

## **ARTES DA MEMÓRIA MARAJOARA: (Auto)biografias e Interculturalidades nas Telas de Maria Necy Balieiro**

*Agenor Sarraf Pacheco<sup>1</sup>  
Vivianne Nunes da Silva Caetano<sup>2</sup>  
Maria Necy Pereira Balieiro<sup>3</sup>*

**Resumo:** O município de Breves, localizado no ocidente marajoara, banhado pelo rio Amazonas, no Pará, tornou-se ao longo de sua história, importante zona de contato e produção intercultural. Nesse circuito, diferentes artistas têm construído visualidades, sonoridades e oralidades sobre a vida na região pautado em cosmologias, linguagens e estéticas locais em interações com outros códigos sociais como campo de possibilidades para se conhecer histórias pessoais em simbiose com universos culturais próximos e distantes. A pintora Maria Necy Pereira Balieiro, nascida nesse território, é uma das artistas que vem se nutrindo de convivências familiares em interações com a riqueza patrimonial, geohistórica e sociocultural marajoara para produzir obras de arte que permitem apreender a interrelação memória e cultura em textos visuais e orais sobre o cotidiano regional. Com base no método etnobiográfico e fundamentado no conceito de interculturalidade, procuramos reconstituir, nesse ensaio, aspectos da trajetória de vida pessoal e profissional de Maria Necy, dando destaque para o aspecto mediúnico do seu fazer-se pintora, analisando escrita e pintura de si, do outro e do nós como linguagens específicas e relacionais capazes de revelar sinais tangíveis e sensíveis alinhavados pelo fazer etnográfico que, pela arte da tela e das lembranças de vida, (re)constrói complexas dimensões e experiências interculturais no Marajó das Florestas. Emergem desse exercício etnobiográfico aproximações e distanciamentos entre mundo material e espiritual, rural e urbano, natureza e cultura, local e global, público e privado, entre outros binômios fatiados pela letrada e científica racionalidade moderna, mas que no dia a dia das gentes marajoaras, pelo viés antropológico, revelam-se em conexão. Assim, pelo pincel da arte da memória marajoara inspirados em experiência iniciática de Necy, esforçamo-nos por trazer à tona o movimento trilhado pela artista, mapeando histórias e sentidos que ela atribui às suas composições visuais como lugar privilegiado para se interpretar visões sobre a região, seus moradores e sobre a vida da própria artista que faz de suas telas textos visuais (auto)biográficos e com isso produz outras narrativas da cultura brevese.

**Palavras-Chave:** Arte; Memória; Etnobiografia; Interculturalidade; Cultura Marajoara.

### **Arte Transgressora: Primeiras Palavras**

Quando escrevo, de fato, compartilho dos desejos e ilusões dos autobiógrafos e não estou de forma alguma pronto a renunciar a isso: Digo bem alto: “*Eu é um outro*”. Encontro-me, pois, simultaneamente fora e dentro, numa situação instável que pode ser uma desvantagem ou um recurso (LEJEUNE, 2014, p. 79).

A forte presença das mulheres na história da Amazônia confunde-se com a intensidade das marcas do silêncio e das táticas por elas criadas para resistir, subverter e problematizar modos de ser e viver no regime patriarcal, enraizado e espreado, de diferentes formas com várias ressonâncias, por todo o território brasileiro. As experiências de transgressões femininas nesses cotidianos são diversas e paradoxais, indo

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela PUC-SP e Professor dos Programas de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) e História Social da Amazônia (PPHIST) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

<sup>3</sup> Pintora brevese.

de ditos, interditos, assim como usando outras linguagens para inscrever-se nesse contínuo vivido com revelador vigor. Andréa Flores (2014), acoplada em Deleuze (1995), por exemplo, incorpora seu eu-palhaça, Bilazinha da Mamãe, para juntar-se a quarenta mulheres palhaças da Amazônia Brasileira e mergulhar nas linhas do poético e do cômico, interrogando silêncios historicamente a elas impostos. O cênico transforma-se em espaço onde a mulher amazônica se empodera e recupera os direitos de comunicar pelos sentidos. Nesse metier poético-político, Sandra Almeida (2012, p. 16-17), em prefácio da obra de Gayatri Spivak, aponta:

A tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaço por meio dos quais o sujeito subalterno possa ser ouvido(a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido.

Em outro cenário amazônico, interligado ao ambiente onde vivem muitas das palhaças que compartilharam suas histórias de vida com Flores, descobrimos a história de uma mulher atualmente introspectiva e, aparentemente, caseira, que se veste na/de pintura para transgredir o lugar do feminino na história sociocultural e política marajoara. O contato com a potência criativa dessa trajetória humana faz lembrar Roy Wagner (2010, p. 69) quando refletindo sobre o fazer etnográfico chama a atenção para a “experiência criativa, produtiva”, surpreendentemente transgressora que ele mobiliza. Nesse caso não é apenas o campo culturalmente produzido que é criativo, mas o sujeito com o qual interagimos permite descobri-lo dotado de forças para nos levar a mundos hermenêuticos anteriormente impensados.

Marcio Goldman (2011, p. 202) em artigo-resenha da obra seminal de Wagner assevera que no trabalho de campo, “o antropólogo deve estar preparado e disposto a assumir duas premissas: reconhecer naqueles que estuda o mesmo nível de criatividade que crê possuir; não assimilar a forma, ou o ‘estilo’, de criatividade que encontra no campo com aquele com o qual está acostumado e que ele próprio pratica”. Por esse prisma, a partir de agora, não apenas ouviremos a voz dessa mulher marajoara, veremos seu rosto, saberemos de aspectos que considera significativos no seu fazer-se artista visual brevense, mas acompanharemos momentos em que ela toma a autoridade etnográfica para produzir escritas de si, do nós e dos outros.

