que vivem no Marajó das Florestas.

O *III Caminho* comporá a *Obra* dessas mulheres através do entendimento de que arte é essa. Como se constrói seu processo criativo na relação com a tessitura dos *Enfeites* e *Caminhos* e que significados estes têm na vida dessas mulheres. Mapearei as origens dessa arte no diálogo com heranças estético-formais indígenas e analisarei os trançados em seus aspectos icônicos, indiciais e simbólicos.

III CAMINHO:



**TECENDO A VIDA COM ARTE:
vida, cotidiano, expressão.**

3. 1. *Que arte é essa?*

[...] é uma arte que eu acho tão bonita, que até mermo antes de eu aprendê, eu tinha aquela vontade, até mermo de fazê, de aprendê, porque eu tinha aquela vontade de fazê esse material. Porque eu acho muito bonito esse trabalho!¹⁹⁷

A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original (PAREYSON, 1997, p. 26)

Poderia aqui classificar a arte em fibra de jupati que é produzida por mulheres artistas no Marajó das Florestas em uma das diversas caixas da história do pensamento estético ocidental eurocêntrico, até quis fazê-lo, partindo das discussões trazidas por Pareyson (1997), onde ele confronta as três principais definições de arte: a arte como fazer, como conhecer e como exprimir. Vários aspectos apresentados por Pareyson fizeram-me refletir sobre essas definições e procurar aproximações e interseções com a arte do fazer em fibra.

No que diz respeito à arte como expressão, os *Enfeites* e *Caminhos* expressam as mulheres marajoaras ao carregarem em suas reentranças suas memórias, identidades, individualidades e cosmologias. Um entretencimento íntimo entre o ser - quem são essas mulheres, de onde vêm e como aprenderam essa arte; o sentir – quais os significados desse saber-fazer para elas, que relações são (re)construídas no processo de tessitura; e o fazer – como se dá seu processo criativo e produtivo. Diria que muito mais que o seu retrato, a *Obra* dessas mulheres é a sua radiografia. Contudo partindo do pressuposto de que elas estão inseridas em um contexto social, cultural e simbólico, em uma relação de interdependência, então também defendo que sua *Obra* é expressão viva desse *ecossistema estético*.

Analisando a arte em fibra de jupati como conhecer, afirmo que os *Enfeites* e *Caminhos* são signos do mundo marajoara, ou seja, não são o Marajó das Florestas, mas uma representação deste que produz efeitos interpretativos (SANTAELLA, 2005). Os desenhos criados pela/na tessitura trazem uma nova maneira de olhar o “real”, são uma abstração desse “real”, (re)construção plástica. Nesse contexto, as mulheres articulam seu mundo pela imagem, o seu entorno é (re)significado e

¹⁹⁷ Entrevista com Socorro, realizada em sua residência, em 21 de abril de 2013.

(re)impresso na tessitura. Essa arte é, portanto, a forma que elas (re)conhecem, (re)processam, (re)armazenam e (re)produzem esse entorno (OLIVEIRA, 1987).

Porém foi no contato com o entendimento da arte como fazer que fiquei mais tentada a *enquadrar* a arte em fibra de jupati nessa definição. Pois é pelo fazer que as mulheres de/da fibra presentificam e materializam sua arte; no fazer elas (re)inventam o cenário, o cotidiano, a vida. E, segundo Pareyson (1997), o fazer e o inventar na arte não estão desvinculados um do outro, logo a arte em fibra de jupati não pode ser pensada, projetada sem ser feita e é pela/na tessitura que esse processo se concretiza de forma singular. Por isso a *Obra* das mulheres de/da fibra é irrepetível, pois pelo fazer, uma tessitura nunca é igual a outra. Apesar de existirem padrões compositivos comuns a todas, que são *repetidos* durante o tecer, no entanto esses estão sempre se resignificando pelo fazer, no fazer, estão sempre em processo de criação.

Com base nessas reflexões, concordo que cada definição de arte trazida por Pareyson têm características que são essenciais a seu entendimento, mas que não podem ser vistas isoladamente, absolutizadas e sim na relação. Da mesma forma, como não há uma única maneira de entender e definir a arte, pois processos perceptivos como a cor, a forma, a harmonia, o ritmo, a proporção, dentre outros, que são aspectos da percepção humana e não apenas da arte, nos levam a vislumbrá-la mais amplamente e fora de sua singularidade. As distinções de arte, que são necessárias, não devem dar importância às divisões categóricas, e sim devem ser encontradas onde efetivamente se produzem, nas relações sociais, longe das verdades eternas, dos engessamentos epistêmicos (WILLIAMS, 2000). Nesse entendimento, parto da hipótese de que a arte do saber-fazer em fibra é a encarnação de toda a experiência de vida, memórias, identidades e significações, das mulheres da floresta, não vou responder a questão levantada no título do item, mas vou apresentar a arte em fibra de jupati em sua perspectiva rizomática.

Começo dizendo que essa arte é uma arte em presença, no sentido de que toda obra de arte só o é na relação, no contato com o outro, dessa forma reitero a fala de Medeiros (2011), que se aproxima do conceito de Glissant (2005), quando diz que a arte enquanto experiência estética, só se dá em presença, é sempre um fazer-se com o outro, diante do outro, pelo outro, ou seja, sempre em relação.

[...] A obra de arte só existe enquanto tal quando, disposta em sua materialidade, ela encontra um olhar, um ouvido, um tato, enfim, um corpo, que a absorve e, ao mesmo tempo, lhe confere sentido [...] aquilo que chamamos arte se dá em presença, *em ato* (grifo do autor) (MEDEIROS, 2011, p. 6).

É no tecer da fibra que as relações acontecem. Essa arte personifica-se primeiramente pelo toque, um relacionamento íntimo das mulheres com seu processo criativo, da matéria como o corpo, da fibra com as mãos que a tecem. Uma relação que se inicia como algo individual, íntimo, pessoal, contudo transformam-se em ação coletiva no processo de aprendizagem e produção, pelas relações familiares de afetividade e respeito. Pelo olhar, os mais velhos dominam a técnica e são os responsáveis em transmiti-la aos mais novos, ensinam o movimento do trançar, quantas fibras sobem, quantas descem. Dessa forma, essa arte se perpetua por gerações, que a vão (re)construindo pela memória do olhar, do ouvir, do fazer, do tecer os sentidos dessa artesanaria.

Esse saber-fazer por mais que pareça ser solitário no ato da tessitura, está perpassado por várias vozes, fala através delas, e conta quem são, como vivem, no que acreditam, o que sentem essas mulheres artistas. Olhar os *Caminhos e Enfeites* através delas que os elaboram, é olhar essa arte dentro de seu *ecossistema estético* do qual são parte inerente. Como elas criam sua tradição estética, e a recriam cotidianamente pelo seu saber-fazer. Uma criação de relações e memórias coletivas e individuais, de memórias sociais, de interconexões. “Para Bourdieu, não existe ator isolado, portanto não existe criador totalmente livre. Criação é comunicação, é relação”. (BOURDIEU, 1968 *apud* DIAS, 2006, p. 22). No mesmo sentido, Becker também afirma: “Não existe o inventor, o criador isolado” (BECKER, 1976 *apud* DIAS, 2006, p. 50). Sua *Obra*, muito além de um ato criativo subjetivo e significativa é um ato sociocultural, uma trama de percepções do Marajó das Florestas.

A arte em fibra de jupati, é construída na sua cotidianidade, assim é expressão desse cotidiano, comunica-o e de certa forma o organiza (DIAS, 2006). Para entender seus significados estéticos, deve-se olhar a experiência estética na relação que essas mulheres tecem com os cenários ao seu redor, entendendo que isso se dá conforme as culturas, os processos produtivos e o meio social da vivência estética. A arte em fibra de jupati é produção (GARCIA CANCLINI, 1984), uma produção que é *reflexo e refração* do mundo marajoara e de todas as circunstâncias

culturais, sociais, econômicas, simbólicas e materiais que o envolvem (OLIVEIRA, 1987). Há uma apropriação do *real* para transformá-lo através do trabalho na fibra. É pela necessidade inerente às mulheres em transformar seu mundo visível, que sua arte se torna um instrumento para o desenvolvimento de sua consciência (OLIVEIRA, 1987).

Em outra reentrança, entendo que essa arte é uma arte do corpo, pelo corpo, pelas mãos que tecem e (re)significam a cotidianidade. No ato da tessitura, o movimento do corpo, das mãos, o ritmo dos gestos, entorpecem o olhar. Levantar, baixar, puxar e empurrar a fibra é quase que uma coreografia definida pelo tipo de *Enfeite* que está sendo (re)criado. Essa coreografia se revela nas palavras de Rosinha quando explica como se faz o *Enfeite Bilhetinho*: “Ele fica igual esse bilhete, é... suspende uma parte com a fibra e abaixa a outra, quando tece desce, e carrega a parte que tá de baixo... ele fica igual um cartãozinho”.¹⁹⁸

Esse movimento criativo, que faz com que “[...] em alguns momentos o gesto pareça ser um só, devido à harmonia que a intimidade com a matéria cria” (DIAS, 2006, p.19), o percebi inicialmente como coletivo, entretanto nas observações mais próximas do fazer artístico de cada mulher, através da análise das imagens que registraram esse tecer, e dos relatos coletados, como por exemplo, quando Marli identifica sua maneira de tecer que se difere da de Socorro:

Eu teço assim, em cima da perna, [...] a Socorro já num si ajeita tecê assim na perna. Eu tenho uma coisa do vidro do fogão, sabe? O espelhozinho do fogão que eu tirei. É só pro meu trabalho, eu teço lá, eu boto assim, é rapidinho [...] Aí a minina veio comprar, disse: tudo tem seu jeito. Cada um tem seu jeito de trabalhar!¹⁹⁹

Pude compreender, portanto, que além de coletiva essa arte de trançar tem a marca de cada uma, tem uma identidade. É isso que faz com que cada mulher de/da fibra consiga identificar sua *Obra*. Assim, comungo com Dias quando se refere às Paneleiras de Goiabeiras em seu livro *Panela de barro preta*:

O fazer coletivo é representação de um sistema que permite reconhecer a identidade individual. Embora imperceptíveis a olhos alheios, as paneleiras carregam marcas individuais que expressam uma singularidade e que caracterizam os objetos como produtos

¹⁹⁸ Entrevista com Rosinha, realizada em sua residência, em 25 de junho de 2011.

¹⁹⁹ Entrevista com Marli, realizada na residência de Socorro, em 29 de outubro de 2011.

feitos por pessoas que se reconhecem neles. (DIAS, 2006, p. 50)

Outra reentrância visível é a percepção de uma arte em fibra como forma. É pelo geométrico, da mesma maneira como no cubismo, que a forma se (re)forma em outras realidades (ROLZTER, 1977 *apud* OLIVEIRA, 1987). Mas essa arte da forma, que se forma na tessitura, e se (re)forma em realidades simbólicas que são expressas em *Caminhos* e *Enfeites* não se restringem no geométrico, o movimento imposto pelo toque das mãos que tecem quando transformam fios em formas compositivas, onde o colorido compõe com o brilho dourado da fibra, permitem a conjugação plena entre materialidade e plasticidade. Medeiros (2011) defende que essa relação conforma o pensamento e leva a abstração, assim a arte em fibra é um signo essencialmente polissêmico, por incitar várias interpretações, um signo estético que é plástico, extensível e dilatável.

Em mais uma reentrância, por que então não dizer que a arte em fibra de jupati em toda a sua tradição é uma arte contemporânea? Já que além de polissêmica, a arte das mulheres de/da fibra é polimórfica, e atrevo-me a dizer, também polifônica, já que seus significados formam uma trama, são hibridizações dos sons, das cores, das formas, dos sentidos da vida no Marajó das Florestas.

A arte contemporânea é totalizadora, espera a adesão de nossas células e sinapses, mais do que a experiência estética do puro sentimento, convoca-nos a um processo de percepção que envolve todas as nossas potências cognitivas, da sensação à razão, e não paga tributo à clássica dissociação filosófica entre aparência e essência. (MEDEIROS, 2012, p.2)

O que importa, portanto, nesse processo estetizante da arte em fibra de jupati, não é compartimentá-la, mas entendê-la exatamente da maneira como ela se (re)processa, se (re)constrói, se (re)significa, em conformidade com as propriedades formais, seus conteúdos simbólicos, seus valores afetivos e seus elementos estéticos, interculturalizados. Já que “[...] a arte é um índice, uma marca, uma pegada, uma impressão que deixamos no tecido da vida” (MEDEIROS, 2012, p. 6).

3.2. *A Obra das mulheres de / da fibra: expressão do cotidiano*

Começa cedo, meu marido tira o jupati e eu raspo, aí eu começo a trabalhá, às vezes eu trabalho do meio dia pra tarde, à vezes é quatro hora no dia que eu faço... de trabalho, às vez até menos, aí depende do trabalho que eu tenho de casa, sabe? Aí que eu vô produzindo [...] A minha rotina é a semana intera no trabalho, mas é assim, não é todo o dia inteiro, do meio dia pra tarde é mais que eu trabalho.²⁰⁰

Presentifica-se [...] esse resgate processual: a vitalidade pura representada esquematicamente nas abstrações geométricas, na sujeição suprema à lei, ao equilíbrio dinâmico entre fibras retangulares que se opõem ao se cortar, tocar, num dialetizar incessante de sua malha-mundo (OLIVEIRA, 1987, p. 107).

Para afirmar que a *Obra* das mulheres artistas da fibra é uma expressão de sua cotidianidade inicio as reflexões deste item a partir do entendimento do processo criativo. Como essas mulheres organizam seu processo criativo? Segundo Ostrower (2002) criar é um ato formativo e este fato é inerente ao homem. Assim criar é compreender, relacionar, ordenar, configurar para finalmente significar. Essas relações não acontecem por acaso. No processo de apreensão dos fenômenos, o homem procura entender a vida, orientar-se e comunicar-se, e dessa forma é impulsionado a formar, onde suas potencialidades transformam-se em *necessidades existenciais*.

Movido por essas necessidades, o homem transforma o entorno, não só fisicamente, como significativamente, então posso dizer que, criar é também um ato de traduzir. Os *Caminhos* e *Enfeites* confeccionados pelas mulheres de/da fibra são a tradução da compreensão e ordenação dos fenômenos ao seu redor. A visualidade marajoara em suas cores, formas e texturas presentes nos transportes que movimentam os rios, na arquitetura vernácula, na decoração dos interiores das casas, nos objetos e mobiliários e na paisagem local, são configurados através da tessitura dando significados a essa arte, à vida dessas mulheres.

O homem diante de seu contexto procura dominá-lo através de “planos retangulares de cor, cujas linhas cortam em tangente, mas não cessam de continuar”. O homem busca o processo e sua teia

²⁰⁰ Entrevista com Socorro, realizada em sua residência, em 17 de julho de 2011.

relacional para desvendar a sua trama ao reconstituí-la na (re)composição do universo. (MONDRIAN, [?], p. 7 *apud* OLIVEIRA, 1987, p. 86).



Figura 131– Os transportes
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 132– Arquitetura vernácula
Lídia Abrahim: Arquivo pessoal, 2012



Figuras 133/134– Decoração
Manoela Costa: Arquivo pessoal, 2011

Essa experiência visual traduz habilidades adquiridas pelas mulheres da floresta em processo culturalmente definido. O aprendizado se dá pela vivência, pela forma como veem o mundo marajoara (GEERTZ, 1999). Olhar o entorno, apreendê-lo, superá-lo, transformá-lo e traduzi-lo expressivamente é a gênese de todo ato criador (OLIVEIRA, 1987). E é no passado remoto, nos primórdios da história da humanidade que estão os germes dessa interrelação entre consciente, sensibilidade e cultura. É nesse período que o homem desenvolve uma apurada habilidade de (re)conhecimento de seu habitat pela necessidade da exploração predatória, essa habilidade é expressa pela representação em linhas, formas e texturas, de toda a energia dinâmica do mundo (OSTROWER, 2002).

Logo, as mulheres de/da fibra criam. Seu processo criativo se manifesta primeiramente pelo seu ser sensível, ou seja, pela sensibilidade²⁰¹ de cada uma. E é pela percepção que o sensível organiza-se, estrutura-se. É a percepção que

²⁰¹ Aqui corroboro com Ostrower (2002, p, 12) quando enfatiza que: “Queremos, antes de tudo, precisar a palavra *sensibilidade* (grifo da autora), definindo-a no sentido em que aqui a usamos. Baseada numa disposição elementar, num permanente estado de excitabilidade sensorial, a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações”.

(re)articula o mundo marajoara que chega até elas, mundo que conhecem e onde se reconhecem (OSTROWER, 2002). Então, no apreender o Marajó das Florestas, elas o compreendem, e o (re)apresentam em sua arte. Essa (re)apresentação é sempre cultural.

O modo de sentir e de pensar os fenômenos, o próprio modo de sentir-se e pensar-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo. Os valores culturais vigentes constituem o clima mental para o seu agir (OSTROWER, 2002, p, 16).

O mundo marajoara para essas mulheres, portanto, é expresso intuitivamente através da percepção e é transformado em conteúdo compositivo iconicamente, por associações, por semelhanças. Ressonâncias íntimas que conjugam cenário, cotidiano e significado, uma tradução do estar no e com o Marajó das Florestas. Esse processo não é apenas uma leitura sígnica, mas uma experiência estética. E não é uma ação passível, não é reprodução do vivido, mas (res)significação, tanto para quem a experimenta, como para quem a contempla.

Outro aspecto fundamental do processo criativo dessas mulheres para a afirmação de sua *Obra* como expressão do cotidiano, diz respeito à maneira de apreensão do saber-fazer em fibra. Como um processo de manufatura este é aprendido no fazer oral e visualmente. No entanto, é principalmente pelo olhar, pelos gestos, pelo visual e pelo corpo que essa arte se (re)constrói ao longo do tempo (BOURDIEU, 1983 *apud* DIAS, 2006). Intuitivamente, conceitos da Gestalt, técnicas de composição e da teoria da cor estão presentes na percepção das mulheres, seu senso de proporção, simetria, ritmo, harmonia, beleza, espacialidade, cor e da própria dimensão estética em si são inseparáveis no seu processo criativo e são construídos culturalmente. É o que reitera Vives (1983) quando assevera que a artesanaria é a tradução das necessidades do meio em que estes estão imersos, uma expressão de sua individualidade, mas ao mesmo tempo uma ação coletiva, que é aceita e reconhecida pela sociedade a que faz parte. Mesmo Matisse, que foi um pintor que muito valorizou a forma, considerava a arte na relação entre vida e expressão. “Não consigo distinguir entre o sentimento que tenho pela vida e minha forma de expressá-lo” (GOLDWATER e TREVES, 1980, p. 140 *apud* GEERTZ, 1999).

