

ARTE NA ILHA: A RESISTÊNCIA DE MULHERES ARTESÃS DE MOSQUEIRO-PA

ART ON THE ISLAND: THE RESISTANCE OF FEMALE ARTISANS FROM MOSQUEIRO-PA

Renato Vieira de Souza
SEMEC-BELÉM-PA

Resumo

A Ilha de Mosqueiro em Belém, no estado do Pará, apresenta marcos importantes no espectro da cultura paraense por se tratar de reduto turístico muito frequentado nas férias e feriados. Entretanto, a produção artística nativa e as lutas pela continuidade de suas experiências são, ainda, invisíveis devido a processos de genocídio da cultura ancestral. Entender o artesanato local, enquanto símbolo de resistência de mulheres e sua luta por espaço social, constitui objetivo principal deste artigo. Consideramos a concepção de resistência por meio da arte do etnógrafo etíope Assefera Dibaba (2015) e a narração de experiências como um dos meios mais importantes na entrevista de História Oral, onde são coletados os dados de campo, conforme compreende Verena Alberti (2005). Para isso, conhecemos mulheres nativas que expressam a cultura da ilha intensamente como Leila do Socorro Araújo Cunha e Lianete Socorro do Rosário Carvalho, conhecida como "Lia". Descendente de negros e indígenas nativos, os depoimentos de Lia são ferramentas que permitem discutir categorias como artesanato e arte, bem como aspectos da produção artística marcada pela herança ancestral.

Palavras-chave:

Artesanato; resistência; arte; Ilha de Mosqueiro.

Abstract

Mosqueiro Island in Belém, in the state of Pará (Brazil), presents important landmarks in the spectrum of Pará culture, as it is a tourist stronghold that is very popular during vacations and holidays. However, native artistic production and the struggles for the continuity of their experiences are still invisible due to processes of genocide of ancestral culture. Understanding local crafts as a symbol of women's resistance and their struggle for social space is the main objective of this article. We consider the conception of resistance through the art as the Ethiopian ethnographer Assefera Dibaba (2015) states, as well as the narration of lived experiences as one of the most significant means within Oral History interviews, where field data are collected, as understood by Verena Alberti (2005). In this context, we engaged with native women who embody and express the island's culture with intensity, such as Leila do Socorro Araújo Cunha and Lianete Socorro do Rosário Carvalho, known as "Lia." A descendant of both African and Indigenous peoples, Lia's testimonies serve as valuable instruments for discussing categories such as handicraft and art, as well as aspects of artistic production shaped by ancestral heritage.

Keywords:

Crafts; resistance; art; Mosqueiro Island.

MOSQUEIRO: TRAÇOS DE ARTE-CIDADE AMAZÔNICA

Mosqueiro é uma ilha-distrito de Belém, no Pará, banhada pela baía do Marajó e situada a cerca de 60 km ao norte da capital paraense. O acesso terrestre se dá por via terrestre, pela ponte de acesso ao continente, desde 1976. Além de grandes áreas de floresta, cada vez mais ameaçadas pela urbanização, a ilha sempre foi reduto turístico por atrair visitantes às suas belas praias de rio com ondas de até 2 metros. A vida neste arquipélago é permeada por fenômenos míticos que contam sua história desde a chegada dos europeus no século XVII, passando por tentativas de extermínio da cultura originária, chegando ao momento atual onde a confluência entre religião católica e saberes nativos produziu contornos típicos de uma cidade amazônica. A condição confortável para viver está condicionada à visão de mundo contida em símbolos mítico-religiosos que formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica, geralmente implícita, e, ao fazê-lo, sustentam cada uma delas com a autoridade tomada do outro.

A dinâmica de como tudo isso ocorre dá a impressão de que a tradição religiosa se retroalimenta da arte e vice-versa. De fato, as estéticas da música, das artes visuais e dos cortejos performáticos (para não citar as obras artesanais que serão discutidas a seguir) estão presentes em diferentes níveis e contextualizam elementos do passado no presente em uma experiência coletiva que é construída nas relações individuais. Tudo isso lembra fortemente a ideia de “cidade da arte” de Giulio Argan (2005) que será discutida mais adiante.

Logicamente, essa discussão não se finda levando em conta apenas a análise dos sistemas simbólicos assinalados, mas tem importância na definição de um perfil compatível com a identidade dos coletivos humanos de Mosqueiro em suas variadas nuances, o que constitui a chave para a compreensão das experiências de seus sujeitos. Os depoimentos orais nesta abordagem são reveladores de dinâmicas históricas (Alberti, 2005) protagonizadas por atores sociais que permitem vislumbrar hostilidades perpassando à ascendência, principalmente das mulheres artesãs, as protagonistas deste artigo.