## Arte Mediúnica? Iniciação

*Eu não sei! Foi um boom, foi de repente, vou te contar uma coisa, a Nice minha filha, ainda não estava casada, morava só nos duas. Eu dormia na frente e a Nice nesse quarto de trás, eu passei um mês que eu não conseguia dormir, lá da janela pegavam aquele monte de pincel e jogava na minha rede e eu gritava pra minha filha: Nice eu não consigo dormir! Aí a Nice ia pra lá, acalmavam as coisas, mas quando não, de novo, sabe, às vezes eu estava naquela vigília entre o sono e ainda acordada, aí eu enxergava jogando aquele monte de pincel. Eu disse, então: - Olha, Nice, eu vou no centro, tomar um passe, alguma coisa eles querem me dizer, alguma coisa vai acontecer. Aí eu fui, mas ficou um mês aquilo aparecendo pra mim. Junto disso vieram os sonhos. Disse, então, pra Nice: - Eu vou anotar meus sonhos, aí eu comecei a anotar os sonhos.*

Maria Neco Pereira Balieiro<sup>4</sup>, moradora da cidade de Breves, no Marajó das Florestas, filha de Laura Pereira da Silva e Antônio da Silva Balieiro, nascida em 13 de dezembro de 1957, hoje com 57 anos de idade, mãe de Nice Laura e Laura Helena, nomes escolhidos para homenagear sua genitora, avó de João Vitor, católica, mas com fortes leituras e práticas do universo espírita, reconstituiu seu processo de entrada e formação no campo da pintura a partir de uma experiência iniciática que a levaria a uma convivência com Assis Costa, pintor local, e depois ao fazer compartilhado com J. Tadeu, muito conhecido no circuito da pintura brevesense.

O envolvimento dessa mulher marajoara com o campo da arte de pintar articula duas dimensões: *uma espiritual* – que questiona as teorias da aprendizagem na perspectiva psicológica porque se fez no pincel aos 50 anos de idade; e *outra cultural* – que deixa ver o papel decisivo das memórias compartilhadas com sua rede de parentela, com destaque exclusivo para o lugar da mãe na conformação de sua identidade pintora. Certamente, não podemos esquecer, conforme lembra Pollak (1992, p. 2003), que “a memória sofre flutuações em função do momento em que é articulada, em que está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de sua estruturação”.

---

<sup>4</sup> De acordo com James Clifford “a nova tendência de nomear e citar os informantes de forma mais completa e de introduzir elementos pessoais no texto está alterando a estratégia discursiva da etnografia e seu modo de autoridade. Muito de nosso conhecimento sobre outras culturas deve agora ser visto como contingente, o resultado problemático do diálogo intersubjetivo, da tradução e da proteção. Isso levanta problemas fundamentais para qualquer ciência que predominantemente se move do particular para o geral, que pode fazer uso de verdades pessoais apenas como exemplo de fenômenos típicos ou como exceções de padrões coletivos” (2011, p. 73).

A partir da relação entre etnobiografia e interculturalidade enquanto processos de mediação e tradução cultural produzidas pelo amplo e polifônico campo das linguagens, mergulharemos na trajetória de vida e produção artística dessa mulher marajoara cuja referência de “afecto” e aprendizagem dos saberes da cultura marajoara é familiar, mas atravessada por convivências na/com a cidade, meios de comunicação, leituras diversas e viagens em circuitos paraenses rurais e urbanos. Tais zonas de interação e aprendizagem estruturaram experiências interculturais, as quais constituem-se em

um campo complexo em que se entrecruzam múltiplos sujeitos sociais, diferentes perspectivas epistemológicas e políticas, diversas práticas e variados contextos sociais. Enfatizar o caráter relacional e contextual (inter) dos processos sociais permite reconhecer a complexidade, a polissemia, a fluidez e a relacionalidade dos fenômenos humanos e culturais (FREURY, 2003, p. 31).

A escrita autobiográfica é resultante, nesses quadros, de uma construção capaz de traduzir alinhavos entre sujeitos em diálogo, amizade, diferença e hierarquia, os quais em suas narrativas orais, escritas e visuais relacionam material e espiritual, pessoal e social, local e global, campo e cidade e desconhecem fronteiras temporais, espaciais, culturais e simbólicas em torno de recriações da vida passada no presente etnográfico. Acerca do trabalho com a memória oral, Portelli (2010, p. 219-220) menciona que “em vez de buscarmos uma impossível autoridade individual, seria melhor ler estes textos como o espaço de um outro tipo de autenticidade: uma autenticidade de diálogo e tensão, de uma cooperação antagonista que rearticula continuamente as relações de poder”.

Nessa experiência de escrita a seis mãos, depois de três idas ao campo de pesquisa – a casa-atelier da memória –, nos meses de dezembro de 2014, abril e final de junho de 2015, esquadramos este texto. Com o material coletado nas duas primeiras visitas, esboçamos sua primeira versão e marcamos o terceiro encontro, quando levamos o texto em construção para lermos e debatermos com Maria Neco. A pintora ao sentar na frente no notebook assumiu o poder autoral de avaliar, criticar, sugerir mudanças com retiradas e inserções de novas informações. No jogo de feitura etnobiográfica, percebemos que a escritora-pintora desejou apaziguar possíveis conflitos ocorridos em etapas de sua aprendizagem. A atitude traz à tona o esforço de Neco para pintar um quadro de experiências do passado no presente que possa ser visto sem ressentimento.

O texto incorpora-se, nesse caso, em tela tecida por reminiscências como “passados importantes que compomos para dar um sentido mais satisfatório à nossa vida,

à medida que o tempo passa, e para que exista maior consonância entre identidades passadas e presentes” (THOMSON, 1997, p. 57). A autoridade da escrita foi assumida num tenso esforço gregário intersticial de conformar traços do passado que insistem em revelar-se no acontecer etnográfico.