Por conseguinte, o processo criativo das mulheres de/da fibra está intimamente relacionado com o fazer e com seu senso estético empírico. Quanto mais elas dominam a técnica da tessitura, maior é a qualidade, a perfeição e o apuro estético de seus *Enfeites* e *Caminhos*, ou seja, de sua *Obra*. Pensar, experimentar, fazer, tecer, acontece no processo, no ato. A escolha do suporte e a função do objeto darão algum direcionamento de quais padrões ou conjunto de padrões serão utilizados. No saber-fazer em fibra de jupati criação e execução estão entretecidos. Como mostra o relato de Rosinha quando fala de seu processo criativo: “Aquele lá (Enfeite) foi tirado, assim, da mente mermo, não, não que eu soubesse assim [...] aí eu fui planejando lá pra fazê diferente. Na hora que a gente vai, é, dando início do desenho a gente tem que imaginar como vai sair, como começar e como terminar ele”.²⁰²

Além da análise de como as mulheres criam sua arte e como aprendem e apreendem o mundo marajoara e o representam esteticamente, para afirmar a *Obra* como expressão do cotidiano o processo produtivo é fundamentalmente importante. Aqui não vou descrever o fazer, o que já foi feito no *II Caminho*, e sim vou olhá-lo na sua relação com o cotidiano, em sua materialidade artística e como esse processo produtivo interfere e configura a arte do fazer em fibra.

Retirar e preparar o jupati para a tessitura faz parte do cotidiano das mulheres. A preparação da fibra requer paciência e destreza. A intimidade com a matéria prima adquirida pela experiência na arte, construída através da observação, da experimentação e pelo aprendizado trazido dos mais velhos, faz com que essas mulheres artistas da fibra, organizem seus fios: os melhores são mantidos em sua cor natural, os outros são tingidos em diversas cores; Definam os suportes: de acordo com o modelo escolhido, chapéu, garrafa, caneta, entre outro, seleciona-se que combinações de cores irão ser usadas (em sua grande maioria as combinações contrastantes são as prediletas), além das variações cromáticas policromáticas; Criem as composições: que *Caminhos*, *caminho cortado*, *caminho reto*, e que *Enfeites*, *rosinha*, *bilhetinho*, *marezia*,²⁰³ ou combinação desses serão utilizadas na composição da *Obra*. Como o artista que escolhe os pincéis e as cores, os movimentos para a coreografia, as notas e a melodia para a música, a performance

²⁰² Entrevista com Rosinha, realizada em sua residência, em 20 de abril de 2013.

²⁰³ Mais detalhes sobre as nomenclaturas dadas pelas mulheres de/da fibra aos *Enfeites* e *Caminhos* ver Costa e Simões (2011).

para o teatro, as mulheres de/da fibra escolhem os fios, definem suportes e criam composições no entretecimento de sua arte.



Figura 135 – Fios da fibra de jupati tingidos
Moyses Cavalcante: Arquivo pessoal, 2013



Figura 136 – Fios da fibra de jupati: natural e tingido
Aislan de Paula: Arquivo pessoal, 2011

Essas escolhas de cores e formas são feitas no ato da tessitura e são definidas de acordo com a seleção estética de cada mulher, como relata Rosinha: “Aí depende do tamanho do material. Se fô grande, a gente escolhe um desenho maior, se fô pequeno a gente vai diminuindo o tamanho. Devido a cor [...] eu gosto da cor verde, azul, vermelha, a minha cor preferida. A cor rosa também”.²⁰⁴

Como a arte em fibra é produção, é no ato de tecer que se conjugam todos os elementos que compõem essa arte, é a cotidianidade impressa. Os elementos simbólicos que desenham esse ecossistema estético têm uma conexão ideacional e não mecânica com a sociedade em que si apresentam. Dessa forma, essa arte não está desvinculada desse cotidiano, pois a unidade de forma e do conteúdo, as cores, é, onde quer que ocorra, um efeito cultural (GEERTZ, 1999).

A retirada da matéria prima, seu beneficiamento, a tessitura dos *Enfeites* e *Caminhos*, a comercialização da produção e o cenário em que está mergulhada, com seus cheiros, sabores, cores, tempos e caminhos, são como deixa ver Pacheco (2009, p.410), “labirintos de histórias” que possibilitam a elas “[...] sustentar vidas, alinhar identidades, saberes, crenças na insularidade de seus modos de ser, trabalhar, festejar e morrer” e assim inscrever e viver essa arte.

3.3. Arte de trançar Enfeites e Caminhos

É uma arte sim! Porque é uma arte bem estruturada. Porque se a gente num tiver um entendimento pra fazê isso aí, num faz! A pessoa que num sabe, vai tê que usar a mente e muita força de vontade pra podê aprendê a fazê, a encapar uma garrafa dessa, fazê um chapéu!²⁰⁵

[...] por uma criação que arranca as formas do mundo exterior de sua condição arbitrária, casual, de seu nexo natural, de sua infinita mutação para aproximar-se de seu valor absoluto, através das formas abstratas, encontrando, desta maneira, o ponto de repouso da fuga dos fenômenos (WORRINGER, 1953, p. 32 *apud* OLIVEIRA, 1987, p. 79)

De onde vem a arte em fibra de jupati? Quais suas origens? Questões instigantes que inicialmente moveram-me, mais que no contato com a pesquisa de

²⁰⁴ Entrevista com Rosinha, realizada em sua residência, em 21 de abril de 2013.

²⁰⁵ Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.

campo, na relação como as mulheres de/da fibra e no diálogo com o pensamento arquipélago de Glissant (2005) foram diluindo-se. Passei, então, a ver o mundo marajoara numa relação mais dinâmica, poética, imaginativa, indutiva, imprevisível, um espaço praticado (CERTEAU, 1994) onde formas de arte, de culturas díspares foram colocadas em presença umas das outras e de alguma forma se entrelaçaram, encontraram-se, chocaram-se (GLISSANT, 2005), e constituíram o que é hoje a arte em fibra de jupati. Por isso entretecida por essas discussões busquei identificar algumas dessas zonas de contatos (PRATT, 1999) que indicaram *caminhos* descontínuos, abertos, hibridizados que a arte em fibra de jupati percorreu na relação com o tempo.

Parto inicialmente de zona de contatos com heranças estéticas do Neolítico, com a dita *arte primitiva*. Não concordo com esse termo eurocêntrico para identificar a arte produzida nesse período da história, mas o usarei por estar trazendo-o à luz das reflexões de Oliveira (1987). Para mim só o fato de pensar na dita *arte primitiva*, já é uma forma de desprimitivizá-la, pois a insiro nas questões do meu tempo, dos meus entrelaçamentos e visões de arte.

A zona de contato da arte em fibra com a arte no neolítico, dizem respeito às formas de representação do mundo circundante, de como essas mulheres de/da fibra, representam sua existência pelo domínio da técnica de urdir através de motivos geométricos, onde o mundo era, no neolítico, e é, no Marajó das Florestas, diagramado pelo trançar.

Ao tecer, modelar, equacionava o seu estar no mundo [...] Submetendo o mutável à regência das leis de simetria, unidade, regularidade, uniformidade, equilíbrio, operava com a série interpretante do mundo e não com os fenômenos, pois o desenho geométrico não é o mundo, mas representação desse [...] O desempenho geométrico é representação da representação, é o próprio poder do homem de criar signos de signos, de ser signo” (OLIVEIRA, 1987, p. 61).

No entretecer sua arte as mulheres dessa específica arte marajoara retornam a essa gênese do desenho geométrico na manipulação sensorial das fibras pelos dedos. A sensibilidade visual e a percepção da capacidade de abstração da forma física, podem indicar relações com o passado, em uma concepção de tradição dinâmica, reformada ou continuada em outro contexto, com outros sujeitos, outras motivações, interesses e sentidos. Assim, em tempos presentes, “[...] do

desvelo abstrato, o desvendamento, ou seja, ao desvitalizar, vitalizam, num desvirar que ata e desata os dois princípios da arte, [...] a Vitalidade e a Beleza Abstrata” (OLIVEIRA, 1987, p. 61).

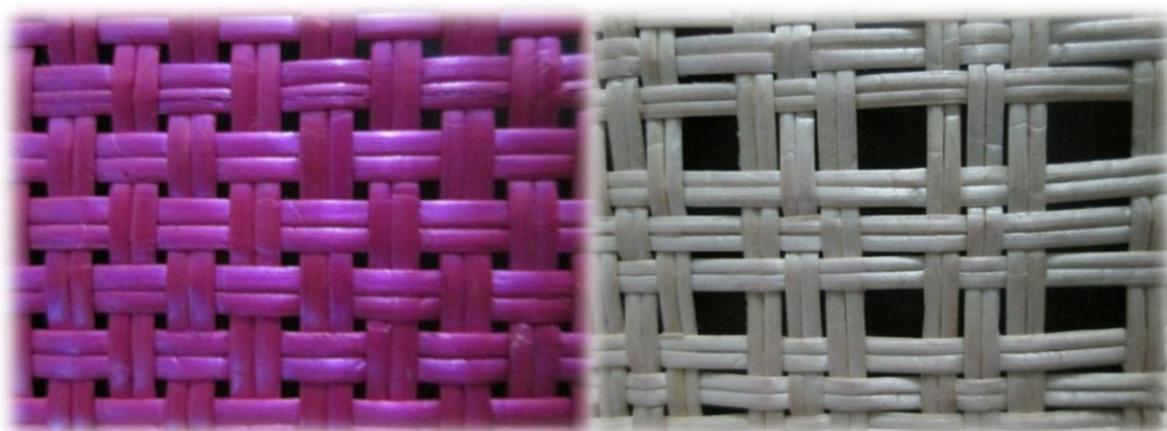
Outra zona de contato que se percebe ao analisar a técnica do trançado e a morfologia da arte em fibra de jupati é a presença de heranças indígenas, que possivelmente, se deve aos índios Anajás, que habitaram a região antes da colonização, onde fica localizado hoje o município de São Sebastião da Boa Vista (CRUZ, 1987). Com a necessidade de trazer à tona essa discussão aproprio-me dos estudos de Ribeiro (1985), Velthem (1998), Schaan (1997) e Pacheco (2009) e apresento essas zonas de contatos e como foram (re)significadas na arte em fibra de jupati.

Pensando primeiramente no trançado em si e nas técnicas que as mulheres dominam, encontramos na classificação trazida por Ribeiro (1985) aproximações que reiteram essa arte como uma arte de matriz indígena. As técnicas de trançado usadas pelas mulheres, no que diz respeito a sua estrutura, são o trançado entrecruzado, no qual tanto a trama – elemento ativo do trançado, que para as mulheres chama-se *travessa* - como a urdidura – o elemento passivo do trançado, chamado de *arvre* (árvore), são movimentados durante a tessitura, sempre numa relação de cruzamento perpendicular ou oblíquo “[...] em séries paralelas, transpondo sob e sobre, alternadamente, um ou mais desses elementos, sem o uso de qualquer implemento auxiliar” (RIBEIRO, 1985); e o trançado torcido, onde a urdidura é composta por um único fio de fibra e a trama de dois fios torcidos um sobre o outro (RIBEIRO, 1985). Contudo, a técnica mais usual entre as mulheres é o trançado entrecruzado, pois possibilita uma infinidade de *Enfeites* e *Caminhos*.

Dentre os trançados entrecruzados que aparecem na arte em fibra de jupati, identifiquei dois grupos, o cruzado quadriculado ou xadrezado e o cruzado em diagonal ou sarjado (RIBEIRO, 1985). O trançado quadriculado ou xadrezado aparece na arte em fibra em diversas variações, tanto em traçados abertos ou fechados, o elemento trama/*travessa* intercepta o elemento urdidura/*arvre* em várias combinações de número de fios tanto para a urdidura/*arvre* quanto para a trama/*travessa*. A terminologia usada pelas mulheres para identificar esse tipo de trançado é *batido*.



Figuras 137/138/139/140/141/142 – Traçado quadriculado ou xadrezado fechado /*batido*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011/2013



Figuras 143/144 – Trançado quadriculado ou xadrezado aberto /*batido*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011

O trançado em diagonal ou sarjado produz um efeito diagonal que entrecruza trama/*travessa* com a urdidura/*arvre* (RIBEIRO, 1985). Esse tipo de trançado apresenta uma infinidade de desenhos geométricos.



Figura 145 – Trançado em diagonal ou sarjado/*Espinha de peixe ou escama*
Arquivo da pesquisa de campo, 2013

No trançamento, o colorido obtido pelo tingimento da fibra de jupati em contraste com o seu brilho natural ou a combinação de cores, forma composições diversas, que Ribeiro (1985) denomina de trançado marchetado, que são sempre

bicolores, mas que para as artistas da fibra são chamados de *Caminhos* e *Enfeites*, que em sua maioria também são composições em duas cores, porém também podem ser composições policromáticas. Esses *Caminhos* e *Enfeites* são identificados pelas mulheres de/da fibra por nomenclaturas atribuídas iconicamente. São representações por semelhança de elementos que compõem a paisagem e o cotidiano do Marajó das Florestas.

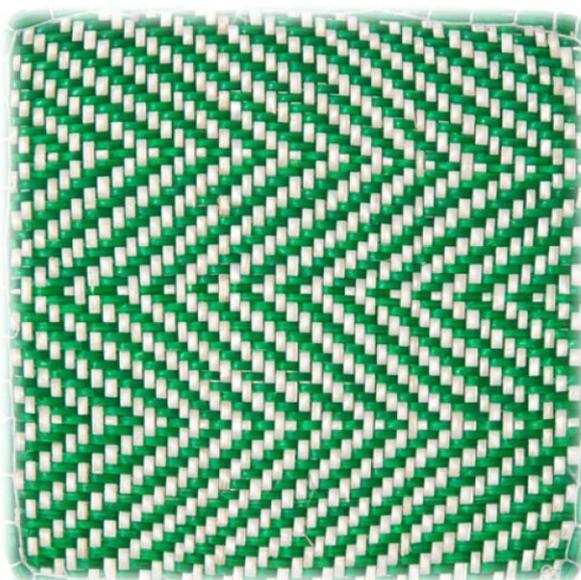


Figura 146 – Trançado marchetado/ *Caminho Cortado ou Caminho de Encontro*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011



Figura 147 – Trançado marchetado/ *Enfeite Maresia*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011



Figura 148 – Trançado marchetado/ *Enfeite Rosa Enchida*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011

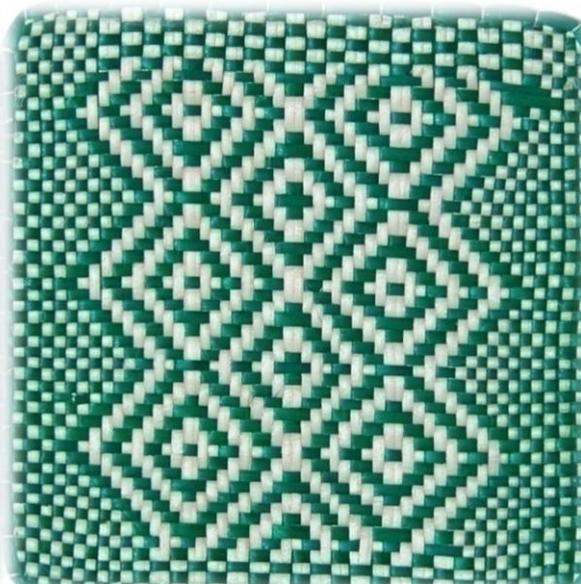


Figura 149 – Trançado marchetado/ *Enfeite Crauari*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011

A outra técnica de trançado no que tange sua estrutura identificada na pesquisa conforme os apontamentos de Ribeiro (1985) é o trançado torcido. Essa técnica aparece, até então, em duas *Obras* das mulheres de/da fibra, o chapéu de praia feminino e o chapéu de homem. Nesse tipo de trançado normalmente a urdidura é composta de um único elemento e a trama de dois elementos que são torcidos um sobre o outro (RIBEIRO, 1985), já no caso do chapéu de praia ou no de homem ocorre o oposto, a urdirura/*arvre* é composta por dois fios de fibra torcidos e um fio como trama/*travessa*. A esta composição as mulheres dão o nome de *zolho* (olho), que se assemelha ao exemplo trazido por Ribeiro (1985) no trançado torcido horizontal.

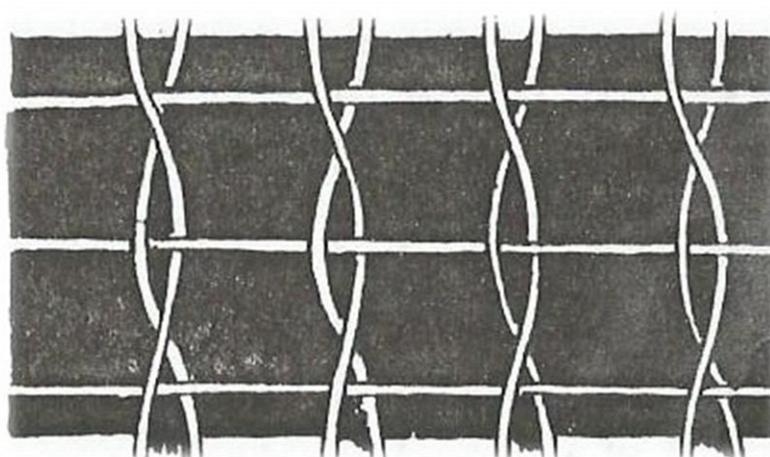


Figura 150 – Trançado torcido horizontal
Ribeiro, 1985



Figura 151 – Trançado torcido/*zolho* para as mulheres marajoaras
Arquivo da pesquisa de campo, 2013

Ainda reiterando a zona de contato com matrizes nativas, quanto à morfologia da arte em fibra, os *Enfeites* trazem indiscutíveis aproximações com a iconografia indígena. Os estudos de Ribeiro (1985) e Velthem (1998) apresentam diversos exemplos que apontam essas aproximações. No entanto, os significados desses padrões para essas culturas possivelmente são diversos, pois essa arte é entendida e se apresenta de acordo com os códigos intrínsecos de cada cultura e conforme o seu universo de referentes, ou seja, de acordo com a necessidade e a capacidade de cada sociedade de (re)interpretação de seu mundo visível (SCHAAN, 1997).