OS DOMÍNIOS ARTE E ARTESANATO: ESCLARECIMENTOS NORTEANTES

O artesanato é uma manifestação fortemente presente na ilha de Mosqueiro e que tem exposto em seus elementos as formas dos costumes locais, bem como o histórico de resistência cultural das mulheres. Aqui se percebe duas vertentes de saberes caracterizadas: uma está manifesta no incentivo direto às(aos) pequenas(os) empreendedoras(es) por parte de redes de colaboração de movimentos sociais ligados à Confederação Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB. A outra, também conta com esse incentivo, mas está muito mais conectada às heranças de seus antepassados, como é o caso das biojoias e varinhas bordadas¹ Essa última vertente, sofre uma tensão política maior, por não ser fruto de iniciativa externa como as demais.

Mas antes de compreendermos os pormenores dessas produções, vale situar a distinção dos termos “arte” e “artesanato” que permeiam questões sobre as quais vale refletir. Segundo o etnógrafo Raymond Williams (1969), desde que a palavra “artista”, derivada do latim *esteta* (estrela) na antiguidade, se disseminou universalmente, o estereótipo de pessoas com qualificações técnicas e cognitivas diferenciadas se tornou regra no plano global. Oswald Barroso, depois de estudar arte indígena de povos indígenas do Brasil central, situa esse pensamento como parte do modelo de sociedade capitalista onde

A divisão entre arte (fine arts) e artesanato (crafts), estabelecida pelo capitalismo, a partir da Europa Ocidental, pretendeu “libertar” a arte de seu valor utilitário. Deixando a confecção de objetos úteis ao artesanato, proclamou a “arte pela arte”, ou seja, a arte sem interesse outro senão a pura contemplação. Ao final de algumas décadas, essa concepção mostrou sua impossibilidade já que a arte como expressão da subjetividade humana não pode deixar de refletir interesses sociais, até mesmo o interesse mercantil de obter dividendos (Barroso, 2019, p. 108).

Aqui o autor lança uma crítica ao conceito hermético de arte preconizado na distinção entre arte e artesanato com finalidade de extrair o caráter

utilitário dos objetos. De fato, na modernidade, essa qualificação tem sido bastante distinta para o sensorialmente sensível e o artífice ou artesão como o desprovido de notável sensibilidade. Quando se entende a formatação dessas categorias, é nítida a percepção de que nelas estão inseridas muitas experiências e saberes que têm na estética e na vida social o seu mote e que, muitas vezes, não são devidamente aprofundadas (Barroso, 2019). Não o são, pois, na verdade, não há inserção nas formas empobrecidas do capitalismo contemporâneo (Deleuze; Guatarri, 1995). Mas o que compõe o interior dessas categorias, visto que uma artesã ou artesão só se reconhece como tal devido a um discurso filosófico dominante, não concebido por eles mesmos?

Para conhecer o interior desses parâmetros, podemos recorrer às normas estabelecidas no termo de referência do Programa de Artesanato do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE, que distingue quem são e quem não são os/as artistas, após discussão por especialistas, e lançadas pelo Conselho Mundial de Artesanato. Este preconiza o artesanato como “atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade” (SEBRAE, 2003, p. 21). São acrescidas a esse conceito algumas particularidades da atividade artesã como a produção regular de pequenas séries semelhantes entre si, porém, diferenciadas. Também é uma atividade oriunda da necessidade econômica, premissa válida desde o artesão desconhecido até o mais afamado artista plástico.

Ainda segundo a norma, um artesão é um indivíduo detentor de conhecimento técnico sobre os materiais, ferramentas e artifícios de sua especialidade, dominando todo o processo de produção. O artista, por sua vez, além de ter as atribuições de um artesão, deve possuir “uma coerência temática e filosófica, cristalizados em uma série de compromissos consigo mesmo, dentre estes o de buscar sempre ir além do conhecido” (SEBRAE, 2003, p. 26). Assim, o/a artista teria o compromisso de expressar sua forma específica de ver o mundo que não é mais condicionada ao senso coletivo, herança do conhecimento ancestral como em linhas gerais é o caso da artesã/do artesão.

Ao se discutir essas questões, observando a referência empírica, tende-se a concluir que tratar de arte e artesanato seria complexo, pois as categorias que definem o artista, o artesão e suas atividades, parecem não ratificar a realidade, tornando o entendimento dos ofícios impreciso em alguns casos. Há situações em que o conceito de artesanato instituído por seu Conselho Mundial se aplica perfeitamente à atividade artesã, mas deixa a desejar quanto à percepção da experiência estética (um fenômeno complexo) que não se restringe à venda ou à qualidade do objeto, e que potencializa seu valor simbólico, instituído pela tradição, que, ausente dos holofotes conceituais da modernidade, o considera arte.

Essas considerações que buscam afastar artesão e artista, dando-lhes atribuições hierárquicas, não se atêm ao caráter subjetivo de ambos, que são movidos pelo processo de criação, inerentes a todo ser humano sensível, como afirma a artista e teórica da arte Fayga Ostrower (1987). Vale também lembrar de construtivistas como Jean Piaget (1974) que, ao se referir ao humano como ser epistêmico, considera a criatividade como o resultado de expressões coletivas nas quais os aparatos cosmológicos, não raramente opostos às convenções ocidentais, expressam em seus meios a possibilidade de descrevê-los estética e culturalmente.

