

**GRAFISMOS EM VARINHAS:
memórias e estéticas afro-indígenas em margens amazônicas**

**GRAPHICS IN WANDS:
memories and africanindigenous aesthetic on amazonic borders**

Renato Vieira de Souza¹
Agenor Sarraf Pacheco²

Resumo: A convivência com comunidades que circundam a baía de Marajó, no Pará, permite perceber ricas expressões da diversidade estética amazônica. Neste artigo, por meio da metodologia da História Oral e dos processos de afloramento de memória (ALBERTI, 2005; HALBWACHS, 2003; BOSI, 1999), dialogamos com experiências de mulheres de Mosqueiro e Soure acerca do grafismo inscrito em varinhas da conquista ou do amor, desvelando tradições e saberes afro-indígenas nesta região. Com base na temática arte e estética, buscamos interfaces, especialmente com o pensamento de Dondis (1997), Eco (2003), Wong (1998), Velthem (1998) e Vidal (1992); assim como sobre artes e histórias locais, interagimos com Schaan (1997), Hamoy (1997), Pacheco (2012) e Jardim (2013). Neste enredo, por meios de escrituras, visualidades e oralidades, apresentamos o grafismo em varinhas em seus antigos e novos significados culturais como arte, estética, saber e patrimônio local que, apesar dos doloridos processos de colonização e desvalorização deste objeto artístico amazônico, pela persistência do saber-fazer feminino resistem ao esquecimento.

Palavras-Chave: Varinha; Grafismo; Estética; Mosqueiro; Soure.

Abstract: The coexistence with communities that surround the Bay of Marajó, Pará, allows to realize rich expressions of Amazon aesthetic diversity. In this article, through the methodology of oral history and memory processes outcrop (ALBERTI, 2005; HALBWACHS, 2003; BOSI, 1999), we dialogue with Mosqueiro and Soure women experiences towards graphics inscribed on wands of conquest or love, and reveal Africanindigenous traditions and knowledge in this region. Based on the theme of art and aesthetics, we seek interfaces, especially with the thought of Dondis (1997), Eco (2003), Wong (1998), Velthem (1998) and Vidal (1992); as well as about local arts and stories, we interact with Schaan (1997) Hamoy (1997), Pacheco (2012) and Jardim (2013). In this scenario, through scriptures, visualities and orality, we present the graphics in wands in their old and new cultural meanings as art, aesthetics, knowledge and local heritage that, despite the painful processes of colonization and devaluation of this Amazonian art object, by the persistence of the female know-how, resist oblivion.

Keywords: Wand; Graphics; Aesthetics; Mosqueiro; Soure.

¹ *Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes – UFPA. Arte-educador lotado na Rede Municipal de Educação – Belém, PA.*

² *Doutor em História Social (PUC-SP) e Docente dos Programas de Pós-graduação em Artes e Antropologia da UFPA.*

Mosqueiro e Soure: cenas de história, arte e cultura

Mosqueiro e Soure são localidades amazônicas marcadas por intensos trânsitos e interações culturais entre indígenas, colonizadores, africanas e outros estrangeiros desde o período colonial. Esse processo gestou diferentes relações de poder e sociabilidade, igualmente entre determinados grupos, especialmente índios e negros, que construíram com sua mão-de-obra a produção de patrimônios materiais e imateriais locais, trocas de diferentes sabedorias e sentimentos foram ali estabelecidas. Entre essas trocas, expressões estéticas em objetos de uso doméstico e celebração ganharam visibilidade tanto no passado, quanto em tempos contemporâneos.

É possível dizer, conforme pesquisas de Pacheco (2012, p. 200), que os encontros e bricolagens entre índios e negros no mundo amazônico manifestam-se na “existência de uma dicção afro-indígena, assim como em performances, vocábulos, culinárias, estéticas, costumes e tradições que diferenciam a constituição de homens, mulheres e crianças amazônicas, quando se apresentam em ambientes intersticiais”. Essa união é visível não apenas nos traços físicos de seus moradores, mas especialmente no modo como vivem, constroem objetos artísticos, manifestam crenças e lutam pelo sustento. Ainda para Pacheco (2009) no mundo amazônico não é possível falar de culturas africanas, descolocadas dos contatos com narrativas, saberes, cosmologias e patrimônios de populações indígenas. Em diferentes momentos, índios e negros trocaram em si sentimentos, crenças, saberes-fazer, legando a região um rico patrimônio afro-indígena. Um desses patrimônios está impresso nas varinhas, assim como no folguedo do boi, dança do carimbó, gambá, entre outras expressões artísticas esparramadas pelos mais diferentes territórios da região.

Em cenários dessas localidades amazônicas interligadas em dimensões geo-históricas e geoculturais (MIGNOLO, 2003), percebemos nas suas artes e estéticas, persistências, recriações e ressonâncias de tradições que somente há pouco tempo começaram efetivamente a ser desvendadas. Neste artigo, ganhará destaque as *varinhas da conquista* ou *varinhas do amor* ornamentadas com desenhos presentes na arte indígena e africana. Assim pelo modo como índios, negros e seus descendentes misturam seus saberes-fazer, compreenderemos esse objeto artístico como afro-indígena.

A confecção das varinhas ao conjugar tradição e modernidade (GARCÍA CANCLINI, 2003) desafia visões abissais que pretenderam desqualificar as artes locais

em detrimento de concepções formalistas de artes eurocentradas. Certamente não estamos defendendo a existência de uma identidade marajoara unificada e estática, mas a capacidade dos diferentes grupos locais de construir em diálogo com cosmologias, ecossistemas e estéticas cotidianas obras de arte, como procurou demonstrar Jardim (2013) ao acompanhar em cartografia de memórias o saber-fazer em fibras de jupati tecido por mulheres de São Sebastião da Boa Vista, no Marajó das Florestas.