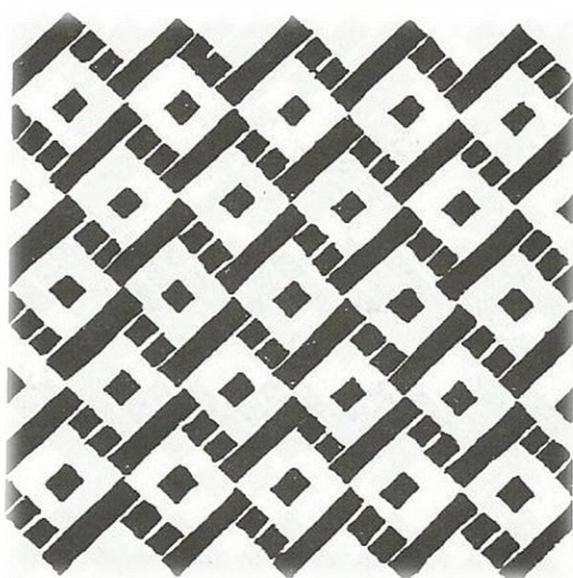


Figura 152– Casco de jabuti/ente sobrenatural
Velthem, 1998



Figura 153– *Enfeite Rosinha*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011

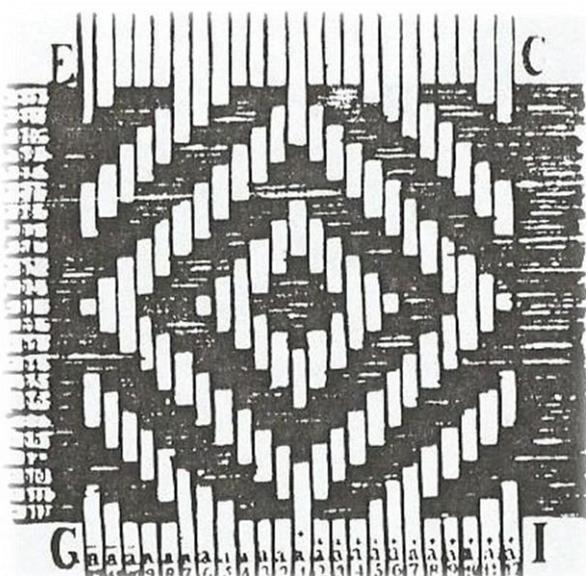


Figura 154– Losangos com diamante
Ribeiro, 1985

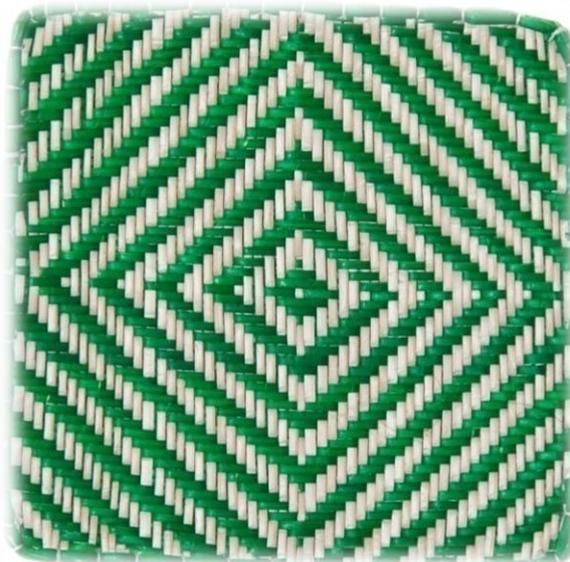


Figura 155– *Enfeite Rosinha Enchida*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011

Essa (re)apresentação é polimórfica, os *Enfeites* trazem em si uma variedade de composições, de motivos decorativos (RIBEIRO, 1988 *apud* SCHAAN, 1997) que nem as mulheres conseguem definir, pois no processo de tessitura as unidades decorativas, que são associações “[...] de elementos que formam um conjunto suscetível de repetir-se” (SCATAMACCHIA, CAGGIANO e JACOBUS, 1991, p. 91 *apud* SCHAAN, 1997, p. 138), são (re)criadas, (re)combinadas e resultam em uma infinidade de composições geométricas e naturalistas (RIBEIRO, 1988 *apud* SCHAAN, 1997). Grande parte dos *Enfeites* são compostos de motivos decorativos geométricos, que são aqueles que representam as formas da geometria linear (RIBEIRO, 1988 *apud* SCHAAN, 1997). Alguns poucos são compostos de motivos decorativos naturalistas, que para Ribeiro (1988) citado por Schaan (1997) seriam os motivos antropomorfos, zoomorfos e fitomorfos.

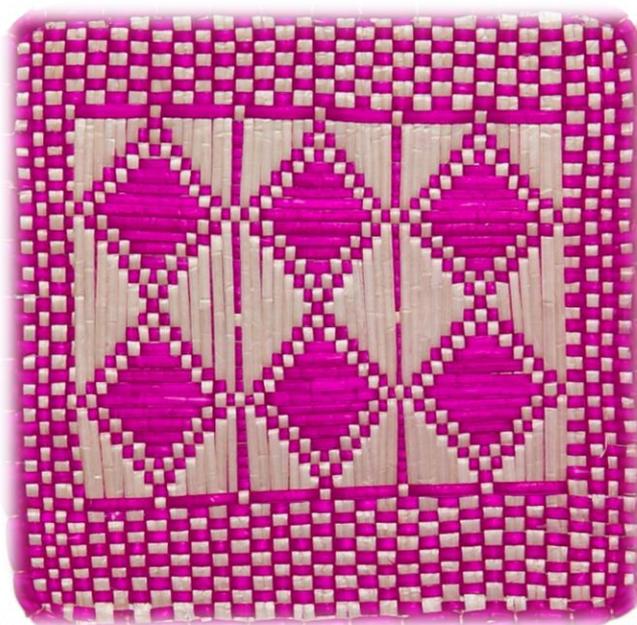


Figura 156 – Motivos decorativos geométricos
Arquivo da pesquisa de campo, 2011

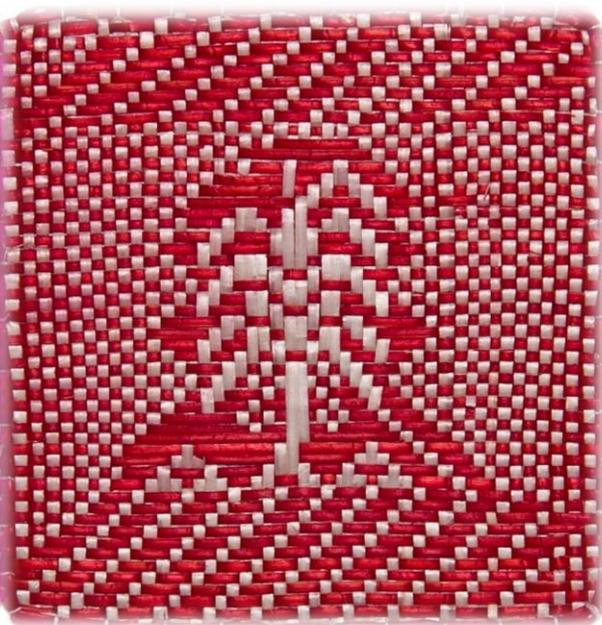


Figura 157 – Motivos decorativos naturalista
Arquivo da pesquisa de campo, 2011

Ainda percorrendo os *caminhos* descontínuos da gênese da arte em fibra de jupati, outras zonas de contato também podem ser identificadas pelo processo de colonização e povoamento do município de São Sebastião da Boa Vista. Segundo Pacheco (2010, p. 88) “a Amazônia Marajoara, no Pará, constituiu-se desde os tempos coloniais em importante zona de contatos sócio-culturais inicialmente entre índios, colonizadores, africanos”, e depois judeus, sírio-libaneses, e diria ainda, no

caso de São Sebastião da Boa Vista, em zona de contatos também com a migração de nordestinos que vieram para o município no auge da extração da borracha.

3.4. *Experiências estéticas (re)significadas*

Desde que eu me entendi, eu vejo eles (as mais velhas) falari isso. Porque se eu fosse chamar, eu ia falar um trançado aqui no chapéu, mas eles chamu de zolho (as mais velhas). Aí olha tem que fazê três dedo de zolho, dois dedo de batido, é assim!²⁰⁶

Nesse encontro do hoje com o outro emerge como fonte criativa a tradução da tradição [...] a necessidade de explicação, de interpretação, conduziu, conduz e conduzirá a humanidade à tradução, caminho para a crítica do processo e do produto. A volta ao passado não é uma cópia, mas sim um retorno que impõe a revisão enquanto recriação. (OLIVEIRA, 1987, p. 122)

A estética dos *Enfeites* e *Caminhos* são representações sensíveis da realidade das mulheres de/da fibra. Ela evoca, assemelha, indica, representa elementos formais de seu entorno, de sua cotidianidade, que são desfiados pela memória, e assim, constrói identidades. Essa estética de rastro/resíduo aproxima-se da estética de sociedades indígenas, por também ser uma estética coletiva, herdada e tradicionalmente aceita e perpetuada (SCHAAN, 1997). Seus significados são elementos de aglutinação e integração coletiva, reforçam o sentido de pertencimento (ALMEIDA, 2002), retratam e refletem os “conceitos subjacentes da vida social”, as cosmologias, os modos de vida familiar e de trabalho (GEERTZ, 1999). Por isso, configuram uma estética tradutória e ao mesmo tempo transnacional. Rosinha reflete essas questões quando em uma de suas narrativas mostra a relação formal e de cor dos *Enfeites* criados e (re)criados pela tessitura com a arquitetura vernácula local.

Isso acontece, acontece! Na verdade eu já teve em Boa Vista, eu já vi um detalhe duma casa, um desenho que a gente sempre costuma fazer. Quando eu vi, eu digo, eu vô fazê um desenho igual a esse! Vê se mermo se sai igual. Tá na madeira, a gente vai tê que fazê na fibra. É um daqueles desenhos que tem lá naqueles quadradinhos que ente fez (amostras – Enfeite Rosa enchida). Eu vô fazê igual! Infelizmente a cor num tinha, porque era marrom e vermelho, mas eu fiz com azul e branco.²⁰⁷

²⁰⁶ Entrevista com Socorro, realizada em sua residência, em 20 de abril de 2013.

²⁰⁷ Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.



Figura 158– *Enfeite Rosinha enchida*
Arquivo da pesquisa de campo, 2011



Figura 159– Detalhe da arquitetura vernácula
Manoela Costa: Arquivo pessoal

Nesse sentido, essa arte é uma abstração do *real* tem uma relação sígnica com este. Essa perspectiva real da vida está internalizada nas artistas da fibra. Elas percebem o mundo marajoara como Paul Cézanne revelava a natureza na pintura impressionista, olhando-a “[...] tal como o olho a percebe, captando o movente, o cambiante e o transformável [...]” (OLIVEIRA, 1987, p. 66). Posso dizer então, que a *Obra* dessas mulheres, trazendo o discurso de Bhabha (1998) sobre imagem, carrega em si uma ambivalência, pois traz no presente, pela tessitura de *Enfeites* e *Caminhos*, o ausente. Representa um tempo que não é o mesmo, que está em outro lugar, uma repetição que não é a mimese da realidade, não é original. Nessa perspectiva os *Enfeites* e *Caminhos* são “[...] a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda” (BHABHA, 1998, p. 86).

[...] esse operar mental [...], num imenso recordar metonímico, reduz o universo, para nele por ele raciocinar e concluir signo (imagem)-pensamento (idéia) que desencadeia outras imagens, novos signos-pensamentos, repensando o pensado [...] O repetir, o refazer, o remodelar, o retecer, é o repropor a todos da sociedade [...] uma linguagem coletiva [...] (OLIVEIRA, 1987, p. 109)

Cada *Enfeite* e *Caminho*, portanto, é um *real*, percepção de uma série infinita, revelando às mulheres de/da fibra o seu próprio ser-mulher, reconhecida nas tramas tecidas que a envolvem e a desenvolvem (OLIVEIRA, 1987).

Partindo dessa análise introdutória que identifica a *Obra* dessas mulheres como expressão artística, que traduz ecossistemas estéticos socioculturais dinâmicos, moventes, fluidos, hibridizados e contaminados em processo de zona de contatos, vou analisar a partir de agora a relação dessas mulheres com esses objetos artísticos. Essas relações constroem uma trama de significações onde as funções do objeto-*Obra* não podem ser vista isoladamente, pois essa *Obra* é parte inerente da vida dessas mulheres e determina sua função. Que funções são essas? Como se interrelacionam?

Para fazer essa análise aproprio-me das discussões no campo do *design* de Löbach (2001) que trazem aspectos fundamentais das relações do homem com os objetos. Nesse processo, necessidades são satisfeitas através de certas funções que Löbach define como funções: prática, estética e simbólica. A função prática diz respeito às relações entre os objetos e quem os usufrui, essas relações estão no nível orgânico-corporal (LÖBACH, 2001). Assim, por meio de suas funções práticas o objeto-*Obra* satisfaz as necessidades fisiológicas dessas mulheres (LÖBACH, 2001). A fibra é a possibilidade de sustento, de sobrevivência, do *luxo*, de vida. A esse respeito, dona Tonica conta que sua tia Lucy e seu marido, que segundo ela foram quem começaram a tecer na família, só viviam da fibra.

Essa minha tia com meu tio que vieram pra aí (Rio Chaves). Eles trabalhavam só na fibra, se manteam só de fibra. Era garrafa, era chapéu, era casqueti. Tudo eles teciam. Só disso eles viviam! [...] Só viviam disso eles, eles num fazia seuviço.²⁰⁸

Maria das Dores também conta como a fibra provia o extra, o luxo, como socializa: “Aí ente só luxava disso vendia chaper, comprava o luxo [...] Era só disso mermo, ente num trabalhava na casa de ninguém, era só pra gente mermo, que meu pai sustentava a casa. Ente fazia isso só pra comprar o luxo nosso”.²⁰⁹ Já para Melânia a fibra é meio de vida: “Logo, logo, teve negócio de trançado, assim, a fibra, assim, era meio de vivê. Trabalhava, fazia chapéu de praia grande, fazia de bico, fazia piqueno, incapava as garrafa”.²¹⁰ Para Socorro uma das funções que a fibra tem em sua vida é de sustento da família: “[...] eu acho que é um ganha pão, porque

²⁰⁸ Entrevista com Dona Tonica, realizada em sua residência, em 19 de julho de 2012.

²⁰⁹ Entrevista com Maria das Dores, realizada em sua residência, no dia 02 de setembro de 2012.

²¹⁰ Entrevista com Melânia, realizada em sua residência, no dia 25 de junho de 2011.

desse trabalho a gente pode conseguir algum dinheiro pra pagar às vezes as conta que a gente tem, né? É daí que a gente tira o dinheiro, porque a gente num tem... não é assalariado, nem nada [...]”²¹¹.

O entendimento, portanto, da importância da função prática da *Obra* das mulheres de/da fibra é essencial para a compreensão das relações que definem sua continuidade dentro daquele grupo social. O reconhecimento do valor prático de sua arte, como apresentado nas narrativas, determinam as relações do fazer e seus significados como primordiais ao processo de pertencimento (DIAS, 2006).

A função estética para Löbach (2001) diz respeito às relações entre o objeto e o usuário/fruidor no nível dos processos sensoriais, ou seja, no nível dos aspectos da percepção. De acordo com Santaella (1998), 75% da nossa percepção é visual, dessa forma é principalmente pela visualidade que as mulheres de/da fibra se percebem, percebem sua realidade e a configuram em sua arte. Logo, percepção e cognição são inseparáveis das linguagens que o homem usa para pensar, sentir, agir e comunicar-se, ou seja, os *Enfeites* e *Caminhos*, linguagem expressiva dessas mulheres, são resultado de uma ação perceptiva, é por ela que o mundo da linguagem, o cérebro e o mundo marajoara se ligam (SANTAELLA, 1998). No olhar o entorno, este age sobre elas pela percepção. “Olhar é, portanto, ver o limite da nossa visão, significa ver a imagem inclusive na própria realidade: ver a realidade como imagem” (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 53).

Pela função estética, as mulheres de/da fibra, transformam, traduzem, metaforicamente o seu entorno, ou melhor, interpretam-no pelas necessidades do mundo perceptivo e do mundo ativo (CATALÀ DOMÈNECH, 2011). E assim, desenvolvem um novo modo de ver, que como Cézanne no cubismo quando rompe com as formas da natureza, “[...] deixam de lado a realidade da visão, e organizam a configuração da realidade a partir de sua própria concepção de objeto” (OLIVEIRA, 1987, p. 78). Fazendo uma relação com a pintura Moderna, a arte em fibra de jupati, parece pretender a não representatividade do mundo figurativamente, há uma orientação à abstração, à *coisa em si*. É o estar das mulheres de/da fibra no e com o mundo marajoara, sem sequer deixar de lado o existir, o criar, a vida, o orgânico (OLIVEIRA, 1987).

²¹¹ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

A função simbólica do objeto-*Obra* é definida pelos aspectos espirituais, psíquicos e sociais (LÖBACH, 2001). A *Obra* das mulheres artistas tem função simbólica porque estimula, pela memória, experiências e sensações anteriormente vividas (LÖBACH, 2001). Quando o fazer em fibra suscita nessas mulheres lembranças e saudades da infância, da vida que levavam quando ainda viviam com seus pais, ou mesmo dos momentos de afeto e relação familiar que o fazer proporcionava, bem como das dores que viveram e das superações e vitórias conseguidas, é a função simbólica que está sendo ativada nesse momento. Como vejo quando Dona Benedita relata, em meio a risos, as coisas da infância:

Já moremo nôtro lugar, no Chaves. Foi no Jararaca que eu naci [...] Do Jararaca nós viemo pro Chaves. Lá pro Chaves que nós crescemo... Nós crescemo (risos), e... senhora sabe como é infância da gente, né? Nós era tudo muleca, era mais eu brincado nágua a mulecage. Entrava nágua, aí as vez a mamãe ralhava cum nós: vamo pra terra que tem muito o que fazê na cozinha! Aí nós saía. Aí, nós era mais de casco, tudo nós fazia. Aí ia pra festa, passeio, era. Sempre cá mamãe! Assim que nós fazia, andava junto. Não podia andar só sem ela. Gustava! Sempre fui agarrada cum ela.²¹²

Esse aspecto também é observado na narrativa de Maria das Dores quando conta com gosto e risos de sua rotina de trabalho com a mãe e as irmãs.