Diante dessas imprecisões é salutar defender limites dessas categorias, porém, não construindo fronteiras rígidas entre arte e artesanato, visto que elas seriam necessárias para que não se desmanche a arte dentro de um estrato conceitual relativo, e o artesanato numa nuvem de preconceito travestido de indiferença. Além do teor distinto dos termos conceituais, há de se observar aspectos gestuais e técnicos presentes em uma produção artesanal e que devem ser considerados além da percepção estética e dos processos de criação. Júlia Brussi (2015), em sua abordagem antropológica voltada para a renda de bilros em Trairi (CE), lembra que na perspectiva maussiana a técnica é constituinte do humano e, dessa maneira, não se encontra prontamente vinculada ao uso de instrumentos, mas no próprio movimento, na ação corporal. Nesse sentido, “o corpo é considerado como o primeiro e o mais natural objeto técnico” e, ao mesmo tempo, meio técnico humano. O resultado desse processo se dará na eficácia do objeto:

A técnica é compreendida enquanto uma forma de prática, um modo de fazer não necessariamente utilitário, mas eficaz. Tal perspectiva avança ao ampliar a noção de técnica e desvinculá-la de uma relação utilitária ou instrumental com o artefato (Brussi, 2015, p. 34).

A análise acima leva em conta a relação material que o corpo tem com o objeto, produzindo, inclusive, modificações físicas no primeiro. O humano se perfaz como ser técnico e o objeto artesanal (ou utensílio, como diz a autora) só existe no movimento corporal que o torna eficaz e só pode ser compreendido no gesto, na sua relação com o humano. Desta forma, o corpo e seus gestos seriam o principal ponto de análise das técnicas.

Compreender a técnica como propriedade humana é imprescindível para não cometer o equívoco de considerar apenas um objeto artesanal e em série na análise mais constitutiva dos processos do fazer, que não são simetrias perfeitas como se pensou até pouco tempo. Há toda uma gama de implicações subjetivas, envolvendo o ser artífice e artista, que não devem ser negligenciadas, pois desconstruem a perspectiva simplória da produção técnica, seja ela um artesanato ou obra de arte.

Esse entendimento tem em vista que se repense a própria arte em seu processo equivalente nas sociedades contemporâneas, porém, não dentro de uma visão mista e diaspórica das culturas, seguindo a ideia eurocêntrica de “hibridismo”, mas, sim, como um processo de tradução cultural, conforme pensa Stuart Hall (2003), prevendo a permanente construção de realidades culturais onde a ambivalência e o antagonismo acompanham todo o percurso. Assim o conceito de tradução torna mais clara a percepção dos intercâmbios culturais que resultam em discursos coletivos.

A EXPERIÊNCIA ARTESÃ DAS MULHERES DE MOSQUEIRO

Esses preceitos têm encontrado eco na atividade artesanal em Mosqueiro. Dando continuidade ao que se percebe no âmbito local, encontra-se ali uma parceria de grupos empreendedores com a Cáritas Metropolitana de Belém, uma organização

da CNBB, atuante na valorização do trabalho das mulheres artesãs que fundaram uma associação, denominada Rede de Cooperação Mãos Solidárias - RECOMSOL. Nesses trabalhos são destacadas as produções de pequenas peças de *souvenir* e bijoias, produzidas nas oficinas de artesanato (Figura 1). São produtos que apresentam a estética da ilha para além da natureza e suas belas praias, contemplando formas de casarões antigos (representados na figura do portal de entrada da ilha), e de figuras míticas como o boto encantado e a cobra marajoara.



Figura 1 - Peças confeccionadas pelas mulheres da RECOMSOL (2019).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nas produções acima há vários objetos com referências ao comércio e turismo local que carecem de esclarecimento. As bijoias são produções que têm suporte na floresta e são conhecidas na região há muito tempo, sempre apreciadas por turistas e visitantes da região. São feitas com sementes de variados tamanhos e espécies da flora encontradas em abundância na ilha. Quanto às peças de madeira com o desenho do portal de entrada da ilha e a figura do boto, claramente são utilizações recentes do turismo de massa, padronizando o que até pouco tempo não existia (como é o caso do portal de Mosqueiro) ou que não era disseminado no comércio local (a história do boto encantado que surge nos rios e praias).

O boto é um elemento valioso dentro da cosmologia amazônica e essas narrativas compõem o acervo de experiências míticas das mulheres e homens de Mosqueiro, o que não ocorre com o portal. As mulheres artesãs de varinhas - das quais



Figura 2 - Biojoias e varinhas bordadas (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Leila do Socorro Araújo Cunha é a principal referência² - não defendem o portal como símbolo de Mosqueiro nem destacam o que não foi perpassado geracionalmente, como as varinhas, as ervas medicinais e as biojoias. Isso porque o que é colocado de alguma forma anacrônica e em algum momento como símbolo da região não pode ser aceito internamente como uma lembrança de Mosqueiro; daí ter se instalado não uma divisão entre quem produz as peças, mas uma distinção de artesanatos. Devido a isso, a rede de cooperação se mantém forte com produções diversas que expressam os saberes locais (Figura 2).