As varinhas emergem, então, como patrimônio material. Seu aparecimento constitui-se parte de uma gama de tradições da cultura visual amazônica e marajoara, aparentemente recentes quanto ao seu suporte, mas com um aporte de experiências construídas há muito tempo, o que lhe certifica autoridade e interesse frente aos olhares estrangeiros que, em geral, acaba apontando apenas um aspecto histórico superficial esteticamente caracterizado nos produtos artesanais. Nessas varinhas são feitos os grafismos “bordados”³ com o auxílio de uma lâmina cortante, retirando-se a casca da madeira Santa Clara (*Euphorbiaceae*, espécie *Mabea Angustifolia Spruce ex Beuth*) e outras espécies como a *seringueira*, dando origem às formas (Fig. 01).



Fig. 01 – Processo de gravação dos bordados com uso de lâmina. Foto da Pesquisa, 2011.

As varinhas são pequenos troncos de madeira com diâmetro regular, variando de 0,5 cm a 3,0 cm e com extensão longitudinal de até 1,00 m. As figuras são predominantemente geométricas e podem ser de vários padrões. A pesquisa não descobriu a finalidade primeira dessas varinhas, mas pelas narrativas orais de artistas e moradores de Mosqueiro e Soure há pelo menos cinquenta anos elas têm sido vendidas como

³ O termo bordadas é utilizado pelas artesãs e se refere à técnica da gravura, retirando a casca do vegetal, formando desenhos na superfície da vara.

lembrança, símbolo de afeto e instrumento de conquista, daí ter se popularizado em Soure como “Varinha vaga Conquista” e em Mosqueiro como “Varinha do Amor”.

O interesse em conhecer melhor as experiências que envolvem o processo criativo desse patrimônio cultural está ligado à necessidade de lutar pela preservação do artesanato como um símbolo local através da apropriação do geometrismo. A discussão sobre o que separa o artesanato das demais manifestações artísticas na modernidade tende a se resolver sem entrar na relativização, pois, diferentemente de outros casos de generalização, o artesanato vem sendo objeto de reflexão filosófica no campo das humanidades.

Há particularidades no fenômeno das varinhas que ainda não foram investigadas como a fruição e o apego que as artesãs e compradores têm ao “rústico e inacabado”, tornando o sentido de obra aberta mais palpável e menos metafórico. Ao teorizar a respeito da relação artista-obra e o fruidor, Eco (2007) defende que a obra artística passa a ser um objeto *autônomo*, desconectado da subjetivação de seu autor e sujeito à “apreciação alheia” (Idem, p. 40). Assim a obra emociona pelo que ela é e representa para o fruidor.⁴

Além desse aspecto contido no valor artístico das varinhas o que se tem visto é uma forte insatisfação no olhar dos entes sociais envolvidos no processo de confecção de varinhas que revela dificuldades ainda não resolvidas historicamente, todas elas vividas além de sua experiência estética e que não podem ser ignoradas quando se deseja conhecer o processo de luta, afirmação e resistência cultural de uma arte e estética afro-indígena.

A relação constituída entre as artistas de Mosqueiro e Soure e as varinhas têm histórias insólitas que não devem ser analisadas de pontos de vista tão distintos e alheios a questões fundamentais que as orientam. Para se referir às falas das artistas da região,⁵ é imprescindível perceber como seus discursos foram constituídos, os quais não se revelam sem uma busca dos elementos culturais, sedimentados ao longo de um processo que culmina no presente.

⁴ *As varinhas apresentam esse componente emocional muito forte que não está restrito às mulheres que as confeccionam. Há relatos de histórias de amor de mais de quarenta anos, protagonizados por esse objeto.*

⁵ *Apesar das mulheres que confeccionam varinhas se intitularem artesãs, aqui se procura desconstruir essa nomenclatura que lhes foi originalmente imposta. Portanto, lhes atribuímos a condição de artistas. A pesquisa também localizou o gênero feminino predominante na confecção de varinhas.*

Essa crítica do movimento passado se faz em sua presentificação como forma de atualizá-lo, dando subsídios a que se perceba a possibilidade de repetição que consiste em novas modalidades nocivas à liberdade (CARDOSO apud SARLO, 1997). Analisando essas questões pretendemos envolver o leitor nos aspectos que circundam a arte das varinhas, visando esclarecer o contexto em que se desenvolve a experiência simbólica, substanciada nas falas das artistas cuja forma identitária fomentou a investigação.

Tipologia dos grafismos

Pela contextualização apresentada anteriormente, o grafismo em varinhas figura como ícone da cultura afro-indígena amazônica. Em sua composição estética e simbólica reflete um lugar do passado e do presente que não se restringe a Mosqueiro, embora lá estejam as mais significativas memórias de seu período de esplendor. Essas memórias traduzem experiências vividas e ressignificadas à luz dos tempos presentes (BOSI, 1998). Assim, quando são compartilhadas revelam o esforço do narrador em dar sentido à trajetória tanto do lugar, quanto aos percursos de construção de sua identidade pessoal e social. Nesse sentido, a tradição dos bordados promoveu uma relação de proximidade, com as artesãs em primeiro plano, e em seguida com os demais sujeitos sociais. Em todo caso, a experiência estética é presente e se consolida no processo de constituição formal. Desse modo convém esclarecer os tipos de padrão utilizados e os sistemas de repetição, e para isso é necessário lançar mão do que há de pesquisa relacionada com esse campo do conhecimento onde a antropologia e a arqueologia têm fornecido importantes referências para o estudo do fenômeno estético.