Gostava! E muito! Raspava muito fio, eu raspava pra mamãe e pra mim. Eu raspava muito fio. Pegava, raspava moonte!!!! (risos) Tinha vez que eu até amarrava o meu dedo assim, porque, tanto a gente fazê anssim, né? Aí eu amarra assim meu dedo pra mim podê (risos) raspar [...] Era conversando, ente ficava anssim na sala, mais na sala, né? Que ente tecia. A minha irmã prum lado eu pru outro, assim, tudo assim na sala, até a mamãe no meio de nós também (risos).²¹³

A função simbólica da arte em fibra é marcante na vida da família de Dona Nazaré, a relação afetiva entre mãe e filhos foi construída pelo tecer, na urdidura da fibra, o que transparece em seu relato quando conta de sua rotina de tessitura com os filhos. Nessa época os meninos ainda não haviam abandonado a fibra.

²¹² Entrevista com Dona Benedita, realizada em sua residência, em 02 de setembro de 2012.

²¹³ Entrevista com Maria das Dores. Depoimento citado.

Eles gostavo! Porque eu insinava eles! Chegavo do coléjo, aí pro Urucuzal que eles estudavo a remo. Que eles iam a remo, né? Chevavo de lá, os maiô chegavo já estava com as fibra pronta pra eles tecê, né? Quem já sabiam tecê, tecia, né? Aqueles que ainda faltavo insinar, insinava. Assim que era. Fomo, fomo até que foro estudando, arrumando imprego [...] tudo se ispalharam, só fiquei cum essas três do lado: a Marilena (Maria Helena), a Ana, e a Lídia [...] ²¹⁴

O relato de Maria Helena, uma de suas filhas, traz a força da nostalgia dos tempos de criança quando tecia com sua mãe e irmãos. Ao som da panela de pressão e do rádio que tocava um tecnobrega, ela contou:

Muitas coisa, quando a gente era sortero, né? Era a maió alegria da gente, ficar trabalhando, cantando, né? Na casa da mamãe era assim, ente era muito! E a mamãe tinha que dá tudo pra gente, já penso, né? Cuidar dum bucado de filho, aí daí ente fomo aprendendo tudo com ela, né? ²¹⁵

Essa função simbólica criada na relação com a mãe e os irmãos na infância, Maria Helena passou para as filhas, hoje elas se juntam para tecer e vivem momentos de afeto e amizade.

É igual eu cá as minhas (filhas), é assim. Ente liga a televisão, né? Vai assistir novela. Quando falta energia, ah! Ninguém vai trabalhar hoje! Por quê? Porque num tem energia. Tá é loca! Eu falei. Bora trabalhar! Aí eu sei que a ente ingata nós, nós três, quatro com a bebezinha, de quatro anos, vai fazê quatro ela. Ela pega o chapéu cum a tesora, já vai aparar a bera [...] Ente acha graça, as menina conto as história delas, sabe? Coisas delas, né? As novidade! Aí eu começo a ri. Aí vai assim trabalhando [...] Ente só trabalha em grupo aqui em casa, se uma senta todas duas asento junto, pra trabalhar.

Marisa também conta como era a rotina do tecer no seu tempo de criança e como até hoje gosta do que faz e tem com seus filhos e com o marido o mesmo momento de encontro familiar.

Era toda junta, aí a gente sentava num lugar assim, numa sala. Nossa casa era grandona! Aí a gente sentava tudo de monte. Aí a gente até é, apufiava pra vê quem acabava primero, né? Se era, se era a otra minha irmã. Assim, né? Pra sê mais rápido. Bora vê quem

²¹⁴ Entrevista com Dona Nazaré, realizada em sua residência, em 17 de julho de 2011.

²¹⁵ Entrevista com Maria Helena, realizada em sua residência, em 30 de outubro de 2011.

faz mais! Aí eu tecia dez, aí as veze ela tecia mais, aí no outro dia era eu que ganhava. Aí é assim, tinha aquela vontade, né? Ficava assim em monte. Era eu, as minha otras irmãs, a minha mãe no meio [...] Aí a gente ia, né, fazendo aquilo.

[...]

Eu gostei, foi muito bom! E até hoje continuo tecê, sempre teço o chapéu. Sempre gostei e gosto, até hoje!

[...]

Hoje em dia eu passo pra minha filha, passei pra minha filha, né? Pro meu filho. Foi muito importante, e a minha fillha, Íxi! Já teceu muito! Acho importante de eu tê aprendido e passar pra quem num sabia, né? Pros meus filho. Principalmente pros meus filho, que eles aprenderam e eles tão assim, ativo comigo de tecê, né? [...] Até meu marido um dia desse tava tecendo comigo.²¹⁶

As funções: prática, estética e simbólica estão entretecidas na arte em fibra de jupati, trançam-se com essas mulheres em menor ou maior intensidade conforme as relações estabelecidas com a arte. Quando o mais importante é sobreviver, a função prática se sobressai, quando a percepção é aguçada pela criatividade os *Enfeites* e *caminhos* são (re)criados é a função estética que prevalece, e quando a afetividade, o prazer, as dores e vitórias são desveladas pelo/no tecer é a função simbólica que marca sua presença.

[...] O sensível e o simbólico saltam da bidimensionalidade e são, no aqui e agora, tensão e representação ideológica do mundo [...] No paralelismo, retas/fibras/trilhas entrelaçam as tensões engendradoras de informação de modo a entretecer o equilíbrio dinâmico da complexa rede – sistema econômico-socio-histórico-cultural. (OLIVEIRA, 1987, p. 121)

Definidas as funções da *Obra* das mulheres de/da fibra, parto para o entendimento dos significados que essa arte, em seus *Enfeites* e *Caminhos*, tem para essas mulheres. Para tanto trarei à análise a semiótica peirciana num diálogo com Niemeyer (2003) e Santaella (2005). A semiótica peirciana²¹⁷ é muito ampla, assim, aqui utilizarei apenas o seu primeiro ramo, a gramática especulativa com suas classificações de signos. Esta estuda “[...] todos os tipos de signos, seus modos de denotar, suas capacidades aplicativas, seus modos de conotar ou significar, além dos tipos de interpretação que estes podem produzir” (SANTAELLA, 1998, p. 35).

²¹⁶ Entrevista com Marisa, realizada na escola da Vila de Nazaré, em 16 de agosto de 2012.

²¹⁷ Para aprofundamentos buscar Santaella (1998; 2001; 2005)

O signo para Peirce é qualquer *coisa* que representa uma outra *coisa*, ou seja, é aquilo que está no lugar desta *coisa*, mas que não é ela é apenas uma forma de vê-la, que causa efeitos interpretativos dependendo de quem ou do que se relaciona com o signo (SANTAELLA, 2005). Esses efeitos interpretativos dependem de convenções estabelecidas socialmente, culturalmente, por isso, dependem do repertório, do arcabouço de cada um. “O signo é meio ou ponto de mediação entre a realidade, ou aquilo que existe, mesmo que não materialmente, e o significado ou a consciência que o interpreta. Por isso os signos são *‘presenças que marcam ausências’*” (EPSTEIN, 1986 *apud* SHAAN, 1997, p. 51). Nesse entendimento, os *Enfeites* e *Caminhos* criados e recriados pelas mulheres marajoaras na tessitura são, portanto, signos que sugerem, indicam e representam as cosmologias e ecossistemas estéticos do Marajó das Florestas.

É importante aqui dizer que as distinções entre signos icônicos, indiciais e simbólicos, são extremamente tênues e vão depender das relações estabelecidas com o contexto no qual este signo se apresenta (SHAAN, 1997). Pois, linha, plano, cor, forma e suas intertessituras constituem o interpretante-icônico-indicial, assim uma estrutura é reescrita a cada novo *Enfeite* e *Caminho*, em cada nova *Obra*. (OLIVEIRA, 1987). Logo, a arte em fibra de jupati é “[...] tecedura de imagens-pensamento. Linguagem condensada que entrança fibras brancas” e coloridas, “[...] potencialmente multivalentes, afrontadas no relacionar interfibras. Os jogos positivo/negativo [...]”, natural/tingido, “[...] aberto/fechado, cheio/vazio, atração/repulsão, figura/fundo, significam o jogo homem vc. Universo”. (OLIVEIRA, 1987, p. 108).

Se a expressão artística dessas mulheres não pode representar a realidade em sua essência, elas criam estratégias, signos que expressam significados por suas qualidades essenciais, como cores, formas, textura e brilho (SHAAN, 1997). E é a partir dessas referências, do objeto artístico configurado pelo saber-fazer dessas mulheres, que irei analisar seus significados, trazendo as reflexões de Neimeyer (2003) acerca das referências no produto. As análises se deterão no aspecto formal dos *Enfeites* e *Caminho* e em suas combinações cromáticas.

Iniciarei analisando os *Enfeites* e *Caminhos* por suas relações icônicas como o seu referente, isto é, pela maneira que estes sugerem, evocam, se assemelham a esse referente, por lembrá-lo de alguma forma (SANTAELLA, 2005). Quanto à

tradição da forma, na qual a forma representacional associa-se a outros objetos ou elementos (NIEMEYER, 2003). Algumas formas geométricas usadas na composição de determinados *Enfeites*, por exemplo, são associações por semelhança da relação que as mulheres de/da fibra estabelecem com fitomorfos que fazem parte de seu cotidiano. É o caso do *Enfeite Rosinha*, que sugere botões de rosa, segundo as artistas da floresta. As nomenclaturas usadas para identificar esse *Enfeite* apresentam variações que combinam losangos concêntricos. No caso do *Enfeite Rosa batida* e *Rosinha* a composição é feita pela repetição de um padrão decorativo. No relato de Maria Helena ela explica como é feito o *Enfeite Rosa batida*:

Porque tem rosa batida [...] ela é o tecido dela é todo igual esse aqui [...] Nessa parte aqui ela é limpa, ela só tem a fibra mermo que é passado, e é presa só com essa parte aqui, com essa fibra que vem aqui. Aí ele tem uma parte lisa assim, sabe? Aí só uma parte que é batida.²¹⁸

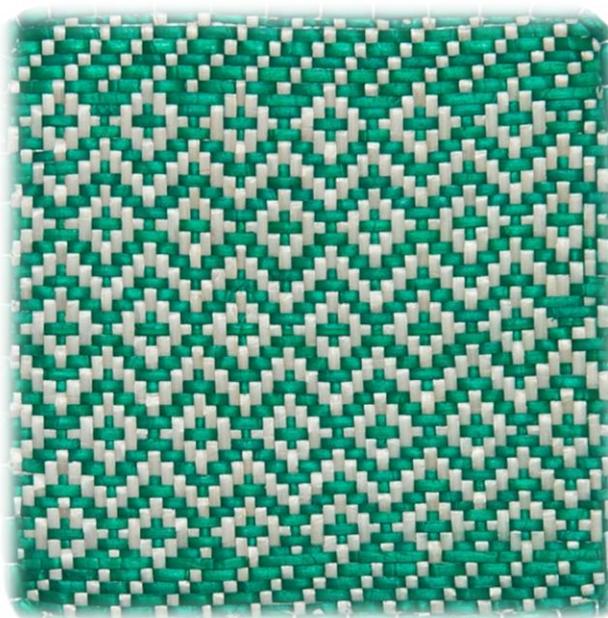


Figura 160– *Enfeite Rosa batida*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 161– *Enfeite Rosinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Outras variações identificadas são os *Enfeites Rosa enchida* e *Rosa enchida com batido*. A diferença entre eles é que o primeiro é composto da repetição de losangos concêntricos de forma a preencher, encher todo o tecido, já no *Enfeite Rosa enchida com batido* os losangos que formam a rosa não se repetem ao longo

²¹⁸ Entrevista com Maria Helena. Depoimento citado.

do tecido e são finalizados com o trançado *batido*, definindo um elemento central.



Figura 162– *Enfeite Rosa Enchida*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 163– *Enfeite Rosa Enchida com batido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Há ainda outra variação que é o *Enfeite Rosa* com batido, nesse também, os losangos em outras composições definem um padrão decorativo que é arrematado pelo trançado *batido*.



Figura 164– *Enfeite Rosa com batido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Há outros *Enfeites* que se associam às coisas do cotidiano como escrever bilhetes e mandar cartas, que mesmo com a chegada do celular, que ainda não tem um bom sinal, e da internet, restrita ainda, apenas na escola do Urucuzal até então, continuam sendo usados como meio de comunicação entre as pessoas. As mulheres, que não sabem escrever ou não escrevem bem, pedem a seus filhos que façam a tarefa. Essas mensagens normalmente são enviadas pelos barcos, *rabetas*, *rabuda* e chegam a seus destinos mais rapidamente do que se fossem mandadas pelo correio, pois o mais próximo só na cidade de São Sebastião da Boa Vista.

O *Enfeite Bilhetinho ou cartinha* que é a representação icônica dessas atividades cotidianas é composto pela repetição do padrão decorativo, a rotação da unidade decorativa compõe outro tipo de padrão semelhante ao anterior e dessa forma cria uma variação do *Enfeite Bilhetinho ou cartinha*. Maria Helena em sua narrativa explica como é feito esse *Enfeite* e suas versões.

Tem muitos nomes, tem bilhete... pois é bilhete esse daí, esse aqui também pode sê bilhete (risos). Porque tem vários tipos que ente faz [...] Porque tem o bilhete sim, porque ente suspende todas essas fibras aqui [...] a diferença é por causa desse coisa que nun é fechado suspenido tudo junto aqui. Aí a pessoa suspende um, desce aqui, e suspende toda essa parte igual como tá esse lado aqui, aí fica tudo fechadinho. Fica um bilhete mesmo.²¹⁹



Figuras 165/166– *Enfeite Bilhetinho* e suas variações
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

²¹⁹ Entrevista com Maria Helena. Depoimento citado.

Outros aspectos do cotidiano dessas mulheres também são iconizados em formas representacionais através da tessitura, como o céu estrelado do Marajó das Florestas e as flores. Os *Enfeites Estrelinha* e *Florzinha* também são composições resultantes da repetição do padrão decorativo.

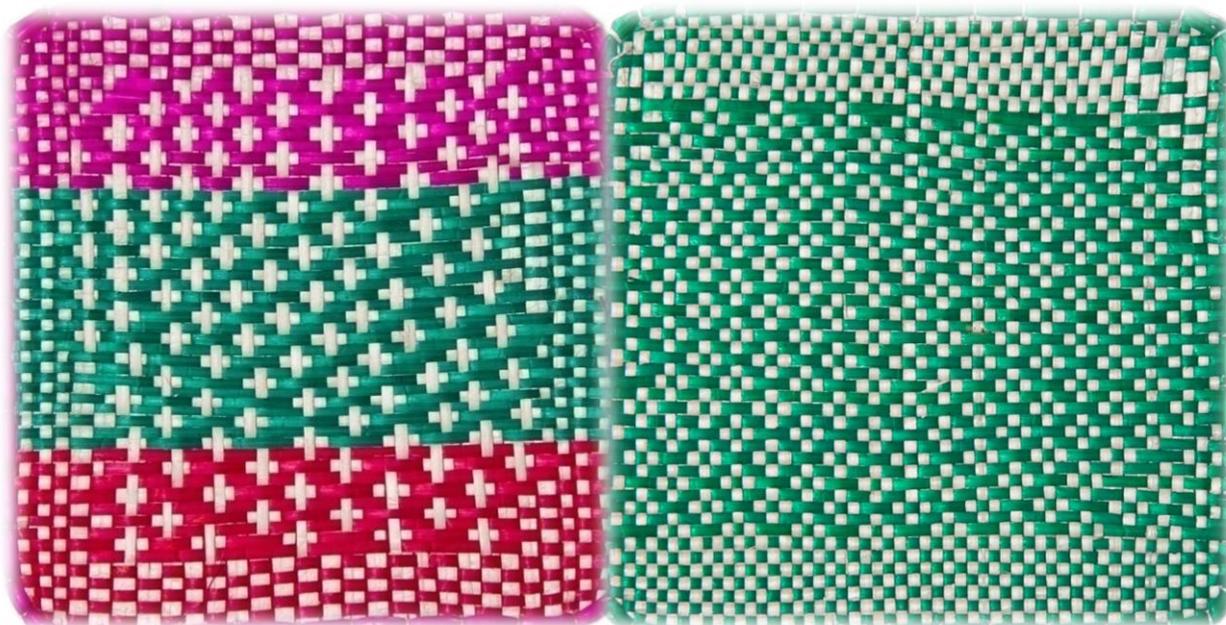


Figura 167– *Enfeite Estrelinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Figura 168– *Enfeite Florzinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Os *Caminhos* têm formas representacionais bem características de relações icônicas, pois têm um poder de sugestão ligado a aspectos sensoriais e qualitativos (SANTAELLA, 2005) que sugerem os caminhos de rio e caminhos da mata de São Sebastião da Boa Vista. A sinuosidade dos furos e rios, e a trilha da mata são representadas geometricamente por linhas inclinadas e quebradas e fazem referência, por sua nomenclatura: *Caminho reto* e *Caminho cortado* ou *Caminho de encontro*, aos caminhos percorridos no cotidiano dessas mulheres e aos encontros que esses caminhos possibilitam. Silvanie em meio à tessitura de seus *chapelinhos* conta-me como se faz o Caminho Reto: “Esse aqui é o caminhu que eu tô fazendo. Nesse daqui (*chapelinho*) num dá pra fazê desenho porque é muito piquinininho, só nos maiores”.²²⁰

²²⁰ Entrevista com Silvanie, realizada em sua residência, em 25 de junho de 2011.



Figura 169 – Garrafa com *Caminho Reto*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo,



Figura 170 – *Caminho Reto*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2013



Figura 171– Garrafa com *Caminho Cortado ou Caminho de Encontro*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo,
2013

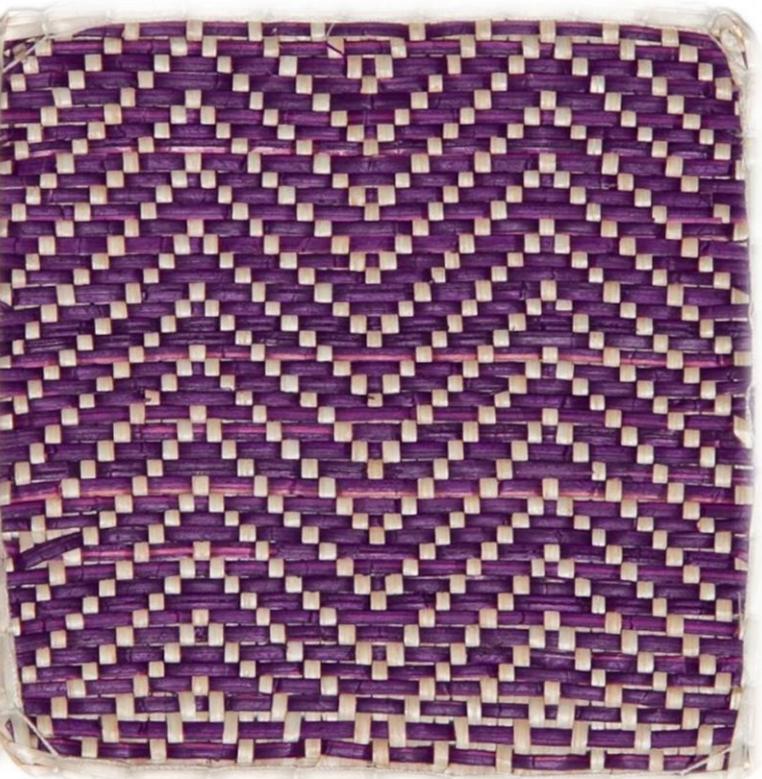


Figura 172–*Caminho Cortado ou Caminho de Encontro*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Assim, no entretecer a fibra as mulheres (re)compõem iconicamente a sua cotidianidade em formas (re)significadas por *Enfeites* e *Caminhos*. “É a radicalização dos elementos formais para buscar o fundamental, o essencial da arte, que impõe os artistas a um distanciamento da realidade visível e à volta para outras realidades culturais distintas” (OLIVEIRA, 1987, p. 72).