Na figura acima, destaca-se apenas o que as mulheres artesãs consideram “produtos da floresta” e, portanto, resultado do conhecimento herdado. As varinhas têm um histórico de experiências que se estendem ao longo dos anos, atraindo, ainda hoje, muitos turistas, mas estão juntas com as cestinhas que também são confeccionadas mediante técnicas específicas ensinadas geracionalmente, assim como as pulseiras e colares de sementes. As produções têm esse caráter estético diferenciado, desenvolvido não em oficinas de artesanato promovidas por associações de fomento, mas no contato com as/os ascendentes e suas matrizes culturais.

Esse ambiente também se constitui de tensões que

ressurgem quando algum apoio da administração local é solicitado pelos grupos produtores de artesanato. Nesse ínterim é que se nota a primazia das festividades cíclicas como as festas juninas, o carnaval e o Círio de Mosqueiro, restringindo o artesanato a uma subcategoria, um coadjuvante das expressões locais. Ao não se sujeitarem a essas imposições políticas, as mulheres reúnem suas redes e procuram soluções criativas, buscando parcerias com entidades de apoio - como é o caso da Caritas Brasileira³ - distribuindo seus produtos para além das fronteiras regionais e nacionais.

Essa é precisamente a história de luta de Lianete Socorro do Rosário Carvalho, conhecida pela alcunha “Lia”, 51 anos, divorciada, pescadora, mãe, artesã, e uma das fundadoras do grupo Pordosol.⁴ A artesã sobreviveu durante muitos anos da coleta de mariscos nas praias da Baía do Sol, onde organizou o grupo e hoje participa como uma liderança da RECOMSOL, produzindo biojoias e bombons artesanais de variados sabores da Amazônia. Um dos projetos mais valiosos que sua rede desenvolve está na economia solidária, cujas parcerias têm resultado em experiências antes nunca obtidas.

Lia conta com a parceria de colegas, membros da rede como empreendedoras do grupo Toque de Arte, produzindo peças utilitárias e de decoração em diversos tecidos, desde bonecas até toalhas de mesa. As artesãs têm em comum o esforço para

confeccionar os produtos que elas consideram arte por não serem produzidos industrialmente e por consumirem etapas que levam horas. A produção em série tem saída, a depender de onde se vende. Quanto maior a exposição ao público, melhor; quando isso não é possível, elas recorrem ao auxílio da Caritas, divulgando suas mercadorias em outras localidades.

Dessa forma, Lia e suas companheiras têm conseguido viajar pela Amazônia, desde as capitais até cidades do interior, divulgando e comercializando suas produções, bem mais aceitas fora de Mosqueiro. Por esse motivo, não lhes falta ânimo em seu trabalho. Há encomendas de bombons, inclusive para localidades distantes como a Itália e o Japão devido aos eventos de degustação, onde os sabores da ilha (exóticos para eles) são muito apreciados.

A distinção do artesanato produz admiração entre as participantes da rede. Não se percebe animosidade entre elas, mas, sim, respeito. Apenas é evidente o aprimoramento das peças produzidas por quem mora e obtém recursos da floresta, mas as demais produções são interessantes pela própria percepção de se estar em um lugar da Amazônia repleto de elementos herdados da tradição nativa. Entretanto, é bastante comum para quem está dentro dos grupos, perceber o artesanato como uma modalidade de resistência ao preconceito entre as mulheres de fora, e Lia se engaja como protagonista na luta em favor de sua identidade ribeirinha, reforçando isso nas seguintes palavras:

As mulheres não se aceitam como ribeirinhas e muitas vieram da ilha e do igarapé pra Vila, mas não se consideram. Isso porque elas acham que ribeirinha é quem mora no nível do rio naqueles casebres... então como nós moramos na ilha de Mosqueiro pra mim todas são ribeirinhas! Lógico que a gente não vai continuar na mesmice, mas a gente está se atualizando pra que nos aceitem onde todo mundo tem que aceitar! Porque participamos de eventos em Belém e eles acham que por representar mulheres ribeirinhas de Mosqueiro eles vão encontrar mulheres com chapéu, calça enrolada, suja de lama e com cheiro de pitiú? Não! A gente tem que se dar valor, ganhar respeito das pessoas e que as pessoas deem valor para nós! (Carvalho, 2021-2022).

O depoimento acima constitui uma das falas de

resistência mais significativas de todo esse artigo. Ela surgiu depois de Lia ter lembrado de mulheres que desistiram de participar da sua rede diante do estigma pejorativo, contido no termo “ribeirinhas de Mosqueiro”. O estigma é resultado de todo o processo instaurado na ilha com a invasão colonial, desenvolvido com a implantação de leis e regras etnocêntricas e toda a sua cosmologia que constitui o tabu de preceitos dominantes, questionado pelas mulheres artesãs. A fala significativa indica a superação de uma condição subalterna da artesã, evidente no universo da ilha por parte de mulheres e homens. De fato, o valor que Lia dá a si mesma é o que as mulheres que temem ser taxadas de ribeirinhas não conseguem ver ainda, mas a luta por dignidade e visibilidade fará com que vejam. Em sua atividade comercial, Lia tem conseguido quebrar o preconceito e adquirido respeito por seu trabalho.