O desenvolvimento do estudo da tradição rupestre amazônica desenvolvido por Berta Ribeiro (1997) viabilizou a utilização de terminologias da arte marajoara, que apresenta semelhança na repetição, mas com formas diferentes dos padrões localizados nas varinhas. Entretanto, o termo *motivo decorativo* é mais apropriado para se fazer referência aos grafismos. Ao estudar a cerâmica marajoara, Schaan (1997) encontrou diversos desenhos que variavam tanto nas representações de figuras da natureza quanto nas formas. Em função disso, assinalou: “Os motivos decorativos classificam-se em geometrizar e naturalistas” (RIBEIRO apud SCHAAN, 1997, p.138) sendo que na tradição amazônica de gravuras se destacam as temáticas antropomorfas (representações de seres humanos).

Os motivos naturalistas são representados tanto por desenhos antropomorfos quanto zoomorfos e fitomorfos, enquanto os motivos geometrizes se assemelham a figuras da geometria linear (Fig.02). Estes últimos se aproximam do padrão encontrado nas varinhas de Mosqueiro e Soure.

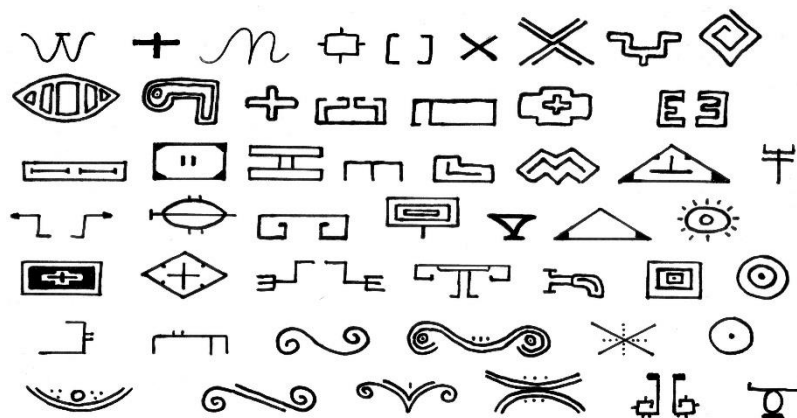


Fig. 02 – Motivos geometrizes e naturalistas localizados na Ilha do Marajó-Pará. Arte: Renato Vieira

Fonte: www.viafanzine.jor.br009fotosarqueo13.jpg. Acesso em jan 2010.

As nomenclaturas empregadas pelas artistas são variadas, ora identificando os grafismos como “desenhos”, “bordados” ou “figuras”. Seja como for, a descrição dos grafismos geométricos se encaixam nas nomenclaturas apresentadas, embora as varinhas bordadas não apresentem relação com o contexto da cultura ancestral marajoara. Os motivos decorativos quando se repetem são denominados *padrão decorativo*. Os elementos unitários que formam o padrão são denominados “unidade decorativa” (SCHAAN, 1997, p.138). Ao lado alguns exemplos de padrões e unidades decorativas das varinhas.

Esses padrões geométricos são os que apresentam designação própria na maioria das falas das bordadeiras. O primeiro padrão é apelidado de “cobrinha” e tem essa terminologia também em Soure. Segundo Lúcia Velthem (1998) que estudou a tradição da pintura corporal dos Wayana, localizados no sudoeste do Pará, essa modalidade gráfica se refere a seres sobrenaturais tipificados em Okoimã, que pertence a uma classe de nomes diversos, mas de aspecto semelhante, ou seja, uma imensa serpente cujo representante zoológico é a sucuri, traduzida literalmente como “cobra-grande” (VELTHEM apud VIDAL, 1992, p.65).





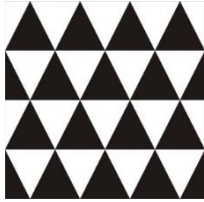

Padrão decorativo	Elemento unitário ou unidade decorativa
	<p style="text-align: right;">1</p> 
	<p style="text-align: right;">2</p> 
	<p style="text-align: right;">3</p> 

Tabela 1 - Quadro comparativo entre o padrão decorativo e o elemento ou unidade decorativa

A figura da cobra-grande não é uma particularidade dos Wayana, mas da cosmogonia amazônica. Os traços dessa encantaria podem ser percebidos em toda a região e, inclusive, nos grafismos, embora as artesãs desconheçam essa dimensão ou não tenham o domínio simbólico expresso pelos Wayana. Se considerando a matriz indígena do grafismo em varinhas sem esquecer suas ressignificações no contato com a matriz africana, é provável que o laço semântico tenha se rompido ao longo da história, no contato dos Tupinambá ou Miribirá que habitaram a ilha de Mosqueiro com a cultura do colonizador.

O segundo padrão, chamado “florzinha” apesar de antigo, não apresenta correspondente entre os grafismos indígenas estudados. Pode ser uma criação dos antepassados inspirados em alguma espécie vegetal ou uma variação do ente sobrenatural “lagarta”, localizado principalmente na cestaria Wayana. A unidade ou padrão também

pode ser um grafismo africano apropriado, mas qualquer coisa que se diga carece de melhor investigação. O que a experiência histórica deixou visível foi que as trocas culturais entre índios e negros se efetivaram nos mais diferentes territórios por onde se encontravam, seja “criando zonas de contato interculturais em roças, fazendas de gado, pesqueiros, fortificações, quilombos e mocambos”, sejam em “outros ambientes de trabalho, moradia, diversão e liberdade” (PACHECO, 2013, p. 477).