É quase sempre na relação entre-vista com o antropólogo que o narrador arquiteta, manuseia e constrói o discurso da experiência, especialmente quando as questões norteadoras do diálogo nascem em sintonia com o momento da interação. Se o pesquisador for sensível ao ambiente físico, psicológico e espiritual que orienta a relação, é possível que a composição do manancial etnográfico seja surpreendente.

Fundamentados em Bhabha (2003, p. 20), assinalamos “que é teoricamente inovador e politicamente crucial a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”. A relação exige dos sujeitos sociais a necessidade de negociar posições e confrontar visões de mundo. Frente a isso, Stuart Hall (2003, p. 260) aponta que “as culturas, concebidas não como ‘formas de vida’, mas como ‘formas de luta’ constantemente se entrecruzam: as lutas culturais relevantes surgem nos pontos de intersecção”.

No desejo de preservar os ensinamentos maternos, mas atravessados por diferentes vivências e alegorias que a colocaram em entre-lugares revelados e silenciados, Neco expôs o universo da pintura como a linguagem escolhida para registrar o processo de afetação maternal e social, o qual o levaria a uma pintura política. Nesse enredo, baseamo-nos em Clifford para dizer que

como leitores, fazemos mais do que registrar um acontecimento singular. O desdobramento da história requer de nós, primeiro, imaginar uma norma cultural diferente (...) e, depois, que reconheçamos uma experiência humana comum. (...) A história de um evento (...) implica significados culturais locais numa história geral (...), algo básico sobre a experiência de um indivíduo (...) inevitavelmente se torna uma alegoria da humanidade (2011, p. 60).

A artista ao ser provocada por uma entidade espiritual que lhe apontou o caminho a ser trilhado, narra aspectos que considera constituinte da cultura de sua região pela ótica da pintura. Pelo pincel da arte da memória marajoara captada da experiência com a mãe, seus irmãos e todo circuito de experiências trilhadas no espaço rural e urbano brevese, em viagens para Belém e nas interações com leituras e escutas de noticiais disseminadas pelos meios de comunicação, Maria Neco traz à tona histórias, cenários e sentidos que

atribui as suas composições visuais como lugar privilegiado para se interpretar visões sobre a região marajoara, seus moradores e sobre sua própria vida que faz das telas textos visuais (auto)biográficos e com isso produz outras narrativas e alegorias do complexo e convulsionado cotidiano regional.

A leitura alegórica da escrita etnográfica em seu conteúdo e forma é densamente discutida por James Clifford em *A Experiência Etnografia* para quem a etnografia é um exercício de “performance com enredo estruturado por histórias poderosas” (2011, p. 59). Em uma das passagens o autor assinala:

A alegoria concede especial atenção ao caráter *narrativo* das representações culturais, às histórias embutidas no próprio processo de representação. Ela também rompe com o aspecto de continuidade da descrição cultural, acrescentando um aspecto temporal ao processo de leitura. Um nível de significado em um texto vai sempre gerar outros níveis (Idem, p. 61).

Para acompanharmos passagens representativas de uma narrativa de si ou pinturas de si, atravessada por polifônicas vozes, inalcançáveis na escrita, mas em tentativas de apreensões por uma escrita de/por nós, o texto a partir de agora procura realizar dois duplos movimentos constituintes da etnobiografia e da interculturalidade:

Primeiro, por meio da escrita de si, escrita por nós, seguimos ensinamentos de Marco Antonio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Z. Cardoso (2012, p. 09-111) que ao problematizarem os clássicos conceitos de indivíduo, sociedade, cultura, a separação entre discurso, linguagem e experiência e igualmente as dualidades entre “subjetividade e objetividade, cultura e personalidade”, “público e privado, individual e social”, esgarçam territórios da potente “individuação” e da “imaginação pessoal criativa” para alcançar a “autonomia de significados” do eu narrador em simbiose com um eu etnográfico. Por esse prisma, “a narração é tida como simultaneamente constitutiva da experiência, do evento, do social e dos personagens-pessoas” (p. 10).

Dessa forma, o conceito de etnobiografia afeta necessariamente não só o modo como tratamos as histórias que os sujeitos etnográficos nos contam, mas também como contamos nossas histórias etnográficas sobre essas histórias e seus personagens-pessoas. Em outras palavras, a etnobiografia implica uma dimensão metanarrativa da etnografia, em que o lugar da agência da própria narrativa etnográfica torna-se *objeto etnográfico* (GONÇALVES, 2012, p. 11).

Segundo, por meio da pintura como linguagem de individuação rizomática que se espalha e conecta uma infinidade de histórias, memórias e experiências de *eus* e *nós* em seus próprios termos e códigos de vida, e também como experimentação, degustação e

construção do social e do mundo, reconstituímos dimensões socioculturais do cotidiano de um viver marajoara, suas especificidades e relações com generalidades, captadas em tradições que se atualizam na pintura, na narrativa oral e na escrita local.



Agenor, Necy e Viviane, depois da visita ao atelier-memória da pintora Necy, na área livre da residência. Breves, 26 de abril de 2015. Arquivo da Pesquisa.

Nos caminhos abertos por Gonçalves et al. (2012, p. 12), assinalamos que nosso objetivo não é compor uma escrita etnográfica que apreende e socializa o tão almejado e clássico “ponto de vista do nativo, mas sim um modo de definir a complexa forma de representação do outro, que se realiza enquanto construção de diálogo”, em que estão alinhavados a narradora-pintora Necy e os pesquisadores Viviane e Agenor.