O respeito é um termo chave nesse caso, quando a interlocutora descreve o histórico de rejeição à sua condição. Lia é descendente de negros e indígenas, e as marcas dessas etnias são visíveis em seu corpo. Sua luta excede ao proveito econômico com a venda de bijou e bombons artesanais, pois é, ao mesmo tempo, resistência ao etnocentrismo dominante e afirmação de suas origens nativas, historicamente banidas e massacradas pelo colonialismo.

Lia traz em suas falas algumas acepções do pensamento comunitário manifestos em diferentes regiões da América do Sul sobre as quais Aníbal Quijano (2005) apresenta reflexões pertinentes. Nessa temática, tomada como bandeira pelo feminismo comunitário, não se pode deixar de citar uma destacada discípula do autor, Julieta Paredes (2019), defensora do povo aimará (Bolívia) que luta pelo “Suma Qamaña”, traduzido como “viver bem”. Paredes não vê consonância com as postulações do feminismo esquerdista ocidental, pois, segundo ela, é “tomado de reduções” por ser gerado dentro do capitalismo eurocêntrico opressor com a força do neoliberalismo, invasor nocivo à vida de homens e mulheres, indígenas e latinos. Devido a isso, ao desenvolver a noção do “viver bem” sob a ótica do feminismo comunitário, ela sugere uma volta à racionalidade dos povos originários, descolonizando imposições diretas ou indiretas do colonialismo, do qual o feminismo europeu e estadunidense são crias. Nesse raciocínio, a autora sustenta que essas militâncias se fundam em realidades do hemisfério

norte e que não foram pensadas em função das dinâmicas Latino Americanas.

Com base nisso, a autora reconhece a abertura a imposições de anacronismos na própria luta feminista e, ao contrário do que se faz mundo afora, ela estabelece um foco diferente em sua proposta de mudança:

Nós falamos de comunidade e da comunidade de comunidades, nós não nos definimos antipatriarcais, nem anticapitalistas, nem anticoloniais. Por quê? Assim estaríamos reforçando o colonial, o patriarcal. Não... Nós temos que buscar nos definir com base na nossa proposta e não com base no que lutamos contra e queremos destruir. Para que vamos reedificá-los? O que precisamos é pensar melhor sobre o que é nosso. É a partir do coração que devemos falar. Por que lutamos? Pela comunidade. O que queremos? Uma comunidade de comunidades (Paredes, 2019, p. 30).

Em sua estratégia comunitária, Paredes está muito mais interessada em focar nos resultados da racionalidade de seus ancestrais do que no inimigo. O “viver bem” é o que lhe pertence e o que está no coração como ativo de resistência e continuidade e não o ataque sistemático ao patriarcado e ao capitalismo. Paredes também situa uma importante reflexão sobre etnia, distinta das questões levantadas sobre corpos humanos. Esta seria uma construção ideológica do neocolonialismo, ao culpar negros pela violência na Europa e nas Américas, silenciando a luta de uma parte dos brancos que também são excluídos nesses continentes. Nesses casos “a diferença entre pele clara e pessoa branca, ou branco, é uma decisão e posição política” e não de raça ou etnia (Paredes, 2019, p. 31).

Essa reflexão serve para analisar a realidade de Lia e suas amigas brancas, unidas em um empreendimento artesão comunitário, muito mais em função de dignidade e inclusão social (uma posição política) do que em oposição às questões raciais, ainda que estas existam de alguma forma em Mosqueiro. Para além dessas dimensões, o respeito à etnia e à floresta aparecem como categorias significativas, afloradas nas intenções cotidianas que situam o diferencial das mulheres da ilha. Por serem lutas tão expostas, nota-se o artesanato muito mais como um símbolo de engajamento do

que uma obra de arte, da qual pouco se conhece o processo que a tornou, promovendo uma forma poética de resistir. Esta acepção de poética do resistir está na obra do etíope Assefera Dibaba (2015), pois discute alguns aspectos interessantes que podem ser situados na vivência de Lia, Leila e outras mulheres artesãs em Mosqueiro.

O trabalho dessas mulheres tem valor comercial, mas o valor simbólico suplanta essa dimensão por apresentar uma posição que não se adequa à torrente uníssona dominante e contra ela se opõe em ações culturais. A força do ato está no gesto diário, nas tomadas de decisões e no fazer arte em seu aspecto robusto de resistência diante dos instrumentos de oposição, semelhante ao que ocorre no movimento da capoeira insurgente do nordeste como apresenta Antônio Bispo dos Santos (2015). Esse fato indica semelhanças com fenômenos culturais recorrentes em toda a região, mas que não são idênticos e que jamais devem ser desprezados. Isso se constitui em sua peculiaridade, como se a cultura de Mosqueiro fosse dotada de cores diversas, em performances atraentes, o que é fato do ponto de vista da produção artística.