O terceiro padrão, chamado “biquinho” encontra-se com regularidade na pintura de face dos Kaiapó-Xikrin do Cateté, localizados na região sudeste do Pará. Nesse grupo, o grafismo é denominado “borboleta” e tem função social e mágico-religiosa. Na pintura corporal, a decoração “é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste” (VIDAL, 1992, p. 144). Nela estão os princípios básicos desse grupo. Trazendo essa concepção para o grafismo em varinhas, é adequado pensar que a perda das raízes etimológicas não significa a extinção da forma, mas a ressignificação simbólica do elemento gráfico. Isso aponta que, qualquer que tenha sido o nome dado à unidade biquinho no passado e seu significado ancestral, o que vale para as artesãs é a representação de uma memória, uma marca social que não se extinguiu e que permanece como um símbolo também estético. A produção das varinhas em tempos contemporâneos traz implícito o diálogo passado e presente, manifestando contínuos ou novos usos e sentidos. Sendo a memória uma reconstrução seletiva e atualizada do passado (HALBWACHS, 2003), os saberes e estéticas locais traduzidas no grafismo da varinha, revelam o modo como as artistas amazônicas manuseiam os códigos e narratividades do passado indígena em suas interculturalidades com grupos diaspóricos. A seguir a iconografia dos padrões mais antigos encontrados nas varinhas de Mosqueiro e Soure.



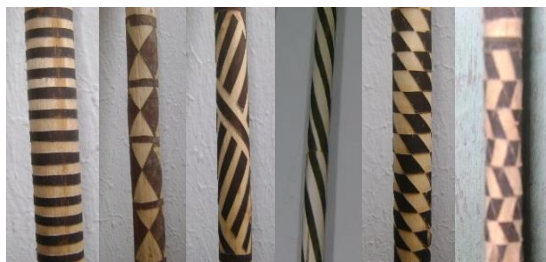


Fig. 03 – Diversidade de formas de bordados impressos em varinhas. Foto da pesquisa, 2011.

A partir das formas mais antigas – que provavelmente são originadas de um repertório diverso e difuso, semelhante às formas apelidadas pelas bordadeiras – desdobram-se novos padrões que atualmente em Soure são mais de setenta.⁶ Da análise desses elementos e padrões, podemos partir para uma categorização formal desenvolvida por Wucius Wong (1998). Esse autor apresenta o desenho bidimensional com algumas particularidades que devem ser destacadas como a unidade de forma, representada pelas porções clara e escura: “Em desenho branco-e-preto, tendemos a considerar o preto como ocupado e o branco como não ocupado. Assim, uma forma preta é reconhecida como positiva e uma branca como negativa.” (Idem, p.47). Nas varinhas, as formas não chegam a ser pretas, mas de uma tonalidade marrom-escuro em contraste com a cor clara da madeira em tom bege. A particularidade de tons se encaixa perfeitamente no caso dos grafismos em varinhas.

A reprodução é outra particularidade do desenho bidimensional. Ativando a repetição, esses formatos poderão realizar o que se chama *composição formal* que originará uma *estrutura de repetição*, que por sua vez, reproduzirá o efeito de similaridade. As estruturas de repetição são apresentadas nos padrões decorativos e a partir delas são reproduzidos grafismos e criados novos padrões. Essa variação revelou-se com intensidade enquanto a confecção de varinhas era uma prática massiva e coletiva na região estudada e que permanece utilizando os mesmos padrões há várias décadas. A abordagem de Wong se complementa com as categorias estabelecidas por Donis Dondis (1997) que utiliza objetivamente os princípios psicológicos da Gestalt para explicar as técnicas de composição visual. As estruturas de repetição recebem a designação de “opções visuais” que em geral sugerem regularidade e simplicidade (Fig.03). De acordo

⁶ A extensa iconografia dos bordados produzidos pela família Rocha e Silva em Soure está detalhada no trabalho da pesquisadora Ida Hamoy (2007).

com essa opção que apresenta o modelo estrutural onde são compostos os grafismos, a resposta relativa do expectador será sempre o repouso ou relaxamento.

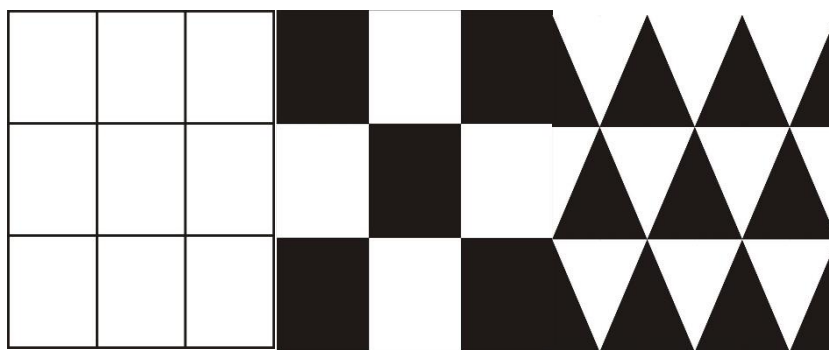


Fig. 03

Fig. 3.1

Fig. 3.2

O equilíbrio relativo pode estar contido nas formas regulares em geral e compõe as categorias *harmonia* e *racionalidade* no caso dos triângulos e quadrados⁷ (Fig. 3.1 e 3.2). Estas formas têm múltiplos significados, atribuídos por associação arbitrária ou por meio de nossas “percepções psicológicas e fisiológicas” (DONDIS, 1997, p.58). Assim, percepções das mais diversas podem ser apreendidas desse conjunto de figuras. A concepção do positivo e negativo dando margem à percepção bidimensional na manifestação visual se consolida com a simetria (cada unidade decorativa é rigorosamente repetida em seus lados opostos), a regularidade (ordem baseada num princípio constante e invariável) e a repetição, formada por conexões visuais ininterruptas.