As referências icônicas quanto à *semelhança* cromática, possibilita através da qualidade da cor associá-la às ideias e objetos já estabelecidos (NIEMEYER, 2003), traduzem as combinações de cor usadas na (re)criação dos *Enfeites* e *Caminhos* em signos que carregam em si impressões pessoais das mulheres de/da fibra, impressões que estão impregnadas de suas vivências socioculturais.

É fato que as cores de anilina disponíveis no mercado interferem nessas escolhas, mas a dificuldade em adquiri-las, seja pela falta de dinheiro ou pela indisponibilidade no mercado, criou nessas mulheres, estratégias, e assim, as mais antigas na arte começaram a combinar cores disponíveis para criar outras possibilidades ao tingimento da fibra. Pela empiria aprenderam a sintaxe das cores, e como esta pode ser ensinada (FARINA, 1986), esse aprendizado foi sendo passado de geração em geração. Reiterando esse aspecto, Dona Beata conta como Dona Nazaré fazia a mistura da anilina para ampliar sua paleta de cores.

A cumadre Nazaré fazia as cores bunita, é, a mistura das tinta. Olha, a verdi e amarela, ente coloca um poco da verde, um poco da amarela. Agora, se quizé a verde escuro, ente coloca mais a verde, se quizé a verde claro, coloca mais a amarela. Coloca a rósio e amarela, fica cor de uro (ouro). Aí ente vai fazendo! A verde e azul, ela fica vinho. Assim que nós ingorda as cores da tinta [...] Fica bunito!

A cor, como linguagem, é individual, no entanto está subordinada às condições físicas e também aos aspectos culturais (FARINA, 1986). Nesse sentido, as mulheres estabelecem uma relação icônica com a escolha das cores que comporão seus *Enfeites* e *Caminhos*. Apesar das influências socioculturais estabelecidas, nesse momento, a sua individualidade prevalece. A cor “[...] pode ser uma impressão pessoal de um significado possível” (NIEMEYER, 2003, p. 57). Inicialmente não comungava com essa ideia, identificava a escolha das cores para a tessitura apenas pelas questões de mercado e como uma construção coletiva, o que não deixava de ser, contudo a vivência da pesquisa possibilitou-me ver outras

nuances. Passei a perceber o estilo de cada uma, algumas como Rosinha, Socorro, Melânia e Rosália, já consigo identificar suas *Obras*, pelo acabamento e pela escolha de cores usadas nas composições. A Rosinha e a Rosália gostam das cores mais contrastantes e coloridas, suas *Obras* são verdadeiras policromias, já Socorro e Melânia gostam de combinações análogas bicolores, sempre a fibra natural e uma outra cor.



Figura 173– Manto de N^a Sra. de Nazaré – *Obra* de Rosália
Lídia Abraham: Arquivo pessoal



Figura 174 – Guirlanda de natal– *Obra* de Rosinha
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2012



Figuras 175/176 – Estojo – *Obra* de Melânia e Pulseiras– *Obra* de Socorro
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2012

Rosinha conta de suas preferências quanto à cor:

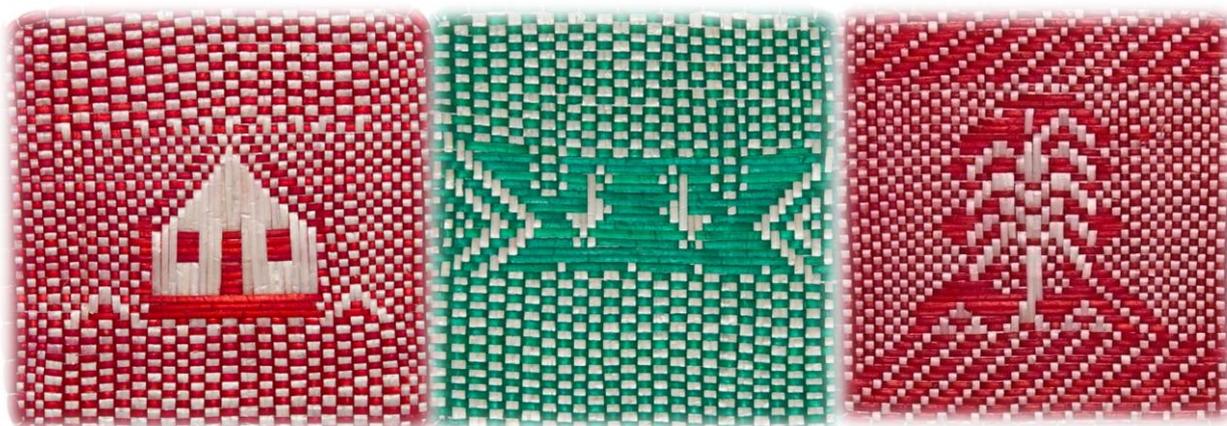
Também outra coisa, eu tava conversando com a Socorro, eu desde quando eu comecei a trabalhar por conta própria, colorir, comprar minha anelina pra mim trabalhar, tá entendendo? Eu nunca gostei de cor apagada! Tem pessoa que coloca um poquinho de anelina na água, só que dê pra colori a fibra! Aí com uma semana e pouco, antes dum mês a fibra tá que tá muito feia! A ente tem que colori, porque nem que o trabalho teje um trabalho simples, mas o que chama atenção é a cor! Ela sendo, olha esse vermelho! Esse verde que tá legal! Muito bem!

As cores usadas pelas mulheres artistas para compor suas *Obras* falam delas, de suas individualidades, aprendizados, de suas identidades. Esse aspecto também contribui para que sua *Obra* seja reconhecida no meio das outras, pois estas evocam-nas, assemelham-se a elas de alguma forma que é captada na convivência. Todavia, o colorido de suas *Obras* também é reflexo de seus ecossistemas estéticos, assim, estas trazem de certa forma a qualidade cromática intrínseca de suas relações com esses ecossistemas: a arquitetura, os transportes, os objetos, a mata, os rios, os pássaros, o céu, ou seja, a vida.

Partindo para as referências indiciais, onde já há uma determinada causalidade, um certo vestígio da existência do signo na relação com seu objeto (NIEMEYER, 2003), ou seja, para que os *Enfeites* sejam capazes de indicar aquele

existente pertencente a cotidianidade das mulheres, deve haver uma conexão, um indício, um rastro, uma presentificação, uma passagem de certo modo entre esse elemento do cotidiano e o trançado em fibra. Mas o *Enfeite* não é a casa ribeirinha, por exemplo, apenas a indica de acordo com certos limites dados pela tessitura, que são próprios desse saber-fazer (SANTAELLA, 2005). Assim, passei a analisar outros *Enfeites* que trazem em si, primeiramente no que diz respeito a sua forma, marcas, pegadas, tranças entre estes e a cotidianidade das mulheres de/da fibra.

Quanto à *forma indicativa*, que pode por um detalhe, uma marca, apontar uma direção, induzir o olhar (NIEMEYER, 2003), alguns *Enfeites* são a maneira criada por essas mulheres para indicar as coisas do seu cotidiano, ou seja, “indicar aquele outro existente [...] com o qual ele mantém uma conexão existencial” (SANTAELLA, 2005, p. 19). Alguns *Enfeites* que trazem esse tipo de conexão são os *Enfeites Casinha, Coqueiro e Patinho*. Como “todos os índices envolvem ícones. Porém não são os ícones que os fazem funcionar como signos” (SANTAELLA, 2005, p. 19), assim, a imagem da casinha, por exemplo, retratada no *Enfeite*, de certa forma tem alguma semelhança com a aparência da própria casa ribeirinha. Nesses termos, funciona como ícone dela. É por esse motivo que ao olharmos a tessitura do *Enfeite Casinha*, rapidamente reconhecemos uma casa ribeirinha, devido a sua forma muito peculiar. Mas também o *Enfeite Casinha* é um índice da casa ribeirinha por ser resultado de um processo de registro (SANTAELLA, 2005), que marca sua existência pela tessitura da fibra. O mesmo se dá para os *Enfeites Patinho e Coqueiro*.



Figuras 177/178/179 – *Enfeites Casinha, Patinho e Coqueiro*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Essas indicações são estabelecidas em processos socioculturais, pois se

relacionam aos hábitos, aos modos de fazer, ao cotidiano das mulheres, e são expressos por inferência (SAHAAN, 1997), se assim não o fosse, deixariam de ser índices para se tornarem ícones. Essas relações são moventes, dinâmicas, dependem sempre do contexto e dos sujeitos aos quais o signo está mergulhado e entrelaçado.

Enquanto a cor icônica possibilita, pela qualidade da cor, associações que remetem a objetos e idéias existentes. A cor indicial está relacionada à técnica e aos materiais usados para o tingimento da fibra (NIEMEYER, 2003). A colorimetria e a qualidade do tingimento estão imbricados e também funciona como marca, como fator de identificação da Obra de cada uma. Rosinha traz em sua narrativa essa preocupação com a escolha das cores e a qualidade de sua *Obra*:

Não a cor, pra ficá mais aperfeçoado, né, pra parecê mais bacana, né? É o verde. O rosa, o vermelho... o azul. Porque o branco ele só dá o brilho, a fibra, tem uma qualidade de fibra, tem umas que são bem branca, ela dá o brilho, mas tem umas que elas são uma cor meio escura, sabe? Ainda tem toda essa coisa que é pra verificar que tipo de fibra é pra fazê o material branco.²²¹

Esse aspecto do fazer que influencia a qualidade final da *Obra* juntamente com os aspectos icônicos da *semelhança cromática*, definem a escolha das cores para a tessitura, constituindo as identidades dessas mulheres. Assim, elas se reafirmam como mulheres de/da fibra, marcadas pelas dificuldades e efetividades de serem mulheres artistas marajoaras. Um exemplo marcante, nesse sentido, é desvelado pelo relato de Rosinha. Em sua fala, em vários momentos, é reiterado o termo *chamar atenção* pela cor, isso denota que essa mulher de/da fibra quer ser vista, reconhecida, valorizada perante aos outros por sua *Obra*: “O vermelho ele é uma cor muito, chama muita atenção, né? Esse cor rosa aqui, é uma cor que chama muita atenção. Esse verde aqui, quando num tem o verde capim a gente mistura verde com amarelo pra dá essa cor”.²²²

Além disso, a própria paleta de cores usada por Rosinha reafirma essa suspeita, pois ela se utiliza, em sua maioria, de cores quentes, como o vermelho e o amarelo, e de combinações contrastantes destes com seus complementares no

²²¹ Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.

²²² Entrevista com Rosinha. Depoimento citado.

círculo das cores. Para reiterar minha hipótese trago os estudos da psicologia da cor em Farina (1986). Sabemos que os indivíduos reagem à cor por fatores diversos, como culturais, sociais, de gosto pessoal, dentre outros, contudo, os estudos da psicologia dizem que certos significados atribuídos a cor são comuns aos indivíduos dentro de uma determinada sociedade (FARINA, 1986). Nessa percepção, quando Rosinha afirma sua preferência pelas cores quentes traz com ela as sensações cromáticas que essas cores carregam em si. O vermelho, por exemplo, em associações afetivas, transmite força, revolta, poder, paixão, emoção. Já o amarelo estimula o orgulho, a esperança, o idealismo (FARINA, 1986). Dessa forma, as cores na vida de Rosinha são índices, são marcas que a identificam como mulher artista no Marajó das Florestas.

Socorro também marca seu espaço e a qualidade de suas *Obras* pela cor. O capricho com o tingimento e com a combinação de cores para a tessitura revela quem é esta mulher, suas necessidades, lutas e afetos. O que deixa ver sua narrativa:

Cumadre Marisa veio, né? Eu tava tecendo, tava tecendo esse daqui, né? Aí ela falô: Ah cumadre a senhora fez essa cor! Aí eu falei: Não, eu comecei com verde e o vermelho, nu caso terminô cum vermelho, eu vô fazê cum verde, cumbina aonde eu iniciei, né? Porque se eu colocasse uma outra cor já num tava lá junto. Ela disse assim (Marisa): a senhora deveria fazê azul a tampa, porque a tampa é azul. Mas eu num teci com nenhuma fibra azul [...] Assim que eu gosto de combinar as cores, eu num gosto que uma cor que num foi eu colocar.

[...]

Aquela lá, essa garrafa foi incapada, foi tingida a fibra numa água da anelina, que dizer, a Melânia tingiu a primera fibra e teceu, né? Aí ela guardou aquela água, aí ela tingiu já, que num tinha mais anelina azul. Aí ficô fraca, ficô essa cor aí. É isso que mais acontece, eles guardo. Eu não, eu acabo de tingir eu jogo fora! Também eu tingiu logo o que dá pra mim trabalhar, porque eu sei que eu vô jogar aquela água fora.²²³

Ao indicar com clareza o cotidiano marajoara, e apontar os resultados do desprendimento pessoal e profissional impresso por essas mulheres no processo de colorimetria das fibras e construção das formas, observo uma predominância referencial nas tramas que as formas e cores dos *Enfeites* e *Caminhos* constituem.

Por fim, quanto às *referências simbólicas*, que são inicialmente,

²²³ Entrevista com Socorro. Depoimento citado.

determinadas culturalmente e, então, difundidas e aplicadas (NIEMEYER, 2003), no que se refere à *forma simbólica* dos *Enfeites* e *Caminhos*, “qualquer forma pode, em princípio, ser um símbolo de qualquer coisa” (NIEMEYER, 2003, p. 57). Mas para que uma forma possa chegar a ser símbolo de algo, antes ela é ícone deste algo, pelo modo como sua qualidade pode sugerir, evocar outras qualidades e ainda é índice, pelo modo particular que essa forma indica seu referente.

Nesse entendimento, trago para a análise três *Enfeites* que por seu caráter cultural e cotidiano com o Marajó das Florestas, funcionam como símbolo deste, particularmente como símbolo do fazer artístico das mulheres de/da fibra. O símbolo é condicional, o *Enfeite folha de pracaxi*, por exemplo, que será analisado *a posteriori*, só funciona como símbolo das folhas da árvore de mesmo nome, se for habilitado, se for legitimado para tanto. Essa legitimação é construída culturalmente (SANTAELLA, 2005). Os *Enfeites* que são símbolos da arte em fibra de jupati, só os são, porque foram habilitados por essas mulheres ao longo do tempo, pelas reentranças da memória de rastro/resíduo, porque para poder analisá-los, me atrevi, a olhá-los, não com os olhos estrangeiros, mas pelos olhos dessas mulheres, pela lente de sua cultura.

O primeiro *Enfeite*, denominado *Folha de pracaxi*, que analisarei, pareceu-me *a priori*, pelo que acabei de afirmar, índices da flora do Marajó das Florestas, porém em mergulho mais fundo no cotidiano das mulheres artistas, trouxe à tona outras percepções, outros sentidos para esse *Enfeite*.

O *Enfeite Folha de pracaxi*, que faz referência à árvore Pracaxi²²⁴, nativa dos Marajós, é ao mesmo tempo ícone, pois se assemelha ao seu referente, é índice, porque registrado pela tessitura, estabelece uma conexão com o seu existente (árvore de Pracaxi) e é símbolo por ter sido culturalmente constituído, pois é conhecido e reconhecido por todas as mulheres artistas. Quando apresentamos (eu, Manoela Costa e Vanessa Simões) as amostras dos *Enfeites* para que estas identificassem suas nomenclaturas, todas definiam o mesmo nome a esse *Enfeite: folha de pracaxi*.

²²⁴ O nome *Pentaclethra maculosa* Wildpode parecer estranho para as pessoas do meio urbano, mas para as populações ribeirinhas da Amazônia, o pracaxi, nome popular da árvore, é muito usado para o tratamento contra picada de cobras e cicatrização de úlceras. As sementes produzem azeite de cozinha e a madeira pode ser usada para fabricar móveis e dormentes de ferrovias. Disponível em: <http://www.embrapa.br>. Acessado em 17 de maio de 2013.



Figura 180–*Enfeite Folha de Pracaxi*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo,
2001



Figura 181–Folha da árvore de pracaxi
<http://aromasemuitomais.blogspot.com.br>

O *Enfeite Maresia* é então, ainda mais marcante culturalmente, pois é a maresia que determina as idas e vindas pelos rios e furos do Marajó das Florestas. As linhas quebradas sobrepostas uma a outra em espessuras diferentes configuram o movimento das águas pela maresia. O interessante nesse *Enfeite* é que há outro semelhante, o *Enfeite Sobrancelha* ou “MM”, mas que em nenhum momento é confundido por elas, que são enfáticas ao identificar o *Enfeite Maresia* no meio de outros.



Figura 182–*Enfeite Maresia*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 183–*Enfeite Sobrancelha Embainhada*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

O último exemplo diz respeito ao *Enfeite Crauari*, que é literalmente um grande exemplo de abstração, muito recorrente na composição dos *Enfeites*. Pode ser combinado com outros tipos como a *Rosa*, e podem aparecer enchidos ou vazios. Este *Enfeite* é muito complexo formalmente, pois é composto de padrões decorativos repetidos por todo o tecido, entretanto conforme o diálogo com outros *Enfeites* modificam seus padrões. É um *Enfeite* híbrido, que representa alguma morfologia apreendida culturalmente, porém mesmo as mais antigas na arte não conseguem defini-lo literalmente, porém o identificam rapidamente em suas tessituras.