### **Histórias de Si, Escritas de/por Nós**

Era a última sexta-feira do mês de abril de 2015, quando Agenor Sarraf embarcava para mais uma viagem de doze horas no trecho Belém-Breves, cidade localizada no Marajó das Florestas, lado ocidental do arquipélago de Marajó, no Pará. O deslocamento carregava duplo objetivo: ministrar o segundo encontro da disciplina *Etnografias Pós-Modernas e Pós-Coloniais* para os alunos da turma de Doutorado em Antropologia pela Universidade Federal do Pará, sediada naquele município marajoara; e, a convite de Viviane Nunes, interagir com a pintora brevese, Maria Necy Balieiro. A proposta era ampliarmos o diálogo preliminar que Viviane havia iniciado no final de 2014, quando a partir dos primeiros contatos etnográficos com a história pessoal e a experiência com a arte da pintura de Necy, produziu texto para a disciplina *Patrimônio, Memória e Identidade*, ministrada por Agenor Sarraf.

Podemos dizer, então, que a disciplina *Patrimônio, Memória e Identidade* motivou investimento na temática da arte marajoara e a disciplina *Etnografias Pós-*

*Modernas e Pós-Coloniais* definiu o movimento teorico-metodológico que trilharíamos na produção desse texto a seis mãos, fundamentando as perspectivas analíticas da Etnobiografia e da Interculturalidade.

O (re)encontro com Maria Necy estava marcado para domingo, 26 de abril, às 10h da manhã em sua residência-atelier. Nossa chegada foi recebida com alegria e fortes abraços, porque, afinal, tratava-se de um encontro de velhos amigos breveses, separados pelos destinos da vida, mas conectados por fortes e relacionais códigos culturais locais. Como a artista já sabia de nossos interesses e Viviane já havia realizado uma primeira visita e coletado algumas informações da experiência pessoal de Necy, imediatamente nos convidou a conhecer a sala e a antessala de sua casa, onde estavam em exposição as últimas telas pintadas e as que ainda não havia vendido.

Sem um planejamento fechado, mas intencionando conhecer um pouco da trajetória de vida, produção artística de Necy, temáticas exploradas em suas telas e sentidos atribuídos à experiência com o mundo da arte, deixamo-nos conduzir por suas sugestões. Ao começarmos a fotografar cada quadro que a própria pintora foi movimentando para facilitar o registro, foram se revelando aos nossos olhos não apenas estéticas folclorizadas da cultura local e representações de um mundo ribeirinho marajoara e suas cenas cotidianas, mas um conjunto de questões emergiam da vivência etnográfica. Por intermédio da “tradição oral, da oralidade, que são conceitos constitutivos do arcabouço teórico da antropologia e é um meio de interpretação das culturas abordadas” (VENSON e PEDRO, 2012, p.129), fomos esquadrihando no ato do encontro performances, alegorias e escutas das narrativas e telas de Necy.

No dizer de Portelli (2010, p. 213) “a entrevista, antes de mais nada, é um confronto com a diferença, com a alteridades”, mas “para além das diferenças”, nativos e antropólogos perseguem “uma relação entre a experiência individual e um contexto histórico ou cultural mais amplo” (Idem, 211).

As lições de Barthes (1984), Dubois (1992), Samain (1998), Eckert e Monte-Mór (1999), Kossoy (2000), Burker (2004), Wolff (2005), Novaes (2008) acerca do poder comunicativo da imagem e a habilidade que precisamos despertar e exercitar para ler detalhes, entrelinhas, riscados e sinais em seus códigos específicos de linguagem, motivaram a elaboração de um roteiro aberto de perguntas para o próximo momento da convivência naquele domingo. Partindo da vida pessoalizada socialmente ou a experiência sociocultural pessoalizada, tentamos alcançar aspectos da história regional e

do cotidiano de Breves na interface cidade-floresta em empolgante e contagiante relato oral da artista.

Quem é Maria Neco? Como e quando se deu sua entrada no campo da pintura? Que formação técnica e lúdica carrega consigo sobre a 3ª arte? Que temporalidades, sujeitos e relações possuem as cenas (re)compostas pelos pincéis dessa mulher marajoara? O que procura expressar em seus quadros que pode identificá-la ou aproximá-la a uma das muitas tendências da pintura regional contemporânea? Para isso, é preciso deixar a artista apresentar algumas de suas telas.

### **Atelier da Memória Autobiográfica**

Uma sala de visita e uma antessala coloridas pela diversidade de pinturas produzidas por quatro mãos e dois pensadores-artistas nativos do Marajó das Florestas – *Maria Neco*, a idealizadora, criadora, pintora e responsável pelo acabamento das telas e *J. Tadeu*, guia, amigo, mestre e produtor dos desenhos com seus cenários – é um complexo território onde adentramos para conhecer e colocar nossa cabeça em convulsão. Ao olharmos às pinturas que afetadamente Neco ia movimentando para facilitar seu registro em nossos aparelhos de celular, o *insight* inicial não conseguiu se libertar da ideia de que a pintora recriou as famosas cores fortes, tão comuns em representações pictóricas do cotidiano marajoara. Se as cores vivas e atraentes lembravam as tintas usadas pelas diferentes nações indígenas que já habitavam a vasta Amazônia Marajoara aquando do processo de colonização portuguesa da região nos idos de 1616 em diante, Neco suaviza e interrelaciona com o obscuro, o suspense, o imprevisível.



Tela 01: *Festa do Divino Espirito Santo* – (Material: Acrílico sobre tela; Dim. 01X80). Maria Neco Pereira Balieiro, janeiro de 2014.



Tela 02: *A Lamparina* – (Material: Acrílico sobre tela; Dim. 01X80). Maria Necy Pereira Balieiro, 2011.

Nesses cenários, se Necy ainda que inconscientemente traz em sua tela a releitura das cores vermelha, amarela, preta e branca, comuns na estética indígena marajoara, em seu fazer artístico também chamou nossa atenção os detalhes da realidade reconstituída, criada, inventada pelas tramas da memória de quem luta para pintar uma espécie de identidade da vida regional passada num tempo em que os meios hipermediáticos parecem não obedecer fronteiras físicas.