A análise desses elementos visuais explica a relação psico-fisiológica que está implícita na experiência estética e que não deve ser analisada isoladamente dos fenômenos marcantes que constituem o imaginário amazônico. A semelhança com os grafismos Wayana e Kaiapó aponta caminhos na investigação de possíveis origens, sem, entretanto, elucidá-las com os preceitos míticos evidentes.

Ainda é possível levar em conta elementos interculturais que contribuíram para a composição gráfica desse objeto. Tratam-se de elementos oriundos de outras matrizes como a europeia ressignificada, visto que tanto Mosqueiro quanto Soure são localidades

⁷Dondis também se refere ao círculo como categoria, mas sua explanação torna-se obsoleta para a análise dos grafismos em varinhas uma vez que a iconografia existente no universo pesquisado não apresenta essa forma.

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

As Varinhas na voz de suas artistas

Toda investigação que contemple a Amazônia e sua multiculturalidade adquirida em uma trajetória histórica, parte do princípio de que essa região foi constituída num processo inicial predominantemente indígena, que influenciou no saber, no fazer, no conhecer e no viver de seus habitantes (BENCHIMOL, 1999). Sem essa premissa de que todo o cenário de mudança ocorre a partir de um modo de vida nativo, torna-se difícil estabelecer parâmetros compreensíveis de como essa região e suas múltiplas formas culturais se modificaram ao longo de séculos adaptando-se a um modo civilizatório europeu. Assim, essas culturas indígenas aliando-se em muitos aspectos às culturas negras que para cá foram traficadas, traduziram, a partir de suas cosmologias, orientações, ensinamentos e modos de ser dos colonizadores.

A ilha de Mosqueiro, por exemplo, se tornou um local desafiador para se desvendar narrativas orais da produção de varinhas, que ali assume grande importância a ponto de se tornar um símbolo do lugar, tão marcante quanto suas belezas, pelo menos, em tempos de maior efervescência da produção. Os moradores contam que as varinhas bordadas teriam origem indígena e chegaram até eles via processo de transmissão oral. Pais repassavam para filhos e estes para membros de sua geração, disseminando tradicionais saberes em mesclas com novas estéticas em relação. Pela presença de negros e comunidades quilombolas neste pedaço da Amazônia, é possível assinalar que essa estética ameríndia sofreu intervenções desses saberes diaspóricos.

A pesquisa nos permitiu saber que a produção desse objeto era farta e popularizada devido à facilidade que se tinha de encontrar a matéria prima para a produção, sofrendo sua derrocada a partir de 1976, com a inauguração da ponte de acesso ao continente (MEIRA FILHO, 1978). Desse modo, o avanço da urbanização e o desmatamento prejudicaram a coleta da matéria-prima. Esses motivos foram decisivos para o enfraquecimento da tradição ainda na década de 1970.

A informação a partir da fala dos protagonistas dessa arte amazônica é de fundamental valor, pois, revitaliza a tradição oral, permitindo o conhecimento de “experiências e modos de vida de diferentes grupos sociais” (ALBERTI, 2005, p. 166). Além de possibilitar o acesso ao que denomina *histórias dentro da história*, a memória desses relatos, segundo a autora, é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade. Ela [a memória] é

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

A memória aqui é trabalhada como uma construção social. De acordo com essa linha de raciocínio, os relatos orais são mecanismos capazes de descrever a identidade do grupo. Ao mencionar identidade, não se pretende reduzir a realidade a um discurso polarizado, pelo contrário, se deve pensar que estamos lidando com diversas memórias fragmentadas e internamente divididas, com mediações culturais e relações de poder. A legitimação dessa diversidade é o caminho mais lógico para que se evite a simplificação do discurso da *memória oficial* e da *memória dominada*. Também é válida essa alternativa para que se faça uma análise mais rica dos testemunhos orais (ALBERTI, 2005).

Dessa forma, se apresenta um perfil das artistas do Marajó dos Campos,⁸ especificamente Soure, único lugar onde se detectou a produção de varinhas em atividade. Durante os dois anos da pesquisa, não percebemos o fenômeno, seja nos depoimentos ou em registros visuais de outras cidades do arquipélago, além de Soure e Salvaterra. No caso da última, não foram encontrados grafismos em varinhas, mas apenas o *taquari*, madeira da árvore Santa Clara, anteriormente mencionada.

Em Soure, a produção das “varinhas da conquista” como são chamadas, se resume atualmente à pessoa de dona Nilma, já idosa, e sua filha Edicinamar, ambas da família Rocha e Silva que tradicionalmente produz varinhas com vigor e técnica. Edicinamar, popularmente conhecida como “Baxinha” é responsável por uma vasta produção que pode ser compradas em Soure e Belém. O trabalho das artesãs é importante ser destacado, pois elas “criam novos pontos”, ou padrões decorativos, variando-as, tendo

⁸Termo utilizado por Pacheco para indicar a parte oriental do grande arquipélago de Marajó, com mais de 50 mil quilômetros quadrados de diversidade natural, humana e cultural (PACHECO, 2009a, p. 23).

também experimentado com sucesso materiais de base como o couro e a argila. Por esse motivo não se aplicaria a afirmação de que seriam apenas artesãs, mas artistas, desenvolvendo uma plasticidade pessoal em seus trabalhos (HAMOY, 2007). Esse preciosismo na confecção de novos desenhos é resultado de desdobramentos originados em antigos grafismos de grupos nativos e diaspóricos que foram absorvidos pelas artistas.⁹