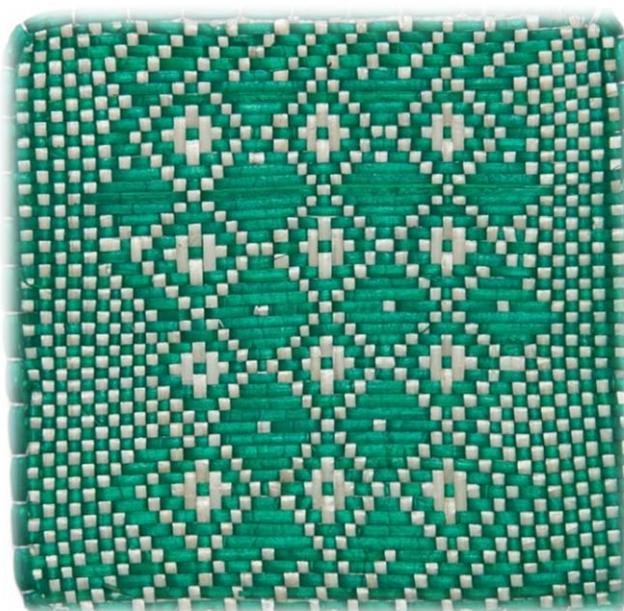


Figura 184–*Enfeite Crauari por fora e Rosinha por dentro*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 185–*Enfeite Crauari*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

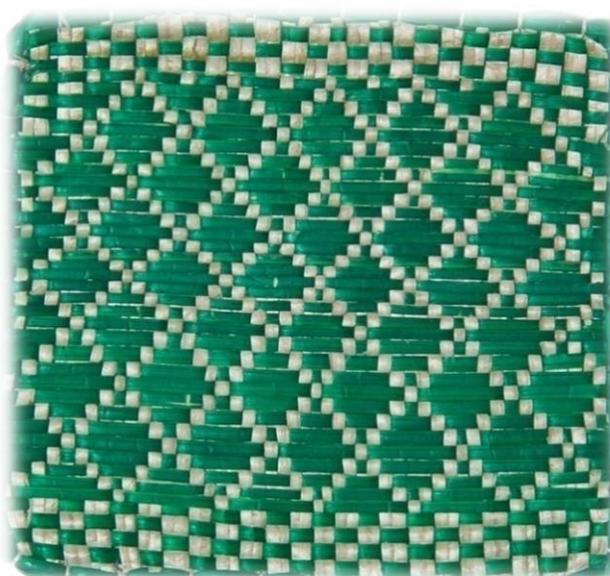


Figura 186–*Enfeite Crauari enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 187–*Enfeite Crauari vazio*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Já quanto à *cor simbólica*, que precisa ser apreendida para ser compreendida e usada, esta se diferencia da *cor icônica*, “que pode ser uma impressão pessoal de um significado possível” (NIEMEYER, 2003, p. 57). A cor em seu sentido simbólico faz referência aos contatos interculturais estabelecidas durante a formação do município que (re)construíram a arte em fibra de jupati pela memória de rastro/resíduo. Além de que a colorimetria usada nas composições dos *Enfeites* e *Caminhos* também se hibridizaram- com os ecossistemas estéticos nos quais essas mulheres estão inseridas. Assim, as cores e combinações cromáticas feitas durante a tessitura são símbolos do Marajó das Florestas.

Dessa forma, vão essas mulheres (re)expressando, (re)criando, e (re)vivendo a vida com arte em *Caminhos* que encantam e fascinam àqueles que pela arte do sensível mergulham em seus mundos e se deixam *Enfeitar* pelas suas memórias.

Caminhos percorridos

Percorrer *caminhos* desconhecidos é encarar imprevisibilidades que se abrem a nossa frente, pois não sabemos o que nos espera. Assim, comecei a trançar meus *caminhos* com os das mulheres de/da fibra no dinamismo, movência, e complexidade de encontrar-se e sociabilizar-se com o outro. Nesse percurso, encontrei pistas e algumas pegadas que me levaram a possibilidades de chegada.

Trazer à tona um saber-fazer pouco conhecido pelo mundo acadêmico constituído por mulheres que vivem dificuldades, afetividades, tristezas, alegrias, vitórias e lutas, (re)significadas por *Enfeites* e *Caminhos*, aos vieses da arte, pareceu-me um desafio. Propus-me, então, mudar de rumo, desfragmentar o olhar, e tirar do lugar comum essa artesanaria impregnada de esteticidade e cosmologia local. Não caminhei sozinha, nessa jornada 26 mulheres acompanharam-me, de mãos dadas, entrelaçamo-nos, entretécidas nas (arte)manhas da memória. Falamos juntas em perspectiva intercultural, suas narrativas foram a terraplanagem necessária para que os *Caminhos de Encontro* fossem construídos.

Perceber os fios que constituem a morfologia da arte em fibra de jupati e tecer um *Enfeite* coletivo em todas as reentrâncias cosmológicas e ecossistemas estéticos das mulheres de/da fibra, afirmando que essa arte se encarna nesse *caminho*, configurou a proposição da pesquisa.

Precisei, portanto, mergulhar nas águas da memória para “ver, observar, visitar, trafegar, apalpar”, pensar, sentir, refletir sobre a paisagem geocultural de São Sebastião da Boa Vista. “Debater sobre suas presenças ausentes, captar os usos e sentidos” e desfiar a arte da fibra (PACHECO, 2013, p.1). Caminhos necessários a uma cartografia de memórias da arte em fibra de jupati, cartografia sensível que trouxe aspectos invisibilizados.

No navegar por São Sebastião da Boa Vista emergiram os modos de viver, agir e fazer de mulheres da floresta. Que mesmo imersas nos furos e rios da Ilha de Chaves estão interconectadas com a paisagem praticada, suas memórias contam vida e arte em bricolagens. Assim, esses lugares de memória marcam identidades ao desvelar o lugar e as relações que estabelecem com ele.

As lembranças de infância na interação com o rio e a mata, o que é recordado com muita nostalgia e alegria, deixam ver o vínculo construído por essas mulheres com a geografia histórica e o lugar. Mesmo na possibilidade de mudança para outras localidades com maiores recursos sociais, essas mulheres artistas acabaram por retornar em sua maioria, pois dizem não se acostumar, sentem-se presas, inseguras e preferem voltar, porque “a vida aqui é melhor”, ouvi de muitas delas. As narrativas reafirmam os laços que ligam essas mulheres ao seu lugar de origem, em fios dos mais diversos possíveis: preferem ficar ou voltar pelo medo da mudança, da violência dos grandes centros urbanos e do aumento do custo de vida; e ficam pela facilidade de obter alimento fresco, pela saudade dos familiares, e das relações de afeto construídas ao longo da vida com os modos de viver marajoaras. Seja qual for o sentido de pertencimento ao lugar, aquela paisagem rural se faz presente, e define os *caminhos* dessas mulheres.

Outro aspecto na relação do fazer artístico trazido à tona pela cartografia sensível diz respeito ao entrelaçamento entre o tecer e o lugar, pois o lugar marca o fazer, não apenas no sentido de ser este o espaço onde essas mulheres encontram a matéria prima de sua arte, mas por todo um processo de pertencimento e afetividade que é construído pelo fazer que dialoga com as *regras* dessa paisagem, quase como um ritual, desde a identificação da melhor fibra, o tempo certo para sua coleta, até o processo de tessitura. Nesse sentido, quando se mudam da Ilha, podem até levar a fibra consigo para a continuidade da tessitura, contudo dizem elas não ser a mesma coisa, pois o contato com o fazer se dilui e assim o saber perde seu chão e motivação geohistórica.

Essa paisagem também impõe algumas restrições refletidas diretamente no fazer artístico e na sua comercialização. Apesar dos *caminhos* serem fluidos, as distâncias, e a falta de transporte público dificulta o escoamento da produção, pois a maioria não tem recursos disponíveis para o investimento em transporte próprio. Em muitas narrativas ouvi queixas quanto à queda da comercialização das *Obras* em fibra, as mais antigas contam que no passado encostavam navios nos portos de Boa Vista para comprar sua arte. Os compradores vinham atrás do produto, hoje isso não acontece mais, como deixa ver Dona Marcelina:

Meu pai vendia a bordo desses navio que passa da Enasa. Ele levava caxas e caxas, cheia de chapéu, garrafa e vendia, quantidade

[...] Porque a gente não vendia assim, era só em navio [...] O navio encostava lá no Cocal, aí ele ia vendê. Porque ele ia naqueles navio, chegava lá cum chapéu, aí todo mundo queria, ele vendia assim, um pro lado, otro pra outro. Tinha gente que encomendavo cinco dózia (dúzia), quatro dózia. Assim era, e aí nós tecia cada um tipo que eles queriam, ente vazia.²²⁵

As dificuldades para a comercialização e os baixos valores praticados nas vendas das *Obras* em fibra contribuem para que muitas mulheres abandonem a fibra e busquem outras alternativas de vivência, como a artesanaria em tala de jupati, que requer menos esforço e habilidade. Mesmo o prazer pela tessitura e a relação afetiva constituída pela arte, expressada nas narrativas de todas, não é suficiente para manter o fazer e dessa forma essas relações são sufocadas pela necessidade do sustento. O que poderia vir a ser um meio de vida, de realização pessoal, de reconhecimento e reafirmação de um modo de vida, é relegado ao sonho, ao desejo, a paixão. A falta de investimento do poder público na melhoria das condições de vivência dessas populações espalhadas pelos Marajós retira dessas mulheres a possibilidade de *viver* dessa arte e não apenas *sobreviver*.

Além disso, a dificuldade cada vez mais crescente para se obter jupati adequado à tessitura da arte em fibra, relatada pelas mulheres em suas narrativas, também é fator que as desestimula. Os relatos mostraram que o aumento da produção da artesanaria em tala contribuiu para a diminuição do fazer em fibra, a retirada indiscriminada de *varas* de jupati da mata para a manutenção da produção de matapis e cestos de diversos tamanhos vem inviabilizando o tecer em fibra, pois para se obter fibra de qualidade o jupati dever estar maduro, se estiver verde a fibra não presta, arrebenta com facilidade. Esse fato faz com essas mulheres criem uma relação, de certa forma, até afetiva com a palmeira de jupati, quando conseguem encontrar na mata uma que tenha fibra boa, cuidam desta com zelo e quando, por algum motivo, a perdem sentem-se tristes e lamentam o acontecido com muito pesar.

Sustento, conhecimento, prazer, afetividade, encontro familiar, manutenção do supérfluo, muitos são os significados que a arte em fibra de jupati tem na vida das mulheres de/da fibra. Esses significados são moventes e imbricados em uma complexidade que dificulta a observância de onde começa um e termina o outro. O início parte da curiosidade peculiar às crianças que vendo suas mães, tias e irmãos

²²⁵ Entrevista com Dona Marcelina, realizada em sua residência, em 01 de setembro de 2012.

tecerem sentem-se motivadas à aprendizagem, as mães por sua vez entendem que ensinar a arte é importante, pois este é o saber que elas possuem e dominam e assim sentem-se impelidas a repassar os ensinamentos aos filhos. A falta de oportunidades a quem vive às margens dos rios e furos da Ilha Chaves, reveste o fazer em fibra de possibilidade de sustento, de complementação da renda familiar e de obtenção do supérfluo. Entretanto, o que reafirma essa arte por gerações é a complexa relação afetiva que essas mulheres construíram ao longo do tempo com o seu fazer, essa relação supera dores e restrições físicas, incita a transgressão de códigos das cosmologias locais, faz com as mulheres percam o sono e teçam noites a fio, não apenas por necessidade de cumprir com a encomenda, mas pelo prazer de tecer, pois algumas delas adoecem se não tiverem a fibra para tecer sua arte.

Essa relação íntima, afetuosa e prazerosa com a arte em fibra trazida nas narrativas das mulheres artistas, parece estar se ressignificando nas novas gerações, os relatos apresentaram um forte discurso de tradições e conflitos vividos com os mais jovens. As mulheres de/da fibra preocupam-se com o futuro de sua arte e se entristecem quando os filhos não dispõem o mesmo interesse que elas a esse saber-fazer. A arte continua a ser passada às outras gerações, porém, os mais jovens vislumbram outras possibilidades de conhecimento, não conseguem ver o potencial cultural, social, simbólico e econômico dessa arte. Dicotomizam o seu saber-fazer tradicional do conhecimento formal aprendido na escola e pensam não poder relacioná-los. Contudo, as mulheres de/da fibra continuam ensinando a sua arte e marcando a sua importância na história.

Como um fazer coletivo a arte de tecer reforça o sentido de pertencimento e contribui para (re)constituir relações afetivas e encontros familiares. Apesar dos conflitos de gerações, ainda hoje mães e filhos se reúnem no tecer e reconstróem práticas de fazer tradicionais. Tecer não é um ato solitário, é um momento de encontro de gerações, mães, filhas e netas juntam-se para o trabalho, o lazer, o prazer, onde o riso corre solto, onde disputas se definem, onde se travam conversas, onde se trançam vidas.

Nesse momento de encontros a aprendizagem se conforma, as trocas de experiências na fibra vão tecendo o olhar. É pela visualidade que as crianças apreendem o saber, os ensinamentos na arte são definidos pelo movimento de levantar e baixar a fibra. O olhar atento, observa, apreende, ressignifica e registra

pelas mãos, no tecer a lição é aprendida, assim, as mulheres de/da fibra vão compondo sua arte. Uma estética do olhar que marca o tecer.

Paisagem cultural, processo criativo, fazer e cotidianidade estão intertecidos e interferem diretamente no fazer artístico dessas mulheres. Não há como delimitar onde começa e termina cada um desses processos. Os *Enfeites* e *Caminhos* são a representação viva dessa interrelação. Bater o açáí, iscar o matapi, olhar a composição das folhas do jupatizeiro para identificar se a *fibra presta*, esperar a *escura* para retirar a vara da mata, beneficiar a fibra, escolher as cores e tingi-la, *planejar* a composição, tecer, conversar, encontrar-se, desvelar-se, desnudar-se, relacionar-se, são tantos e outros alinhavos que definem a arte em fibra de jupati, que estão tão entretecidas em uma rede de relações culturais, estéticas e sociais (usada aqui sem os hífens para marcar essa interconexão) que não há como entendê-la por fora, mas apenas por dentro, por entre essa teia relacional de cosmologias, paisagens praticadas e ecossistemas estéticos. Mergulhar nessas águas foi fundamental para a análise, interpretação e significação dessa arte.

Nesse processo que expressa, cotidiano e vida, as mulheres de/da fibra, apesar de interconectadas e também contaminadas pela lógica eurocentrada em dimensões da vida diária, no que se refere à arte em fibra, têm na lógica do fazer artístico o rompimento com os moldes sistêmicos, duais, suas práticas comungam com a orientação do pensamento arquipélago defendido por Glissant (2005), que explora a imprevisibilidade e que sintoniza e harmoniza relações díspares. É nessa dinâmica indutiva, imprevisível, que acontece o processo criativo das mulheres, *em ato*, é no momento da tessitura que se conjuram todas as cosmologias e ecossistemas estéticos, que o todo e as partes interpenetram-se, contaminam-se e proliferam-se. Na tentativa de explicar essa relação, dona Rosinha diz que é na sua *mente* que se monta esse caleidoscópio. Reitero esse aspecto trazendo Rosinha para o esclarecimento: “Aquele lá (Enfeite) foi tirado, assim, da mente mermo, não, não que eu soubesse assim [...] aí eu fui planejando lá pra fazê diferente. Na hora que a gente vai, é, dando início do desenho a gente tem que imaginar como vai sair, como começar e como terminar ele”.²²⁶ Essa narrativa, já mencionada no texto, se faz importante de ser repetida, para (re)afirmar como se dá a relação: ser, fazer, criar.

²²⁶ Entrevista com Rosinha, realizada em sua residência, em 20 de abril de 2013.

O cuidado no processo criativo com a execução da *Obra*, o fazer com qualidade, são elementos que definem a identidade das mulheres de/da fibra e reafirmam-nas entre elas, definindo uma relação de poder, pois pela qualidade da *Obra* se recebe o reconhecimento das demais. Esse cuidado no tecer também possibilita uma maior valoração de seus artefatos no mercado, pois os compradores pagam mais pelas *Obras bem feitas*.

As análises feitas da *Obra* dessas mulheres artistas levaram-me a considerar todas estas interdependências: A morfologia, as relações cromáticas, as composições representadas nos *Enfeites* e *Caminhos* e a *Obra* em si com todas as suas funções intrínsecas, conforma uma estética de rastro/resíduo que não nega suas memórias indígenas e heranças históricas, porém que se (re)construiu, (re)significou-se em relações de disputa e poder, muitas vezes veladas, mas intensas, em zonas de contato entre os que lá estavam, os colonizadores, os que vieram com a extração da borracha e os que eram escravos ou fugitivos.

A cotidianidade, a esteticidade vernácula presente na arquitetura, nos transportes, nos objetos, na decoração das casas e as cosmologias que definem modos de ser e viver marajoaras se (re)significam na estética dos *Enfeites* e *Caminhos*. Seus sentidos para essas mulheres vão muito além daqueles impostos pela estética erudita, para elas a arte em fibra de jupati é ícone da vida coletiva e de suas individualidades, de suas identidades; é índice das lutas e vitórias travadas por elas na vivência às/nas margens de rios e furos de São Sebastião da Boa Vista, são instrumentos de reafirmação pessoal, social e cultural; são representações, símbolos, expressões viva do ser, do fazer e do viver marajoaras.

Meu percurso não chega ao fim, faço apenas uma parada para que outros embarquem. Nessa viagem percorri alguns *caminhos*, durante o percurso fui tomada por maresias e calmarias. A profusão de sentimentos vividos durante a pesquisa, em meio às conversas com as mulheres, às análises das narrativas e à escritura do texto dissertativo, foi intensa. Apaixonei-me! Como em qualquer paixão vivi momentos de ansiedade, de tristeza, de êxtase. Entre risos e lágrimas fui a cada entrevista, a cada página escrita, entrelaçando-me a essas mulheres e construindo relações afetivas, de respeito e admiração. Na simplicidade de cada uma por entre os *Enfeites* e *Caminhos* constituídos na tessitura da fibra, pude mergulhar em suas vidas e vislumbrar cotidianidade, estéticas e fazeres marajoaras.

Os *caminhos* da pesquisa definiram apenas algumas direções e possibilidades de análise dessa arte. Sinto-me instigada a ir mais fundo e como filha adotiva dos Marajós buscar outros *Caminhos de Encontro*. Quem me conhece sabe, há quanto tempo ansiava em mergulhar nessas águas! A trazer às bordas essa arte colocada às margens, de uma estética de rastro/resíduo que ao longo de gerações vem (re)criando estratégias de vivência pela memória e marcando a identidade dessas mulheres nas sinuosidades dos rios e furos dos Marajós.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Antônio de. Entre a criação e a apropriação: os trabalhadores e os significados simbólicos da arte (ABC Paulista, 1930/1980) **Projeto História**, São Paulo, p. 259-274, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

BELLOW, S. **Mr. Sammler's Planet**. New York: Viking, 1970.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Freedom's Basis in the Indeterminati. In: RAJCHMAN, J. (Org.). **The Identity in Question**. New York, Routledge, 1995.