A ILHA DA ARTE

Analisando a manifestação artística em Mosqueiro é imprescindível retomar a discussão sobre as vertentes distintas inseridas no interior das manifestações. A primeira diz respeito aos anacronismos, conectados às matrizes externas que foram incorporadas ao histórico local. Esses objetos são - de forma mais concreta, visto que há muitos outros anacronismos de menor substância - exemplificados no pórtico de entrada, inspirado no acesso à cidade de Gramado (RS) (Figura 3), que também alude aos chalés e vivendas da ilha, construídos desde o século XIX para descanso das elites econômicas que viveram na cidade. Estes constituem representações icônicas importadas e não inspiradas nas matrizes locais que são parte da história e da estética de Mosqueiro, o que não constitui um problema em si, pois os anacronismos assimilados pelos mosqueirenses deixam de ser elementos culturais alienígenas.

Essa vertente da expressão local que apresenta os de dentro, identificados com a elite dominante, apenas reforça particularidades de uma ilha cindida



Figura 3 - Portal de Mosqueiro inspirado nos chalés e portal de Gramado (RS) (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.

entre duas matrizes culturais, nas quais novas ramificações surgem, tornando aparente o caráter heterogêneo das experiências culturais. O desafio a ser observado de perto está na região de fronteira entre o mundo dos de fora e dos de dentro, que constituem a segunda vertente, provavelmente a mais complexa a ser discutida aqui. Nela estão inseridas, em primeiro plano, o artesanato das varinhas bordadas, biojoias e outros saberes expressos e historicamente subalternizados.

Quando se faz uso do termo “subalterno” nos referimos à abordagem de Gayatri Spivak (2010), que cita grupos de pessoas marginalizadas e oprimidas nos quais o papel da mulher na sociedade (principalmente na Índia de onde partem suas análises) é totalmente apagado. Ela afirma que “Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 85). Não é por acaso que falar de artesanato em Mosqueiro torna-se uma discussão essencialmente pautada nas questões de gênero, poder e luta política. O que se pode constatar nesta

última vertente, até o momento, é a prevalência de resistência com uso da expressão artística, atualizada via rede solidária.

A luta desenvolvida no âmbito da academia, em favor da produção de teorias que contemplem sujeitos historicamente discriminados, tem sido convergente há bom tempo. Na teorização dos saberes subalternos, Walter Mignolo (2004) desenvolve a ideia de superação do termo “pós-colonial”, que, segundo ele, é carregado de tendência contra práticas adotadas por “gente de cor” e “intelectuais do terceiro mundo” na academia. Assim tanto o pós-colonialismo quanto o pós-ocidentalismo são discursos importantes para uma mudança na produção teórica e intelectual conceituada como “gnose liminar” ligada à “subalternidade” e à “razão subalterna” voltando a atenção ao que ele chama de *loci* pós-coloniais de enunciação como formação discursiva emergente e forma de articulação da racionalidade subalterna. Segundo o autor:

A reflexão crítica sobre a diversidade deve ser um projeto universal. Para isso sugiro que a razão subalterna seja entendida como um conjunto diverso de práticas teóricas emergindo dos e respondendo aos legados coloniais na interseção da história euro-americana moderna (Mignolo, 2004, p. 139).

A análise crítica deve ser feita a partir da gnose liminar, um paradigma maior que abarca o pós-colonial. A gnose liminar está para além das disciplinas, da geopolítica do conhecimento, dos legados coloniais, divisões de gênero e dos conflitos raciais. É um anseio de ultrapassar a subalternidade e um elemento para construção de formas subalternas de pensar.

Pensar nessa perspectiva é situar discussões a partir do local, entender suas epistemologias, abrindo espaço ao pluralismo a partir de experiências do cotidiano sem ignorar perdas e mazelas que também estão implícitas nos objetos culturais. O resultado dessas experiências em Mosqueiro é a disseminação da arte entre as mulheres como uma peça de sua identidade, consciente de seu potencial emancipatório e transformador. A emancipação é uma questão primeiro de consciência e depois de reivindicação, sendo a resistência a alma de tudo. Mas são ações do cotidiano que determinam esse processo histórico local a exemplo do que acontece na Etiópia central:

Os atos/palavras de resistência acabam se tornando parte da experiência histórica local e constituem parte de uma corrente de conhecimento sociocultural. Assim, quando a cultura se transforma em atos emancipatórios, o folclore usado como resistência criativa torna-se emancipatório porque a reação não é a um incidente pontual ou a uma opressão temporária, mas resistência fundamentada na crença na liberdade humana fundamental. Essa hipótese torna as abordagens etnográficas, folclóricas e históricas métodos viáveis em estudar a transformação social e a cultura de resistência a partir da perspectiva do povo (Dibaba, 2015, p. 269).⁵

A resistência criativa, portanto, se apresenta como a chave da emancipação, mantida pela fé fundamental na liberdade. Nesse exemplo, surge o elemento humano que é capaz de subverter

organismos opressores: a luta por liberdade. Sua agência na história é imponderável e deve ser uma categoria importante, pois os sistemas de opressão podem silenciar epistemologias, mas o ideal não.