Os relatos confirmam a ideia de que a tradição das varinhas no Marajó é realmente antiga. Dona Nilma, ao contribuir com suas memórias, dá a entender Salvaterra como um dos lugares onde tradicionalmente se produzia varinhas, embora fique claro que nem todas eram “bordadas”. A presença de várias comunidades reconhecidas como quilombolas neste município em fronteira com Soure é uma forte evidência para se apontar que os diversos grafismos presentes em objetos artísticos locais ganharam novas incisões. O aprendizado de dona Nilma, teria ocorrido na Praça da Igreja Matriz de Soure, com um amigo que sabia fazer os grafismos, deixando claro que esse hábito era comum na época, pois se refere ao navio que vinha de Mosqueiro e Belém com visitantes que compravam as varinhas. A narradora observa que o primor não era mantido nos padrões, o que aguçaria sua abstração artística e conseqüentemente, resultaria em bom proveito financeiro. Quando perguntada sobre a utilidade das varinhas, dona Nilma respondeu:

Lembro que essas varinhas serviam pra canudo de cachimbo. Aí eu não sabia que a gente bordava porque eu era moleca ainda... só que a minha avó botava a gente no mato pra ir tirar essas varas pra usar de cachimbo. Aí quando foi um dia ela apareceu com essa vara lá bordando... aí eu disse “ih rapa...isso é taquari!” Daí eu já fui me entrosando. (...) Eu já nem lembro mais se era varinha de condão... varinha da sorte...? Eu tenho até lá em casa uns dizeres dela do tempo da antiguidade, né?... pra dar sorte no amor, no trabalho...o que vale é a fé, né?(...) Os meus filhos tudo aprendeu menos um... agora tá difícil porque tocam fogo na mata, fazem roçado... antes tinha muito em grande quantidade. Tem uma que é capitú, mas não presta aquilo, fica muito grosseiro, solta uma resina, fica encardida a vara... não gosto! A santa clara é a melhor... a gente corta ela e nasce várias. O que mata é o fogo!
(Entrevista com Dona Nilma, 2010).

A informação de que esses objetos utilitários eram enfeitados com motivos geométricos é muito antiga, herança indígena, ressignificada pelos saberes africanos ali

⁹ A prática de criar grafismos nas varinhas revelou artistas em potencial que mudaram de atividade ao longo dos anos. As experiências de dona Nilma e da filha Baixinha servem como ilustração de uma atividade coletiva, hoje extinta.

emergentes a partir de 1644. É correto afirmar que esses grafismos residem na memória dos amazônidas e, de semelhante forma como a artesã conta, podem ser narrados por diferentes moradores na região marajoara.¹⁰ No caso aqui mencionado, a madeira de taquari era adequada por possuir uma massa no tronco que quando extraída, forma um canudo que é utilizado para sugar o fumo. A prática de colher taquari no mato veio da avó que lhe legou o contato com a planta que, posteriormente, assumiu nova utilidade transformando-se em artesanato. O taquari, também denominado Santa Clara é identificado na fala da artesã como a varinha que o amigo bordava e com quem teria aprendido a técnica, segundo esse depoimento. Ela reclama da falta da madeira, provocada pelas constantes queimadas que vêm proliferando no município ao longo dos anos, impedindo que se encontre o taquari com facilidade.

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

A Varinha da Conquista traz sorte no amor, negócios, transmite energia, retira maus fluídos, etc. Se a pessoa estiver no caritó (sem um amor), apanha uma Varinha da Conquista, se aproxima da pessoa desejada e toca nessa pessoa com a mesma. O resultado virá logo. (folhetim de autoria de Baxinha, filha de D. Nilma, 2010).

Ao comparar a informação aqui apresentada com a pesquisa de Ida Hamoy (2007) foi detectada inconsistência no relato, visto que na entrevista à pesquisadora, dona Nilma deu outra versão para seu aprendizado, revelando o movimento poroso e dinâmico da memória:

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

¹⁰ Narrações semelhantes foram identificadas nas falas de moradores antigos do município de Breves, referindo-se a cachimbos de madeira e cerâmica.

Nesse relato, a artesã identifica os motivos “xadrez e biquinho” (Fig. 04) ensinados há várias gerações e que teriam sido aprendidos com a avó. De posse disso, vale o que se coaduna com as falas de outras testemunhas da localidade. Nesse caminho pode-se chegar a uma opinião razoável de como ocorreu a experiência artística no passado e como ela se efetua no presente, sem entrar no mérito da origem.

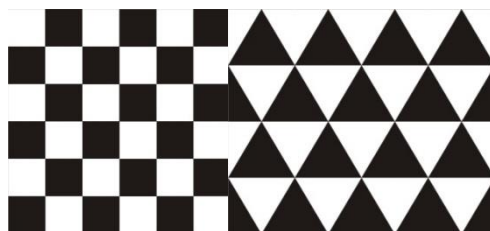


Fig. 04 – Motivos geometrizarantes mencionados por dona Nilma, denominados *xadrez* e *biquinho*, segundo ela, aprendidos com sua avó de tradição afroindígena.

A iconografia das varinhas da conquista é bastante extensa, devido às artistas terem diversificado o que chamam de *pontos* (ou padrões decorativos) com muitas alternâncias gráficas e destreza no emprego da técnica. Apesar de seu trabalho destacado, não se percebeu nos depoimentos a apresentação das varinhas como um traço marcante da cultura sourense, e sim uma manifestação mais livre do artesanato marajoara, mantido pelas Rocha e Silva, que assim como a cerâmica e o couro, mas diferentes em termos de popularização, são destinadas à venda em exposições.

Os depoimentos dessas artistas e outros moradores de Soure demonstram que o trânsito de passageiros que vinham de Belém até os anos 1970 fortaleceu e propagou a produção das varinhas da mesma forma como em Mosqueiro. A informação de que poucos passageiros embarcavam em Mosqueiro com destino a Soure e vice-versa não é suficiente para afirmar que a tradição se originou em um ou outro lugar e nem mesmo exclui a possibilidade desse grafismo ser originário em outra cultura, seja ela nacional ou do além-mar. Devido à falta do desembarque de passageiros diretamente em Soure e com a urbanização e desmatamento no entorno da cidade, algumas tradições adormeceram ou foram mesmo extintas (HALL, 2006). No caso das *varinhas da conquista*, ainda permanecem vivas por iniciativa empreendedora das artistas, embora, como se pôde perceber, o sentimento de uma identidade do lugar por trás desse objeto seja restrito à família.