A respeito das cores fortes, Pacheco (2006) dialogando com escritos do naturalista viajante Domingo Soares Ferreira Penna (1818-1888), o qual na segunda metade do século XIX visitou os municípios marajoaras tanto em seu lado ocidental (Marajó das Florestas), quanto oriental (Marajó dos Campos), aponta que a batalha dos jesuítas para evangelizar, dominar e explorar as populações indígenas foi intensa. Na narrativa do viajante a respeito do altar barroco da Igreja de São Miguel Arcanjo em Melgaço, antiga aldeia Guarycuru, podemos apreender que uma das estratégias para efetivar o projeto de cristianização dos habitantes da floresta tropical marajoara movimentou-se pelo jogo de cores vivas nativas.

Os dois altares laterais da igreja foram recentemente pintados de novo com tintas vermelha, amarela e verde, tintas que, segundo se me informou, foram adotadas para robustecer mais a fé em certa classe de habitantes pouco civilizada (tapuia) e atraí-la assim à igreja. Os tapuios (índios) têm com efeito grande predileção pelas cores vivas (FERREIRA PENNA, 1973, p. 107).

Na análise de Pacheco (2006, p. 57), apreendemos que

Utilizando-se de artimanhas construídas a partir de elementos tomados das culturas indígenas, os liderados de Vieira aos poucos foram tentado expropriar os “Nheengaíba” das ligações com seu mundo físico, mítico, simbólico, batizando-os nas águas da fé católica. O jogo das cores e das águas doces, salgadas, benzidas, escondia a face sutilmente desenhada pelo projeto colonizador.

Já a pintora Maria Neco joga com as cores para defender tradições locais marajoaras. *Eu pinto o cotidiano ribeirinho por causa das lembranças da mamãe. Eu tenho a necessidade de contar o que ela nos contava lá do interior. É um exercício pra lembrar, marcar, pra não ficar perdido na história, porque depois que a mamãe faleceu se não tiver ninguém pra contar vai ficar perdido no tempo.*

Num rápido lance de vista, as telas “Ação (onça) de 2009”, “A Chegada, A Caçada, Coletor de Castanhas e O Tapiri de 2010”, “Brisa Marajoara, A Lamparina, Casal de Araras e Vaso Marajoara de 2011”, assim como “Mundiada de 2013”, o Jamaxi, julho de 2014, “Preparando o Peixe e Composição (Carimbó) de 2015”, permitem vislumbrar a pluralidade de temáticas do trabalho, do lazer, das crenças em santos e encantados que compõem o cenário intercultural do Marajó das Florestas, olhado desde Breves pela pintura de Maria Neco. Há um esforço, por parte da artista, por registrar uma gramática de um tempo que se deseja preservar, ser lembrado, revivido, não apagado, já que além de pintar possui cadernos de anotações de sonhos e vocábulos regionais, muitos em desuso, mas renitentes nas lembranças da pintora. Em suas próprias palavras, é possível acompanhar a relação umbilical estabelecida com os saberes disseminados pela mãe:

*A minha mãe repassava muita coisa pra gente. Ela se sentava e explicava o que considerava importante para aprendermos. Eu tenho uns cadernos que, quando minha mãe faleceu, meu irmão veio e disse: - Neco, vamos guardar as palavras que a mamãe usava, porque estão se acabando com o tempo, a gente não está ouvindo mais por aí aquelas palavras antigas que ela usava. Por exemplo, quando a gente ia tomar banho ela dizia: - Olha, cuidado se tiver “rebujando” não vão tomar banho que é cobra grande. Daí eu fui organizando no caderno essa riqueza vocabular. Nesse material, tem credices populares que ela usava. Quando ela casou com o segundo marido, teve dois filhos e eu lhe ajudava a cuidar. Em noite de lua cheia ela dizia: - Não coloquem as roupas dos teus irmãos aí fora que se não a lua vai pegar. Às vezes dava diarreia e era verde. Ela dizia: - Olha, é quebranto da lua! Agora deixa a lua vim que eu vou conversar com ela. Mamãe*

*fazia banho de cheiro pra gente (risos), fervia nossas roupas com catinga de mulata. Hoje a gente tem amaciante pra cheirar as roupas, naquela época, não! Era natural e ficava uma beleza.*

Assumindo-se como guardiã da memória regional, uma espécie de guerreira marajoara contemporânea, produtora de um autorretrato, por intermédio da eleição que faz da mãe como espécie de patrimônio dos saberes regionais<sup>5</sup>, a pintora consciente dos sentidos de sua prática artística e política, transforma suas telas em palco de guerras culturais, posicionando-se a favor de um passado em crise. O pintar transforma-se, nesse campo, em arma contra o esquecimento (SARLO, 1997) dos modos de viver das populações que habitavam a região de Breves na década de 1960/70. O pessoal se equipa de social na pintura de *si* e do *nós* para narrar um cotidiano que ultrapassa a folclorização e a lembrança de um *tempo foi*, mas se encontra em tensão com as novas linguagens e modos de viver na chamada pós-modernidade.

Certamente, a mobilização criativa tece no presente outros sentidos e simbolismos culturais vividos no passado, numa espécie de construção “multiperspectiva”, impossível de ser totalmente esquadrihada seja no visual, no oral, seja no escrito, porque todos nós movimentamo-nos por dentro de uma diversidade de vivências e estratégias de leitura, numa hermenêutica que toma os textos da cultura em sentido antropofágico e crítico. Kellner inspirado no perspectivismo de Nietzsche, aponta que

toda interpretação é necessariamente mediada pela perspectiva de quem a faz, trazendo, portanto, em seu bojo, inevitavelmente, pressupostos, valores, preconceitos e limitações. Para evitar a uniteralidade e a parcialidade, devemos aprender ‘como empregar *várias* perspectivas e interpretações a serviço do conhecimento’ (NIETZSCHE, 1969, p. 119 apud KELLNER, 2001, p. 129-130).