_____. The third space. In: RUTHERFORD, J. (Org.). **Identity: community, culture, difference**. London: Lawrence and Wishart, 1990.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: Jean Pouillon. **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 105-145.

_____. Gostos de classe e estilos de vida. In: **Pierre Bourdieu**. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.

BURKE, Peter e HSIA, R. Po-Chia. **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Unesp, 2009.

CANDAU, Vera Maria. Direitos Humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre iguadade e diferença. **Revista Brasileira de Educação**. V. 13, n, 37, jan-abr, p. 45-56, 2008.

CARLOS, Ana Fani A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real**. São Paulo: Summus, 2011.

CERTEAU, Michell de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. 9.ed. Petrópoles: Vozes, 2003.

COSTA, Manoela; SIMÕES, Vanessa. **Design de superfície e tradição artesanal:**

Produtos inspirados no artesanato em fibra de São Sebastião da Boa Vista. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Design). UEPA-PA, 2011.

CRUZ, Miguel Evangelista Miranda da. **Marajó, essa imensidão de ilha**. São Paulo: M.E.M. Cruz, 1987.

DIAS, Carla. **Panela de Barro Preta: a tradição das paneleiras de Goiabeiras – Vitória-ES**. Rio de Janeiro: Mauad X: Facitec, 2006.

EHMAM, R.R. **Temporal self-identity**. Southern Journal of Philosophy, 12, 1974, p. 333-341.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. São Paulo: Ática, 1986.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 2 ed. São Paulo: Edgar Blücher, 1986.

FERREIRA PENA, Domingos Soares. **Obras completas**. Vol. II. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971. (Coleção “Cultura Paraense”, série “Inácio Moura”)

FORTY, Adrian. **Objeto de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANCO, Eliana Brito. Artesanato paraense: tradição e expressão de uma cultura. **Revista Nosso Pará**, nº 04, p. 12-17, setembro, 1997.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **A Sociedade sem Relato: antropologia e estética da imanência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

_____. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOLDWATER, Robert e TREVES, Marco. **Artists on art: From the Fourteenth to the Twentieth Century**. London: Kegan Paul, 1945.

HALL, Stuart. Identidade cultura e diáspora. **Comunicação & Cultura – A cor dos media**. Vol. 01. Portugal: Universidade Católica Portuguesa, Quimera, primavera-verão p. 21-35, 2006.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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

_____. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, J. (org.). **Identity: community, culture, defference.** London: Lowrence end Wishart, 1990, p. 222-237.

_____. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.). **Representation: cultural representations and signifying practices.** Londres: Sage/The Open University.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura:** aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Vol. 01 e 02. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

JARDIM, Ninon Rose. **Design e Artesanato:** Relatos de uma Experiência em São Sebastião da Boa Vista - Ilha do Marajó/Pará/Brasil. 4º CIPED, 2007. Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: AEND-BR, 2007.

KRUCKEN, Lia. **Design e território:** valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LEACH, Bernard. **A Potter's Book.** Londres: Faber and Faber, 1976.

LIMA, Marcos Antônio Magalhães. **Introdução aos materiais e processos para designers.** Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

LIMA, Walter Chile Rodrigues. **O teatro cacuri:** narrativas de vida e cenografia amazônica. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências da Arte, UFPA, Belém, 2012.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial:** bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2001.

LOWENTHAL, David. Como conhecer o passado. **Projeto História 17.** São Paulo, n. 17, 1998, p. 63-201.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo:** travessias latino-americanas de comunicação na cultura. Tradução Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Na trama Urbana: do público, do privado e do íntimo. **Projeto História 13.** São Paulo: Editora da PUC-SP, 1996, p. 129-149.

MEDEIROS, Afonso. **Corpo, conhecimento e poder nos territórios da arte.** XXICONFAEB, 2011. Anais 2 – Textos Completos. São Luís: XXI CONFAEB, 2011.

MELLO, Janaina; SANTOS, Ricardo. Memória e Identidade Alagoana, a oralidade na construção do patrimônio cultural do estado. **Revista Saeculum,** João Pessoa, p. 91-103, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1976, p. 324-344.

MONDRIAN, Piet. **Arte Plástica e Arte Plástica Pura**. Trad. FAUSP. São Paulo, Apostila da Biblioteca de Arquitetura e Urbanismo.

NELSON, Cary et. al. Estudos Culturais: Uma introdução. In: SILVA, Thomaz Tadeu da (org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. 6. ed. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 07-38.

NIEMEYER, Lucy. **Visão do design contemporâneo**. III Seminário de Ciência e Tecnologia. Belém, 2008.

_____. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Neolítico: Arte Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de (org). **Cartografias ribeirinhas: saberes e representações sobre práticas sociais cotidianas de alfabetizando amazônidas**. 2ed. Belém: EDUEPA, 2008.

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

P. Fr. Benjamin Remiro Del Carmen. Memoria de la Casa-Misión de Salvaterra, 1967. In: *BPSTV/OAR*. Ano LXVIII, septiembre/octubre, 1968, num. 442.

PACHECO, Agenor Sarraf. **Cartografia de memórias: itinerários pela Cidade velha no roteiro geoturístico de Belém-PA**. Belém: IOE, 2013 (no prelo).

_____. Cosmologias afroindígenas na Amazônia Marajoara. **Projeto História**, 44. São Paulo, p. 197-226, junho, 2012.

_____. **E o negro vestiu o índio...** Intercâmbios afroindígenas pela Amazônia Marajoara. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo: 2011.

_____. Encantarias afroindígenas na Amazônia Marajoara: narrativas, práticas de cura e (In)tolerâncias religiosas. **Dossiê: Biodiversidade, Política e Religião**, v. 8, n. 17, p. 88-108. Belo Horizonte: PUC-MG, 2010.

_____. **Enel Corazón de la Amazonía: identidades, saberes e religiosidades no Regime das Águas Marajoaras**. Tese (Doutorado em História). PUC-SP, 2009.

_____. História e Literatura no Regime das Águas: práticas culturais afroindígenas na Amazônia Marajoara. **Amazônica** – Revista de Antropologia, v. 01, n. 02, p. 406-441, 2009 (b).

_____. **À margem dos “Marajós”**: cotidiano, memórias e imagens da “Cidade-Floresta” – Melgaço –PA. Belém: Paka-Tatu, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

PAZ, Octávio. O uso e a contemplação. In: **Artes Decorativas I**, Col. História Geral da Arte. Madri: Edicionesdel Prado, 1996.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Vol. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

_____. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP: UDUSP, 1999.

PROGRAMA SEBRAE DE ARTESANTO. **Termo de referência**. Brasília: SEBRAE, 2004.

RAZEIRA, PhilipeSidartha. Ilha do Marajó: paisagens possíveis. In: LIMA, Maria Dorotéia de; PANTOJA, Vanda. **Marajó**: culturas e paisagens. Belém: 2ª SR/IPHAN, 2008.

READ, Herbert. **História da pintura moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1980, pp. 16-18.

_____. **Imagem e Ideia**. Trad. Horácio Flores Sanchez. México: Fondo da Cultura Económia, 1957.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

RIBEIRO, Berta. **Dicionário do artesanato indígena**. São Paulo: Edusp, 1988.

_____. **A arte do trançado dos índios do Brasil**: um estudo taxonômico. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1985.

ROLZTER, Willy. **Constructive concepts**. Zurich: ABC Edition, 1977.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2005.

_____. **A percepção**: uma teoria semiótica. 2 ed. São Paulo: Experimento, 1998.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. 6 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. Culturas populares, velhas e novas. In: SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Editora UFRJ, 1997, pp. 99-122.

SCHAAN, Denise Pahl. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. **Habitus**, v. 5, p. 99-117, 2007.

_____. **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória:(dês)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história? **Projeto História**, 24. São Paulo, p. 43-63, junho de 2002.

SILVA, Jerônimo da Silva e. **No ar, na água e na terra**: uma cartografia das identidades nas encantarias da Amazônia Bragantina (Capanema – PA). Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) UNAMA-PA, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 11.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOUSA, Roseli. **Entre o rio e a rua**: cartografia de saberes artísticos-culturais da Ilha de Caratateua. Belém: EDUEPA, 2010.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 113-133.

TEXEIRA, Elizabeth. **As três metodologias**: acadêmica da ciência e da pesquisa. 4.ed. Belém: UNAMA, 2001.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum** – Estudos sobre cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

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

VIVES, Vera. A beleza do cotidiano. In: RIBEIRO, Berta (org.). **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional do Folclore, 1983, p. 133-148.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. **Cultura e sociedade**: 1780-1950. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1969.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.).11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

WOLFE, Elsie de. **The house in good taste**. New York: The Century Co, 1913.

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

WORRINGER, W. **Abstracción y naturaleza**. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo da Cultura Económica, 1953.

ZALUAR, Amélia. Construções do Imaginário: os arquitetos sem diploma. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro. v.4, n.1, p. 133-138, 2007.

SITES CONSULTADOS

AMAZÔNIA DE A A Z. Disponível em: <<http://www.portalamazonia.com.br/secao/amazoniadeaz/interna.php?id=28>>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

BARROSO NETO, Eduardo. **Design, identidade cultural e artesanato**. Primeira Jornada Iberoamericana de Design no artesanato. Fortaleza, 1999. Disponibilizado em <<http://www.eduardobarroso.com.br/artigos.htm>> Acesso em Out/2010.

_____. **Curso Artesanato: Módulo I**, 2010. Disponibilizado em <<http://www.eduardobarroso.com.br>> Acesso em Out/2010.

BLOG NA VENEZA DO MARAJÓ. Disponível em: <<http://navenezadomarajo.blogspot.com.br/p/historico-da-cidade-de-sao-sabastiao-da.html>> Acesso em: 26 de novembro de 2012.

EMBRAPA. Disponível em: <<http://www.embrapa.br>>Acessado em: 17 de maio de 2013.

IBGE – CIDADES. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

MEDEIROS, Afonso. **Ecosistemas estéticos**. 22º Encontro Nacional da ANPAP. Belém, 2013. Disponibilizado em<<http://www.anpap.org.br/edital.html>> Acesso em Abr/2013.

PORTAL ORM. <<http://www.orm.com.br/tvliberal/revistas/npara/edicao2/municip/barcaren.htm>>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

SITE OFICIAL DO MUNICÍPIO. Disponível em:
<<http://www.saosebastiaodaboavista.pa.gov.br/portal1/municipio/localizacao.asp?ildMun=100115127>>. Acesso em: 04 de agosto de 2011.

TV BRASIL. Disponível em:
<http://tvbrasil.ebc.com.br/sabadosazuis/episodio/tecnobrega>. Acesso em: 27 de maio de 2013.

VENTOS QUE SOPRAM DO MARAJÓ.
<http://jetrofagundes.blogspot.com.br/2011/10/baia-do-marajo-o-mar-dos-marajoaras.html>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

APÊNDICE

Enfeites

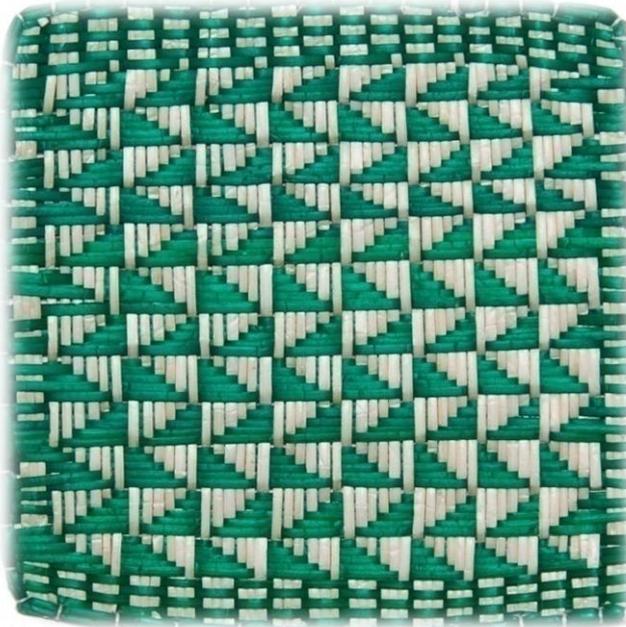


Figura 01 – *Enfeite Cartãozinho/Cartinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 02 – *Enfeite Bilhetinho*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 05 – *Enfeite Rosa enchida*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

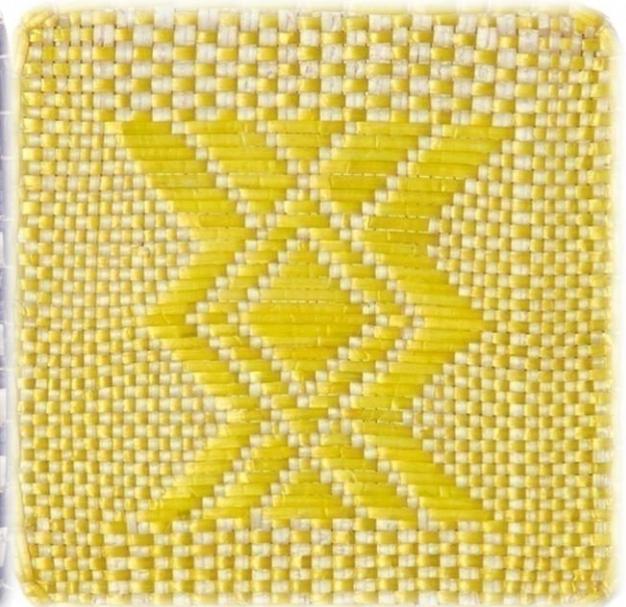


Figura 04 – *Enfeite Centro de mesa*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 05 – *Enfeite Rosa enchida*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 06 – *Enfeite Rosa enchida com batido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 07 – *Enfeite Rosa com batido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

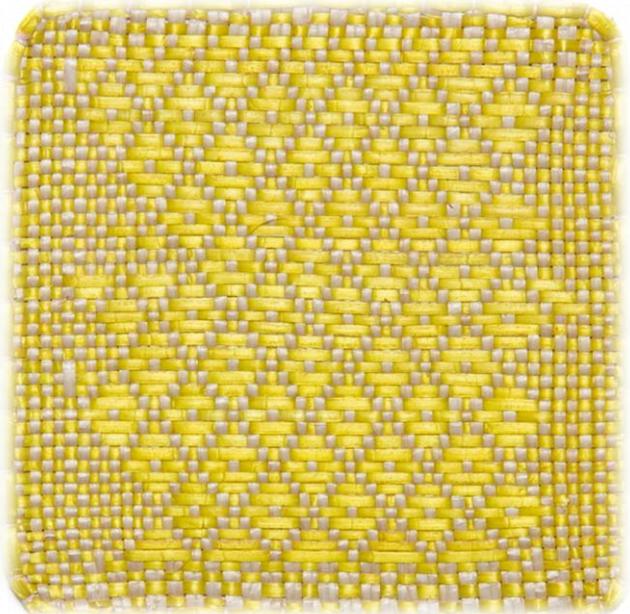


Figura 08 – *Enfeite Rosinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 09 – *Enfeite Sobrancelha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 10 – *Enfeite Crauari Enchido de Estrelinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

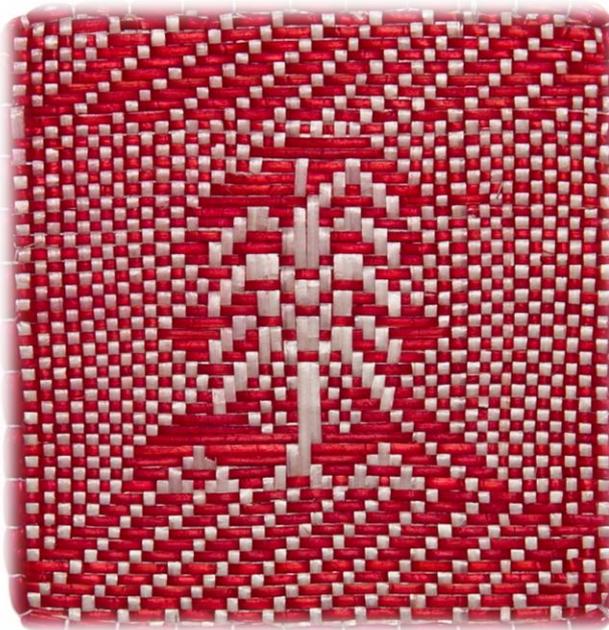


Figura 11 – *Enfeite Coqueiro*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 12 – *Enfeite Casinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

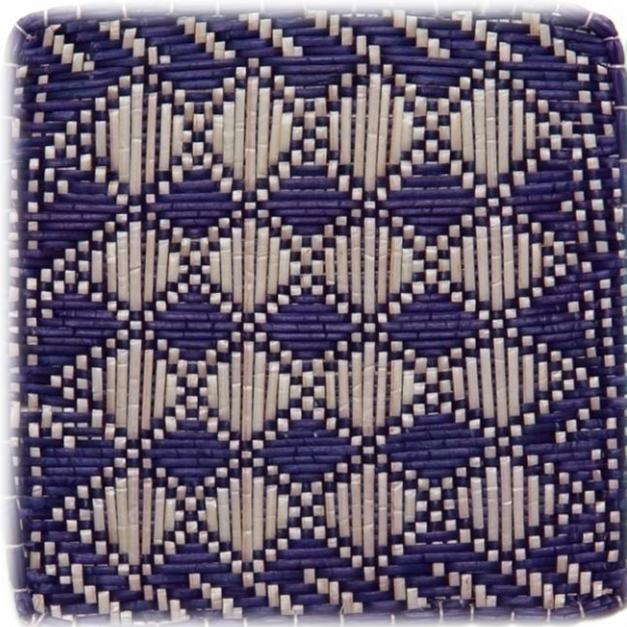


Figura 13 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 14 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