A penetração da cultura global se mostra concreta não apenas em Soure, mas em toda a Amazônia aonde cheguem os meios de comunicação de massa (KELLNER, 2001). Nesse processo, o uso da imagem apenas potencializa o mecanismo cultural que fragiliza as tradições e costumes. García Canclini não vê problemas nisso desde que se mantenham intercâmbios entre culturas tradicionais e midiáticas. Por isso identifica a formação de guetos ao dizer que “a idéia de urbanidade não se opõe a idéia de mundo rural. Ambos são facetas resultantes da vida nas grandes cidades” (2003, p.285). Nestes guetos, há uma resistência a alguns dos padrões culturais absorvidos na metrópole e uma consciência relativamente recente de tradições herdadas de seus antepassados. É aí que se verifica a arte enquanto prática de luta por sua valorização, expressa nos vínculos afetivos entre os seus participantes.

Quanto a Mosqueiro, não se pode falar de varinhas sem citar a vila, que é o bairro mais antigo da ilha (BAENA apud BENTES, 2003). Foi essa comunidade que viu se disseminar, pelo que se pode afirmar, ao longo do século XX, o comércio de varinhas bordadas. As referências desse tempo são ricas, bastando a qualquer pessoa o ato de caminhar com um exemplar de varinhas pelas ruas para que logo apareçam as intervenções dos moradores veteranos, geralmente se referindo aos anos de esplendor do artesanato em que algum parente de meia-idade, idosa ou já falecida, bordava os grafismos.



Mapa 01 – Bairros de Mosqueiro. Arte: Welington Morais
Fonte:
www.mosqueirando.blogspot.com/#uds-search-results; acesso em 20/06/2011.

Essa tradição tornou-se uma atividade feminina e prazerosa, visto que os homens desenvolviam atividades braçais como a pesca e a carpintaria enquanto suas vizinhas, parentes ou companheiras ficavam em casa com as filhas bordando varinhas e ensinando-as para que as vendessem na chegada dos navios. Essa prática ganhou adeptos, pois era bastante rentável para as famílias pobres que chegavam a produzir grande número de varinhas por dia. Mosqueiro tinha muita mata, principalmente nos arredores do bairro do maracajá (ver localização no Mapa 01). Aqui não é possível incluir os relatos de todas as personagens que bordavam varinhas em Mosqueiro, pois são várias.

Como representante dessas mulheres-artistas da vila, de memórias vívidas, se destaca dona Oscarina, casada, setenta e nove anos, que ainda trabalha no mercado da vila vendendo frutas, hortaliças e algumas varinhas encomendadas da afilhada Dica. O expediente de dona Oscarina no mercado vai até o começo da tarde, quando volta para casa com descanso garantido pelo resto do dia. O passado é pouco mencionado nas conversas, mas quando ocorre, parece surgir com o ímpeto de um vendaval, trazendo particularidades locais e experiências preciosas para se reconstituir o trajeto dos moradores da vila e sua vivência artística pouco celebrada. A fala compassada e o português de tradição oral revelam o torrão de onde é oriunda. Ao ser questionada sobre a origem da confecção das varinhas e sua finalidade, ela argumentou:

Era pra passeio! Nós fazia de vinte a trinta varinhas por dia lá na ponte. Nós saía de tardinha pra tirar a vara, nesse tempo tinha o campo do Botafogo que chamavam, nesse campo tinha muita vara... aí pra estrada tinha muita mata! Nesse tempo tinha o navio que encostava na ponte de tardinha e todo mundo comprava por Cr\$ 0,20 centavos. Não foi só uma que fez, foi uma passando pra outra. Aí pro Maracajá tinha gente que fazia que só! Eram mais esperto!... faziam muito... exposição nunca teve, nunca teve representação, nunca fizeram nada pra saber como era que fazia o trabalho da gente. Só esse pessoal de fora, sempre quando vinha, eles pegavam e perguntavam como era pra fazer.(...) Às vezes mandavam fazer umas grossonas, mas tudo bordadinha. Tudo desenho a gente fazia. Nós sabia todos... já não era preciso se preocupar por desenho que a gente inventava da cabeça da gente mesmo...e surgiu aqui mesmo! (...) Nesse tempo aqui no Mosqueiro era uma pobreza danada, tudo o que entrava era lucro e a gente fazia isso que era pra ter um lucrozinho que não tinha. (Entrevista com D. Oscarina, 2010)

Amistosamente, a idosa menciona detalhes contidos nas entrelinhas da questão como quem palestra sobre a história de uma cultura antiga e em luta. Ela começa o relato

afirmando que a finalidade das varinhas era o desfile, ou “passeio” pelos logradouros da vila. Andar com as varinhas era, numa linguagem simbólica do lugar, *fazer média*, mas hoje se sabe que o hábito não se reduzia ao que a artesã conta. Havia um desejo de conquista fundado em crenças, que faziam com que os jovens se presentearassem mutuamente, conforme se pode ainda visualizar melhor os resquícios dessa dimensão em Soure. Para alguns, isso era verdadeiro, mas para outros, pouco importava; as falas demonstram que andar com as varinhas era mesmo elegante. A menção à “estrada” onde “tinha muita mata” alude a uma das principais avenidas atuais, a 16 de Novembro, que liga os bairros Vila e Chapéu Virado. Os navios, que chegavam sempre ao fim da tarde, garantiam o sucesso na venda das varinhas a Cr\$ 0,20 (vinte centavos de cruzeiro), valor irrisório até 1976, ano em que cessam as viagens em grandes navios para o Marajó dos Campos.¹¹