Em escritas compartilhadas as perspectivas se cruzam, enfrentam desafios para se ajustar, expondo pontos nodais e confluentes. Na tentativa de melhor visualizarmos e interagirmos com a posição em arte de Maria Neco Balieiro, conheçamos, então, outros “retratos de memória” de seu atelier:

---

<sup>5</sup> Sobre a ideia de mulher-patrimônio, ver Lima e Sarraf-Pacheco (2014).



Tela 03: *Tarrafiando* – (Material: Acrílico sobre tela; Dim. 01X80). Maria Necy Pereira Balieiro, 2012.



Tela 04: *Preparando o Peixe* – (Material: Acrílico sobre tela; Dim. 01X80). Maria Necy Pereira Balieiro, 2015.



Tela 05: *Coletor de Castanhas* – (Material: Acrílico sobre tela; Dim. 01X70). Maria Neco Pereira Balieiro, 2010.



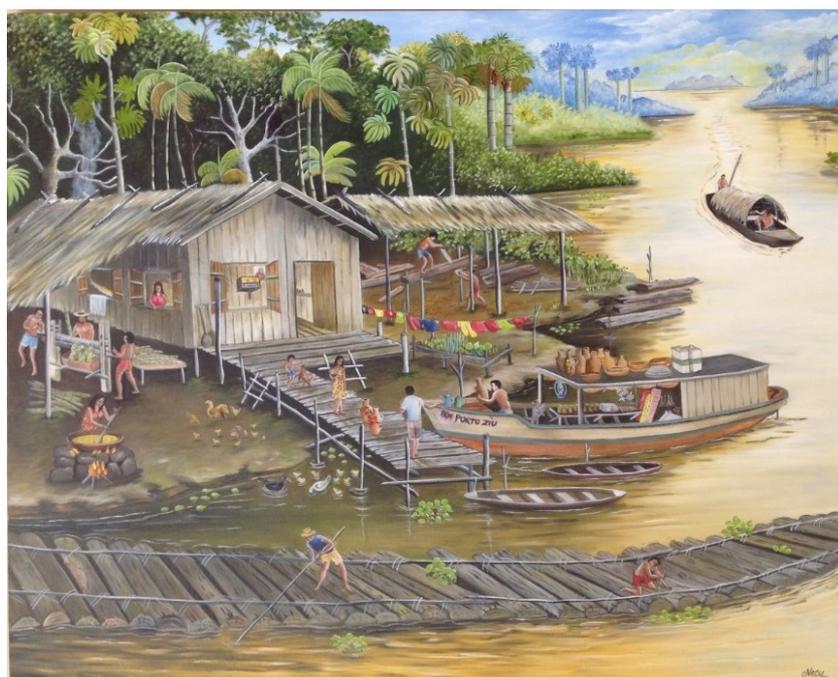
Tela 06: *A Chegada* – (Material: Acrílico sobre tela; Dim. 01X80). Maria Neco Pereira Balieiro, 2010.

Observações preliminares acerca das telas, demonstram que populações da floresta e do regime das águas marajoaras construíram um modo de viver que desconhecem muralhas cultura e natureza. Por isso, continuam assegurando a existência inspiradas e fundamentadas em saberes tradicionais e sistemas de crenças traçados no passado, mas que se renovam continuamente a partir dos tempos e lugares onde passaram a ser praticados e compartilhados (WILLIAMS, 1979). Imbuídos na produção acadêmica de um fazer múltiplo, os autores do texto entregam o poder da escrita à pintora Neco para

expor outras duas telas, explorando o visual e o oral em seu processo criativo politicamente memorial.

### **Quando o “nativo” pinta, narra e interpreta**

Do conjunto da obra de Neco que tivemos acesso nas três idas ao campo, a tela “*A Jangada*” reconstitui espaços de trabalho e relações diversas que, de acordo com memórias de infância e adolescência da pintora revelam-se complexas, questionando, inclusive, à semelhança do que fazem historiadores críticos acerca dos ciclos econômicos, porque não é mais possível acreditar, como bem deixa ver a tela, numa população que só trabalhava em um tipo de atividade, esperando seu término para se iniciar em outras. Homens e mulheres da floresta amazônica ao conhecerem os ciclos da natureza como a palma de sua mão, num viver regido pela sociodiversidade, poderiam trabalhar ao mesmo tempo na extração da madeira, da produção da farinha e hortas, na moagem da cana-de-açúcar, na criação de animais diversos, no ofício de canoeiros ou motoristas, na pesca, na caça, além de participarem de relações comerciais com regatões e práticas festivas.



Tela 07: *A Jangada* – (Material: Acrílico sobre tela; Dim. 01X80). Maria Neco Pereira Balieiro, abril de 2015.

Ao exercitar a narrativa imagética pelo poder criativo da oralidade, Neco veste-se intérprete de si mesmo e do regime de vida, trabalho e lazer de sua gente para implodir com a tradicional concepção de que o nativo é detentor do fato e o pesquisador da interpretação. Nesse aspecto, sintonizamo-nos com lições de Portelli (1996, p. 58),

quando reflete: “Pois, não só a filosofia vai implícita nos fatos, mas a motivação para narrar consiste precisamente em expressar o significado da experiência através dos fatos: recordar e contar já é interpretar”. Se toda narrativa é constituída por uma hermenêutica, no caso de Neczy ela faz questão de explicar evento e sentidos que atribui a cada composição. Com raríssimas intervenções para fazer fluir a narrativa e esclarecer possíveis termos locais, acompanhemos o que nos relata da obra “A Jangada”.