Além dessas análises é possível antever algumas questões emergentes que se sustentam pela lógica dos fatos. Embora tenha contornos do que Hobsbawm (1997) intitula “tradição inventada”, os sujeitos de Mosqueiro destacam na experiência do passado e na sua história, em contínua construção no presente, a legitimação da sua cultura, o que se contrapõe à ideia de “continuidade artificial com o passado histórico” (Hobsbawm, 1997, p. 10). As experiências individuais é que retroalimentam as expressões do grupo plasmando-as no presente, tornando-as sensíveis e coletivas por mecanismos dotados de fazeres artísticos como o artesanato.

Da mesma forma, as manifestações religiosas apresentam em seus arranjos o conagração por meio da arte, perfazendo o que Giulio Argan define como elementos que tornam a cidade a própria arte (Argan, 2005, p. 7).⁶ Nessa perspectiva o termo “cidade” surge como uma metáfora da vida comum que também é concebida pela lente da arte. Esta contribui para a sensibilidade às formas sociais e fomenta a comunicação criativa entre os grupos. Para Jones Gomes (2013), que desenvolve o raciocínio de Argan, a cidade é caracterizada pelo visual de uma localidade encantada pela expressão cultural. A manifestação artística promove solidariedade social na medida em que reflete as paisagens amazônicas e suas poéticas.

Sempre há uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento é do mundo dos fatos. Assim, Mosqueiro ativa subjetivamente em seus participantes o local da experiência estética que media as relações sociais. Estas tornam-se concretas nos eventos de maior movimento, como no carnaval e nas festas de santo e, semelhantemente, em eventos dos cordões de pássaro e no artesanato, embora para muitos que vivem na ilha, essas últimas modalidades tenham sido discriminadas nos últimos anos por conta de uma lógica dominante que as subalterniza. Assim, toda expressão local que não adere às formas peculiares da indústria cultural, mantendo seus sistemas de agregação e participação em funcionamento, seriam descritos como formas de resistência.

CONCLUSÃO

As formas de participação interativa nesses sistemas operam segundo dinâmicas diversas e, muitas vezes, antagônicas ao que se desenvolve no interior dos discursos dominantes. Devido a isso, referências direcionadas aos grupos subalternos de Mosqueiro não devem ser descritas de forma genérica, nos termos da “cultura popular” ou apenas de um grupo que tem vínculos ancestrais muito nítidos, como é o caso das artesãs ribeirinhas. Esses subalternos estão pulverizados na sociedade local e se caracterizam mais por suas expressões culturais do que por suas genealogias, embora estas, em certas situações, indiquem muito sobre quem são e quais os motivos de sua luta por sobrevivência cultural. Dentre essas expressões se destacam aquelas que ostentam processos de legitimação política reconfiguradas e atualizadas historicamente. Essa descrição repercute o sentido deleuzeano,⁷ descrito por Thays Costa em seu trabalho sobre a arte contemporânea, no qual uma obra de arte, por ser fruto de criação, “também pode ser ponderada numa reflexão sobre as artes plásticas, uma vez que pode ser entendida como um ato de resistência na arte” (Costa, 2017, p. 11). Guardando as devidas divergências entre as categorias arte/artesanato, percebemos nesse aprofundamento a expressão artística, não apenas como manifestação submersa que emerge na expressão de ilha da arte, mas como ato de resistência, onde se percebe um valor simbólico no artesanato de bijoias e das varinhas bordadas pelas mulheres mosqueirenses.

A resistência, portanto, seria a palavra-chave nesse contexto simbólico, pois ela revela muito mais do que uma ilha cindida entre herdeiros de elites do passado no presente e grupos nativos excluídos dos processos sociais. A resistência pode ser fruto da experiência com o saber empírico e retorno ao nativismo, como pressupõe Edward Said (2011), mas também se conecta com a dinâmica cultural de tradições de matrizes diversas, tornando-se, assim, resiliente e insurgente. Esta é a ilha da arte que emerge em sua matriz local e em suas experiências com a liberdade, e que tem sido padronizada em históricos de luta e sobrevivência nos contextos de mudança.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARROSO, Oswald. **Antropologia da Arte**. UECE: Fortaleza, 2019.
- BELÉM. Brasil. **Pesquisa da cartografia sociocultural de Mosqueiro**. Belém: Secretaria Municipal de Educação - SEMEC, 2003.
- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. **Batendo bilros: renderas e rendas em Canaan (Trairi - CE)**. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/22000>>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- COSTA, Thays Alves. Tentativas de resistência na arte. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Vitória, v.7, n.13, p. 10-19, 2017. Disponível em: <<https://portaldepublicacoes.ufes.br/colartes/article/view/18232>>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIBABA, Assefera Tafera. **Ethnology of resistance poetics: power and authority in Salele Oromo folklore and resistance culture (Ethiopia - Northeast Africa)**. Tese (Doutorado em Filosofia), Departamento de Folclore e Etnomusicologia, Universidade de Indiana, 2015. Disponível em: <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/items/0a6512af-7077-4095-8829-3e1c2d05fda2>>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- GOMES, Jones da Silva. **Cidade da arte: uma poética de resistência nas margens de Abaetetuba-PA**. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=0ByfO86yPbuz3WUp2YzZSMTBMNIU>>. Acesso em: 30 jul. 2025.