Dona Oscarina esclarece como aprendeu os bordados: “uma passando para a outra”, ou seja, o ensino era coletivo e mais acentuado no bairro do maracajá, onde o artesanato vendia bem por ter muitas famílias bordando. Esse relato encontra eco em outras falas, tanto das antigas artistas quanto de suas descendentes. As jovens da época não tinham opções variadas de lazer e o trabalho de colher varinhas para bordar se tornou recreativo. O valor desse hábito emerge para as artesãs que obtinham proveito financeiro. A veterana ainda apresenta lamento diante da indiferença por parte das instituições ao fenômeno artístico: “exposição nunca teve, nunca teve representação, nunca fizeram nada pra saber como era que fazia o trabalho da gente. Só esse pessoal de fora, sempre quando vinha, eles pegavam e perguntavam como era pra fazer”. Um desabafo diante da indiferença para com sua arte.

Na verdade as exposições acontecem periodicamente no espaço de eventos culturais denominado “Praia Bar”, às proximidades do trapiche da vila. Nela ainda são expostos diversos artesanatos típicos da região amazônica como colares e brincos de sementes além de camisetas de lembrança. O que sustenta o argumento de dona Oscarina é o fato de nunca se ter fomentado exclusivamente *as varinhas* como um trabalho pertencente ao lugar, dando continuidade à antiga tradição artística. Essa valorização

¹¹ Com Cr\$ 0,20 centavos de cruzeiro em 1976 se comprava o pão francês de 100 gramas, que em 2011 custa em média, R\$ 0,60 centavos de real.

vinha sempre dos turistas e demais visitantes que ainda hoje encomendam varinhas para levar de lembrança.

Outra situação diz respeito ao que seria uma prática artística da anciã, que não só *imitava* os grafismos, mas também *criava*, o que permitiria dizer se tratar de um caso semelhante às artistas de Soure. A experiência se desconstruiu ao longo dos anos pela ausência de aperfeiçoamento técnico. Dona Oscarina se ampara nos depoimentos de inúmeros moradores da ilha que faziam da tarefa de inventar bordados uma competição.

A experiência artesã descrita é nada mais do que a experiência artística, pois se realiza plenamente na relação do autor com a obra. O primor aplicado aos trabalhos – principalmente, no caso de Baxinha e Nilma em Soure – demonstra que a aparência é fundamental, pois nela, segundo Hegel, está a sua essência (DANTO, 1995). Por outro lado, a desconstrução desse princípio vem sendo aplicada na modernidade com o intuito de escutar as vozes das manifestações culturais locais que, pelo peso da hegemonia dominante, foram ignoradas ao longo do tempo, mas que têm espaço legítimo sem cair no perigo da relativização (ECO, 2007).

Ao final desse artigo, não se deve deixar de ter como verdadeira a importância dos grafismos para a identidade cultural das artistas bordadeiras de Mosqueiro e Soure. A tradição, o empirismo e as dificuldades encontradas para manter viva a tradição não devem se constituir barreiras, mas motivações para que as vozes dessas mulheres amazônidas cheguem às instituições e desafiem seus agentes na busca de novos entendimentos e intervenções no sentido de que se dêem subsídios para expressões artísticas das populações do estuário marajoara. Neste enredo, por meios de escrituras, visualidades e oralidades, procuramos apresentar o grafismo em varinhas em seus antigos e novos significados culturais como arte, estética, saber e patrimônio local que, apesar dos doloridos processos de colonização e desvalorização deste objeto artístico amazônico, pela persistência do saber-fazer feminino resistem ao esquecimento.

Referências

ALBERTI, Verena. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. SP: Contexto, 2005.

BENTES, José Anchieta de O. (org.). **Pesquisa da cartografia sociocultural de Mosqueiro**. Prefeitura Municipal de Belém. Secretaria Municipal de Educação. Belém: SEMEC, 2003.

BENTES, Nilma. Negros na Amazônia brasileira: 500 anos do Brasil. In: FORLINE, Louis. MURRIETA, Rui. VIEIRA, Ima. (orgs.). **Amazônia além dos 500 anos**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia – formação social e cultural**. Manaus: Editora Valer. Editora da Universidade do Amazonas, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. 7. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. SP: Edusp, 2003.

DANTO, Arthur. **El final del arte**. Madrid: El Paseante, 1995.

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

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

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

_____. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. SP: Perspectiva, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

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

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 2005.

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

JARDIM, Ninon Rose Tavares. **Mulheres entre enfeites & caminhos: cartografia de memórias em saberes e estéticas do cotidiano no Marajó das Florestas (São Sebastião da Boa Vista-PA)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. SP: EDUSC, 2001.

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

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

MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias afroindígenas na Amazônia Marajoara. **Projeto História**, nº 44, junho de 2012, p. 197-226.

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

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

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

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. SP: Companhia das Letras; BH: UFMG, 2007.

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

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 352f.

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

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

Entrevista

PIRES, Oscarina Silva. Artista. **Entrevista concedida a Renato Vieira**. Mosqueiro, 21 nov. 2010. Gravação digital 26min mono.

ROCHA E SILVA, Nilma. Pescadora e artista. **Entrevista concedida a Renato Vieira**. Soure, Ilha do Marajó, 16 dez. 2010. Gravação digital 13min mono.

Imagens

www.viafanzine.jor.br009fotosarqueo13.jpg. Acesso em jan 2010.

[Recebido: 12 mar. 13 - Aceito: 10 jun. 13]