*Nesta tela eu estou retratando o que minha mãe contou sobre o meu avô. Na casa deles tinha um engenho que tem a moenda, faziam a garapa e o açúcar moreno, essa tela mostra o movimento do cotidiano ribeirinho. É barco chegando, a jangada, muito trabalho, pessoas na moenda, nessa época meu avô vendia dormentes (peças de madeira pesadas) pra trem. Ele tirava exclusivamente para um senhor que vinha buscar de Belem aí no interior. Os dormentes eram cerrados nesses serrotões antigos com olhos de dois lados, manipulado por duas pessoas. A casa dele tinha um radinho e uma rede porque ele já estava bem de vida. Aqui o regatão está vendendo o mel, o quinino, sabão, lamparina, tecidos, açúcar, lanterna, tabaco, pote, aguidar, já tinha umas bacias de alumínio, querosene, bule. A jangada ainda está no estilo antigo em que as varas ficavam em cima e eram amarradas com cipó, as de hoje são com ilhós e cabo de aço. Naquela época não, era cipó amarrado com varas. O barco aqui coberto de palha já é a motor, mas não tinha timão (leme) era só um pedaço de pau, porque era um batelão, escaler alguma coisa assim. Tem uma fumaça de um movimento na casa que com certeza estão fazendo comida, toalhas de saca desfiado na ponta, aqui são os xerimbabos, patinhas, galo, galinha, os pintinhos, onde sempre tem o pinto mufino que fica atrás da galinha. O pote tem dois tipos, os com flores e outros sem flores, porque os decorados acho que eram mais caros, né (risos). (...) As telas me trazem lembranças, eu entro na tela, nos personagens, eu fico imaginando como era a vida naquela época, como a mamãe viveu, porque dizia que ela era feliz, Nos contava que quando esse pessoal aqui estava fazendo a garapa, ela pegava e já fazia o fogo aqui e pegava um pedaço de jacaré, assava e comia com garapa, já era o almoço.*

Se o universo do trabalho é forte nas pinturas de Maria Neczy, as construções alegóricas em torno do misticismo, da encantaria, da crença no poder do boto, sedutor do feminino, ou da Iara, sedutora do masculino, ganham fortes ressonâncias.



Tela 08: *Mundiada* – (Material: Acrílico sobre tela; Dim. 01X80). Maria Necy Pereira Balieiro, 2013.

*A tela narra a lenda do boto. Aprendi que na noite de lua cheia, na Amazônia, o boto se transforma em homem e é seduzido também pela mulher. Ela seduz o boto, que se atrai, vai e a namora. A jovem engravida e não sabe quem é o pai, porque depois ele volta, desaparece e se transforma em boto. Esse personagem-entidade viril, aparece geralmente na noite de lua cheia. Geralmente as mulheres da região que não sabem quem é o pai dizem que é filho de boto, né? Fiz a tela pelas histórias que ouvi, né? Sobre essa lenda do boto, a mamãe contava do boto que vinha, às vezes ela dizia que na casa dela eles passavam alho na porta para o boto não entrar. Ela narrava que, às vezes, eles estavam dormindo, ela ouvia os botos arrastando as esteiras, eles colocavam o arroz todo ali e o boto arrastava para um lado e para o outro. Aí depois eles jogavam alho e os botos saiam pulando, ela ouvia e dizia ser verdade sim a história. A gente acredita, né (risos). Por isso, tentei retratar o que a mamãe me passou. Em nosso meio quando aparecia um homem de branco a gente dizia: - Aí, meu Deus, é o boto. As vizinhas de casa sempre diziam: - Olha Laura, apareceu um boto ontem aqui, mas eu joguei alho, porque o remédio era jogar alho que espantava, e o boto coloca um chapéu branco que p não ver o buraco que tem no meio da cabeça é (risos).*

A escrita etnobiográfica em elaboração e colaboração até aqui exercitada, vem esforçando-se para materializar a dimensão rizomática de uma etnografia cartográfica que procura conectar potências do fazer antropológico, valorizando a “ecologia de saberes”

(SANTOS e HISSA, 2011) movimentadas por pesquisadores e pesquisados. No próximo e último tópico, o enredo textual em suas visualidades orais e oralidades estéticas, adentra aspectos das aprendizagens como movimento iniciático vivido por Necy Balieiro

### **Teias da Aprendizagem: Um Índio e um Pintor**

Entre o mundo onírico, do espiritismo ou do xamanismo ao mundo dos homens a ciência moderna instalou barreiras físicas e culturais. A experiência pessoal, íntima e viceral de Necy, aponta para a possibilidade de a arte nascer das escolhas de nossos duplos em momentos e tempos inesperados da vida. Das mãos cheias de pincéis em sua direção, a artista sonhou desenhando o rosto de um índio. Depois daquele mergulho no inconsciente de si e do mundo memorial marajoara ou da encantaria indígena, Necy apenas com a ajuda dessas energias vitais invisíveis e sensíveis, confeccionou em 2007 sua primeira obra.

A artista quando narra sua trajetória assinala nunca ter pensado em pintar, pois não despertou essa inclinação em sua infância. A tela do índio guerreiro torna-se na história de vida de Necy ícone em seu processo iniciático, pois é a própria entidade que se revela em sonho e na tela. “É incrível, eu tenho até hoje anotado esse sonho”.

Vivida a experiência de iniciação para a arte de pintar, a artista adoeceu profundamente que precisou fazer uma cirurgia, aspecto muito comum com histórias de formação de homens e mulheres que se tornaram guias espirituais em território amazônico. Recuperada na dimensão física e espiritual, Necy quando retorna para sua residência tem uma grande surpresa. Sua filha Nice tendo acompanhado todo o movimento iniciático, comprou um cavalete, algumas tintas e *duas telinhas pequenas*. Pelas lembranças da pintora, a filha falou: “- Olha mãe, a senhora não gosta de estar parada, está aqui seu material de trabalho, a senhora vai começar a pintar”.