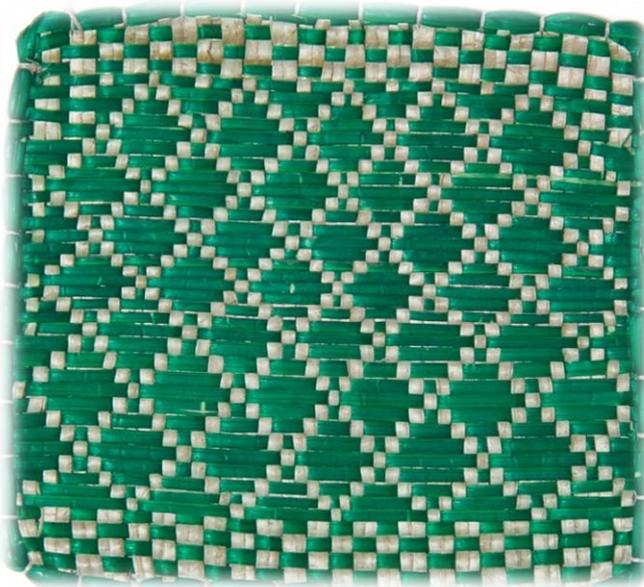


Figura 15 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 16 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 17 – *Enfeite Crauari*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 18 – *Enfeite Crauari*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

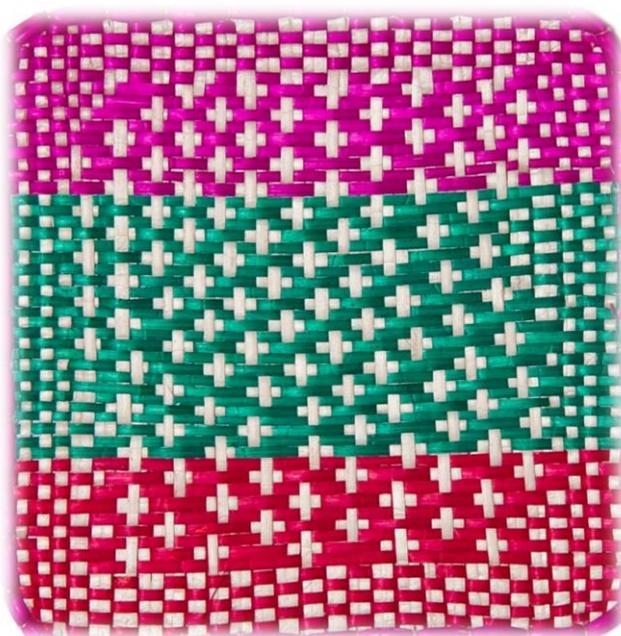


Figura 20 – *Enfeite Estrelinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

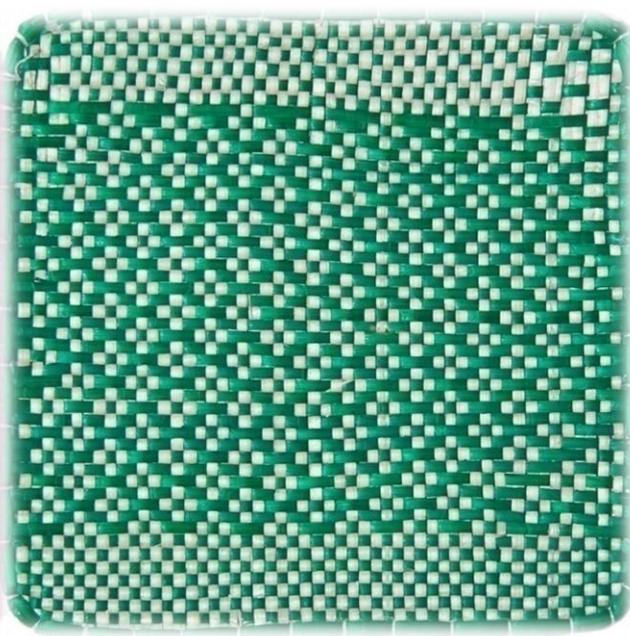


Figura 21 – *Enfeite Florzinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 22 – *Enfeite Folha de Pracaxi*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 23 – *Enfeite Rosa Trançadinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 24 – *Rosa Cheia*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

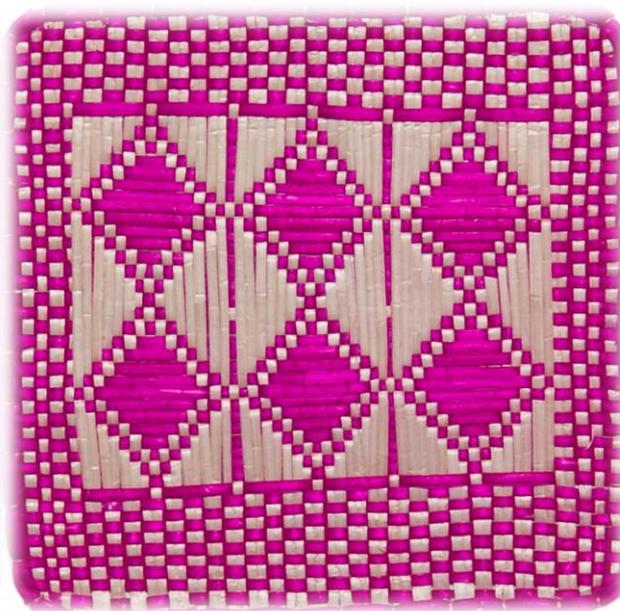


Figura 25 – *Enfeite Crauari Cheio com Batido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 26 – *Enfeite Crauari de Estrelinha*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

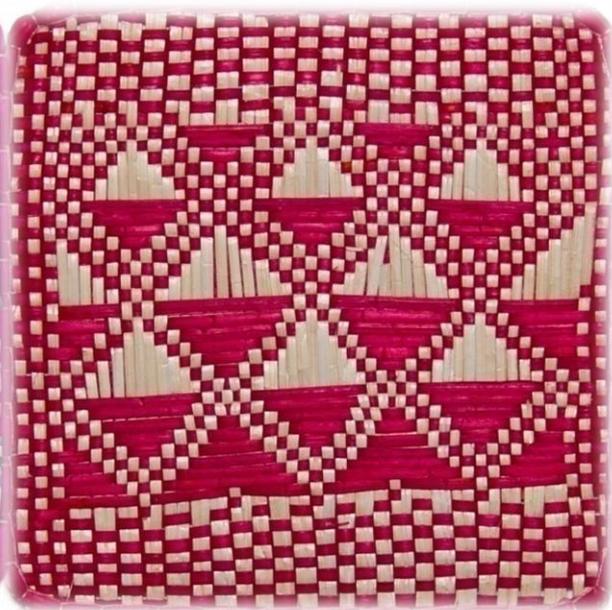


Figura 27 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 28 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

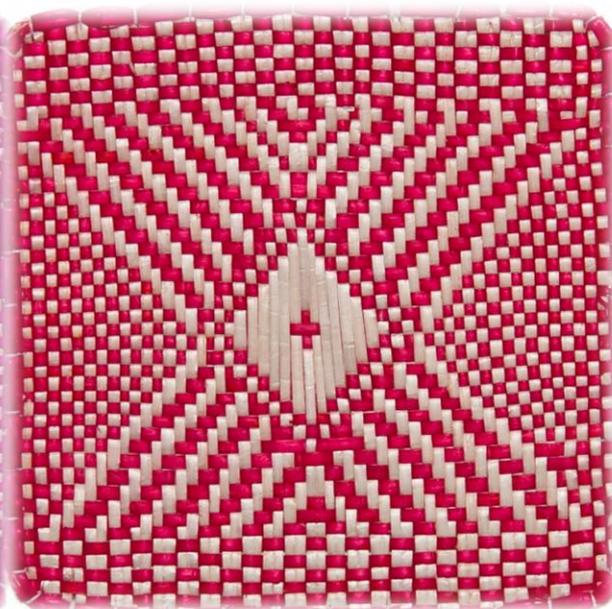


Figura 29 – *Enfeite Crauari Batido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 30 – *Enfeite Crauari*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

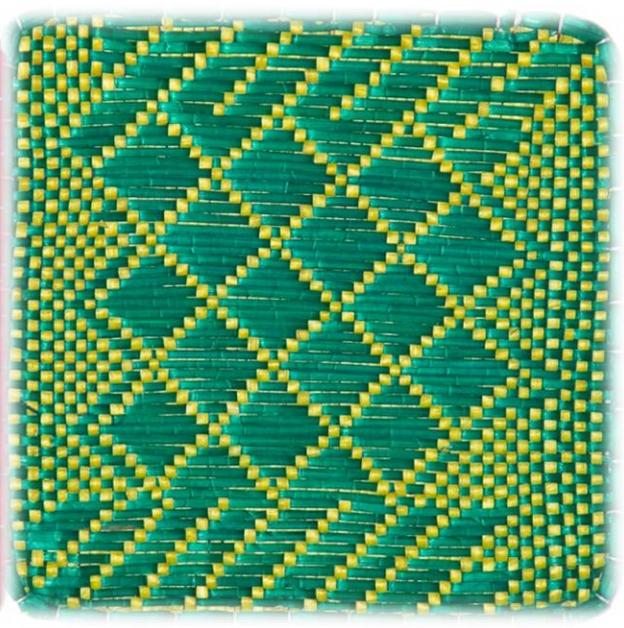


Figura 31 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 32 – *Enfeite Crauari*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 33 – *Enfeite Rosa Batida*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 34 – *Enfeite Trançadinho de Crauari*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

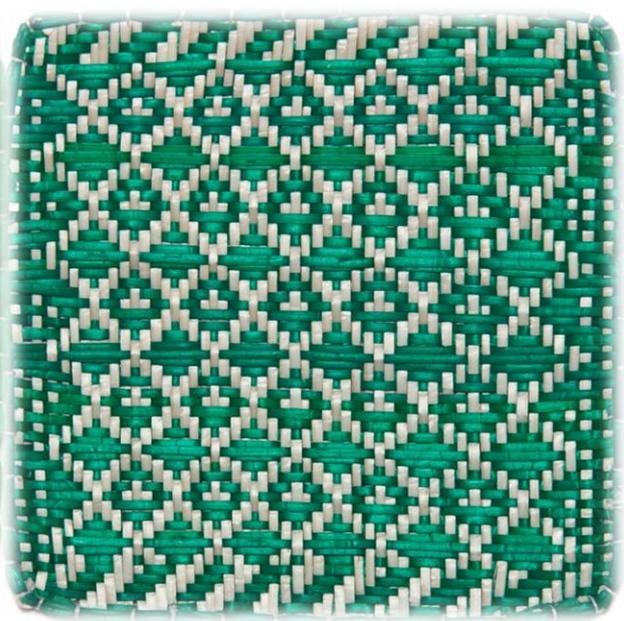


Figura 35 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 36 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

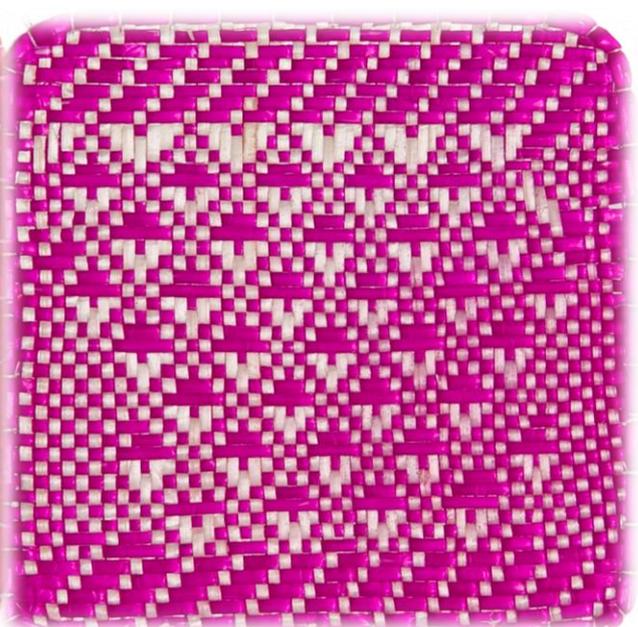


Figura 37 – *Enfeite Crauari Enchido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

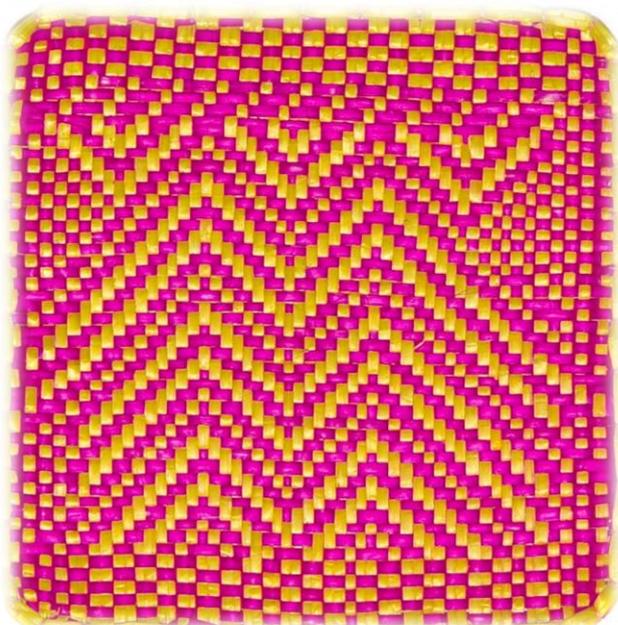


Figura 38 – *Enfeite Dois Caminhos*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 39 – *Enfeite Laço*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 40 – *Enfeite Maresia*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

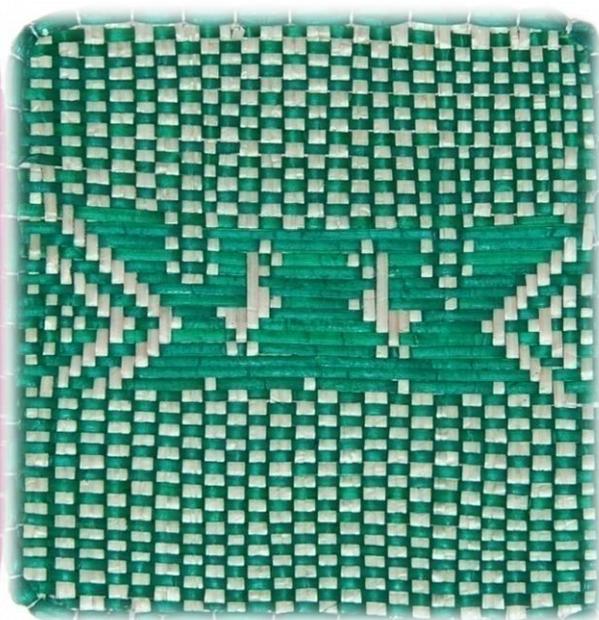


Figura 41 – *Enfeite Patinho*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 42 – *Enfeite Rosa enchida com batido*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 43 – *Enfeite Rosa enchida*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

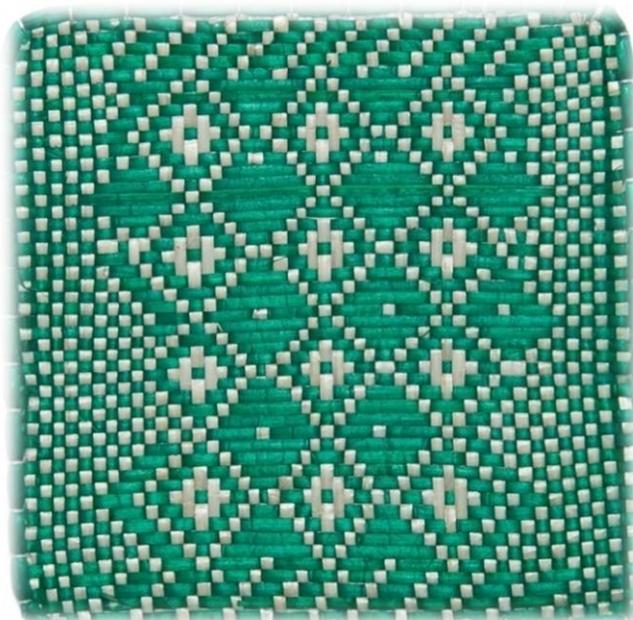


Figura 44 – *Enfeite Rosa enchida*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Caminhos

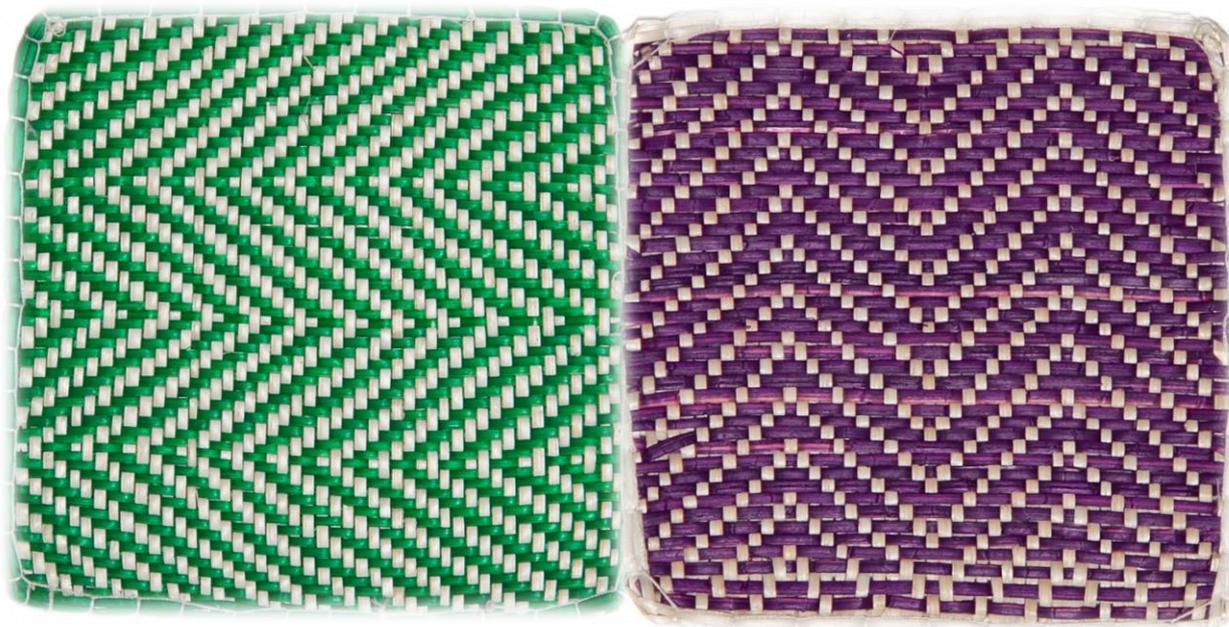


Figura 45/46 – *Caminho Cortado ou Caminho de Encontro*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011



Figura 47 – *Caminho Reto*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011

Figura 48 – *Caminho Dois a Dois*
Arquivo pessoal da pesquisa de campo, 2011