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

HOBBSAWM, Eric. Ranger, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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

PAREDES, Julieta. Mulheres indígenas, descolonização do feminismo e políticas do nomear. **Epistemologias do Sul**. v.3, n.2, p. 22-42, 2019. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2465/2130>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

PIAGET, Jean. **O estruturalismo**. São Paulo: Difel, 1974.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, in. **As colonialidades do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2022.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: INCT/UNB, 2015.

SEBRAE. Serviço Brasileiro de Apoio a Empresas. **Encontro nacional do programa Sebrae artesanato**. Araxá, 2003.

SOUZA, Renato Vieira de. **Etnografia da Resistência: Memórias das Artes, Saberes e**

Encantarias de Mosqueiro-PA. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/u/0/d/1PxO6XVHZRr3ZpQ9DLxrUp5G0Y5mXvKMT/view?usp=share_link&pli=1>. Acesso em: 10 ago. 2025.

SPIVAK. Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular e tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

Depoimentos orais

CUNHA, Leila do Socorro Araújo. Entrevista concedida a Renato Vieira de Souza na comunidade do Caruaru, no mercado e no espaço Solar das Artes, ambos na Vila. Mosqueiro, nov. 2009-jun. 2022.

CARVALHO, Lianete Socorro do Rosário (Lia). Entrevista concedida a Renato Vieira de Souza no espaço Solar das Artes no bairro Vila. Mosqueiro, set. 2021-mar. 2022.

Notas

¹ As varinhas bordadas ou varinhas do amor são gravuras geométricas em seções de madeira das quais é retirada a casca do vegetal e onde são gravados motivos geométricos diversos. Elas têm sua história fundada no universo encantado da região. O trabalho das artesãs encontra-se na tese *Etnografia da Resistência: memórias das artes, saberes e encantarias de Mosqueiro-PA*.

² Leila do Socorro Araújo Cunha é descendente da etnia tupi e a maior representante desse artesanato na ilha, perpassado há muitas gerações. A artesã é membra da RECOMSOL desde 2021, quando passou a comercializar seus produtos e a ser mais ativa na defesa de seus saberes.

³ A economia solidária é a ferramenta de emancipação econômica, gerenciada pela entidade onde vários grupos produzem e dividem os lucros em regime de cooperação. Os projetos são sustentáveis e congregam mulheres

ribeirinhas, quilombolas, indígenas e das periferias urbanas. Ver: Cáritas Brasileira. Disponível em: <<http://rn2.caritas.org.br/projeto>>. Acesso em: 12 nov. 2022.

⁴ A grafia traz alusão à unidade das mulheres desde a fundação do grupo em 2016.

⁵ No original: *"The resistance acts/words eventually become part of the local historical experience and constitute part of a stream of sociocultural knowledge. Thus, when culture is transformed into emancipatory acts, folklore used as creative resistance becomes emancipatory because the reaction is not to a one-time incident or a temporary oppression but resistance grounded in a belief in fundamental human freedom. This hypothesis makes the ethnographic, folkloric, and historical approaches viable methods in studying social transformation and resistance culture from the people's perspective"*. [T. do A.]

⁶ O conceito ao qual Giulio Argan se refere é uma utilização de Lewis Mumford, outro teórico que reconhece os objetos da arte nas manifestações da cidade real. Quando esta assume esse elemento coletivo em torno da estética, se aproxima da cidade ideal. Por isso, a cidade é um produto artístico ou a própria arte.

⁷ A autora sustenta que Deleuze se interessou por questões inerentes à natureza humana e, como consequência, intensificou sua teoria, ligando-a a proposições culturais e sociais intrinsecamente políticas. O "ato de criação" em Deleuze tem essa perspectiva (Costa, 2017, p. 11).

SOBRE O AUTOR

Renato Vieira de Souza possui licenciatura plena em Educação Artística, com habilitação em Música, pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Pós-graduado (*lato sensu*) em Informação Ambiental pelo Núcleo de Meio Ambiente da Universidade Federal do Pará (UFPA), com mestrado em Artes, pelo Programa de Pós-graduação em Artes, e doutorado em Antropologia Social, pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia, ambos na mesma universidade. Atualmente é membro do grupo de pesquisa *Estudos Culturais Amazônicos*, da UFPA. Professor efetivo da Rede Municipal de Ensino (SEMEC/Belém-PA). Sua área de interesse transita entre cultura e arte tradicional amazônica no que tange às memórias, narrativas, experiência estética e materialidade. E-mail: ssplo@hotmail.com

Recebido em: 29/4/2025

Aprovado em: 1/8/2025