Espantada, Necy questionou com a filha como iria pintar se não sabia nem por onde começar. A inspiração mediúnica ou xamânica em sua formação manifestaria de outro modo. O momento revela como na produção da primeira tela, a pintora foi apenas o cavalo ou aparelho onde o índio guerreiro, seu xamã e/ou guia, se incorporou para produzir uma pintura de si, de modo a revelar-se para seu duplo.

Os caminhos da aprendizagem, então, vão trazer a convivência com um rapaz de nome Assis Costa, indicado por um de seus sobrinhos, que lhe repassou algumas orientações. “Assis veio e ficou um ano me ensinando, mas eu dizia: - Assis, não é só isso

que eu quero. Eu queria mais, mais paisagem com profundidade que tenha sombra, luz, mas ele disse eu não sei. Tudo bem, então, a gente vai parar por aqui”. Em seguida, conheceu J. Tadeu com quem adicionaria aprendizagens, convivências e viveria uma experiência para expor seu trabalho em circuitos das artes plásticas em Belém.

*Há 6 anos eu e Tadeu trabalhamos juntos. Assim que ele voltou de Belém, eu fui à casa dele e disse que eu queria que fosse dar uma olhada numas telas que eu tinha feito. Quando Tadeu olhou, disse: - Olha, minha amiga, vamos avançar na aprendizagem da perspectiva e uso de sombras. Os elementos do começo e do final precisam ficar harmonizados. E daí eu me debrucei nas orientações de Tadeu.*

O humanismo de Nocy a levou se preocupar com a formação de Assis Costa, pois ao desejar ampliar seu conhecimento sobre as técnicas da pintura, inseriu o artista com quem primeiro interagiu, naquele universo de ensino. Depois Assis Costa trilhou sua própria carreira e Nocy seguiu o processo de aprendizagem e colaboração com J. Tadeu. Nos dias de aula, Tadeu questionou a Nocy para que definisse seu estilo. Naquele momento a artista plástica em formação não soube dizer, mas explicitou a temática. “Desejo retratar somente a realidade dos ribeirinhos. Tadeu, então, perguntou: - Mas tu não queres flores. Eu respondi: - Nem de flores eu gosto (risos)”.

Depois desses primeiros tempos de aprendizagem, Tadeu e Nocy foram convidados para participar no Instituto de Artes do Pará (IAP), da Mostra Marajó que reuniu diferentes expressões artísticas dessa região, como cerâmica, fotografia e pintura. Um fato curioso ocorrido foi que depois das batalhas pra conseguirem viajar, chegarem a Belém e viverem a exposição, Nocy e Tadeu foram convidados a participarem de programas televisivos em sessão de entrevistas. O modo de ser da pintora, contudo, revelou-se emblemático: “Nós fomos convidados, mas eu não gosto desse negócio de reportagem de televisão. A jornalista, então, quando conversou com a gente disse assim: - Olha, amanhã vocês virão primeiro à TV Nazaré e depois à TV Cultura no Programa “Sem Censura”. Aí eu disse: - Olha, já estou viajando, estou indo agora pra Breves. E deixei o Tadeu”.

## **REFERENCIAS**

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio - Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Tradução de Sandra Regina G. Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 07-21.

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BURKER, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho – Bauru SP: EDUSC, 2004.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 4. ed. Editora: UFRJ, 2011.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Plátos – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1,2,3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Editora Veja, 1992.
- ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: editora da universidade / UFRGS, 1999.
- FERREIRA PENNA. *Obras Completas*. v. 01. Coleção “Cultura Paraense” Série Inácio Moura Conselho Estadual de Cultura, Belém-Pará, 1973.
- FLEURI, Reinaldo Matias. Intercultura e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 23, 2003, p. 16-35.
- FLORES, Andréa Bentes. *Palhaçaria Feminina na Amazônia Brasileira: uma cartografia de subversões poéticas e cômicas*. Dissertação (Mestrado em Artes), UFPA, Belém, 2014.
- GOLDMAN, Marcio. O Fim da Antropologia. *Novos Estudos CEBRAP* (Impresso), v. 89, p. 195-211, 2011.
- GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto e CARDOSO, Vânia Z. (Orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardiã Resende; et. al. Belo Horizonte / Brasília: UFMG / Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editora, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização Jovita Maria G. Noronha; tradução Jovita Maria G. Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

- LIMA, LÍlian Castelo Branco de e SARRAF-PACHECO, Agenor. Maricota Apinayé: Patrimônio de Saberes. *Fragmentos de Cultura* (Online), v. 24, 2014, p. 223-238.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KELLNER, Douglas. Por um estudo cultural, multicultural e multiperspectívico. In: *A Cultura da Mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p.123-160.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. *Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico*. Mana, v. 14, n. 2, 2008, p. 455-475.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992, p. 200-212.
- PORTELLI, Alessandro. A entrevista de história oral e suas representações literárias. *Ensaio de História Oral*. Tradução Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010, p. 209-230.
- \_\_\_\_\_. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo*, v. 1, n. 2, 1996, p. 59-72.
- SAMAIN, Etienne (Org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTO, Boaventura de Sousa e HISSA, Cássio E. Viana. *Transdisciplinaridade e Ecologia de Saberes*. In: HISSA, Cássio E. Viana (Orgs.). *Conversações: de artes e de ciência*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, 17-34
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meio de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval e MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia*, USP, 1993, vol.4, n.1-2, pp. 285-298.
- THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. *Projeto História*, 15, São Paulo, abril de 1997, p. 51-71.
- VENSON, Anamaria Marcon; PEDRO, Joana Maria. Memórias como fonte de pesquisa em história e antropologia. *História Oral* (Rio de Janeiro), v. 15, 2012, p. 125-139.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Zahar Ed. Rio de Janeiro, 1979.
- WOLFF, Francis. “Por trás do espetáculo– o poder das imagens”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p.16-45.