

ENTALHADORES DO EFÊMERO

ARTESANATO, PROCESSO CRIATIVO
E VIDA ASSOCIATIVA NA AMAZÔNIA

P R Ê M I O N A E A

AMARILDO FERREIRA JÚNIOR



Universidade Federal do Pará - UFPA

Reitor: Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor: Gilmar Pereira da Silva Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Rômulo Simões Angélica

Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - NAEA

Diretor: Durbens Martins Nascimento

Diretor Adjunto: Sílvio José de Lima Figueiredo

Editora

Nirvia Ravena - Editora-Chefe

Lairson Costa - Diretor Executivo

Comissão Editorial

Edna Castro, NAEA/UFPA

Flavio Gaitán, UNILA

Gisela Leitão, EUC (Colômbia)

Lucimara Costa, UFAM

Marion Glaser, LCTME (Alemanha)

Monica Aparecida da Rocha Silva, UFT

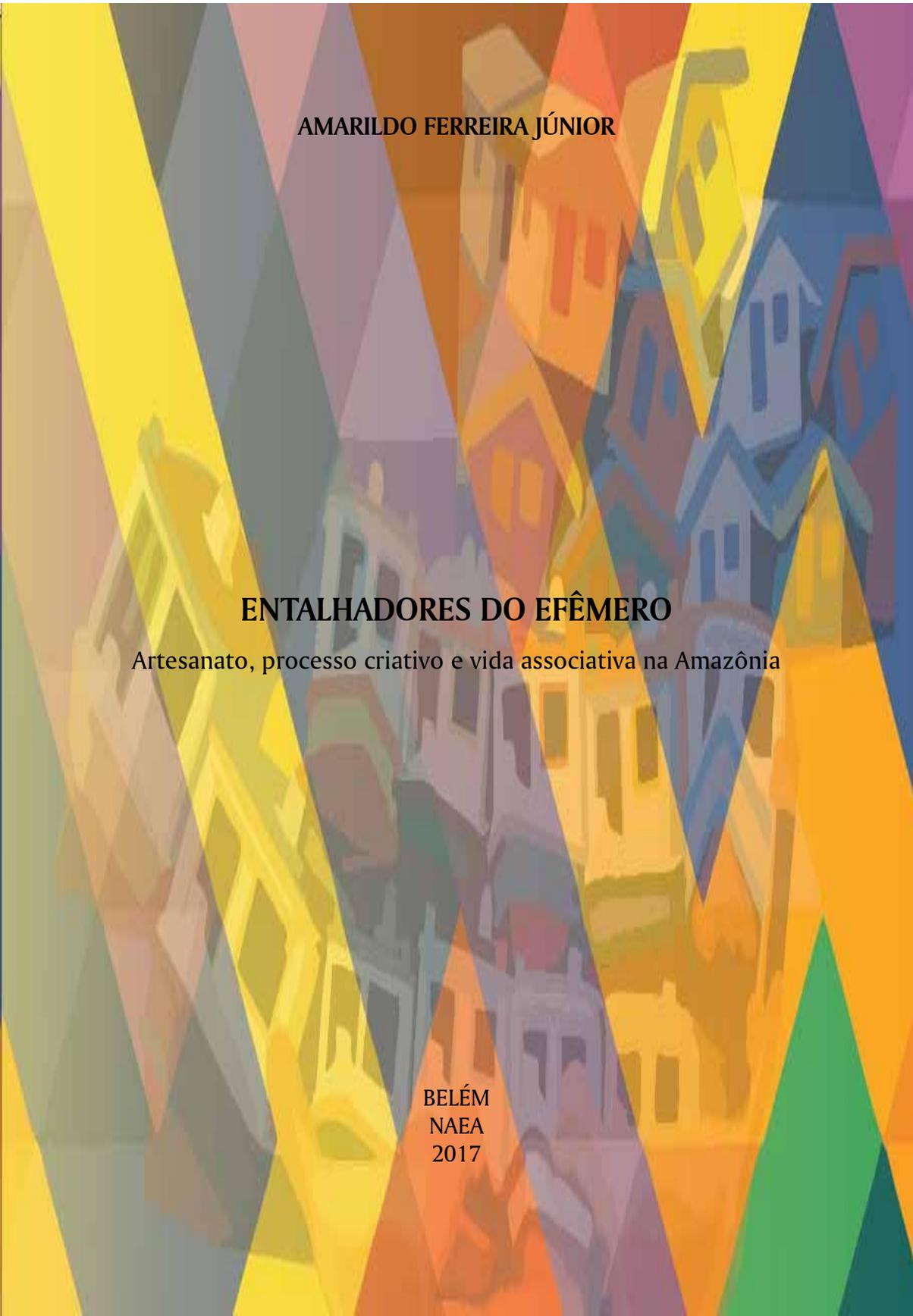
Nirvia Ravena, NAEA/UFPA

Peter May, UFRJ

Renato Boschi, IESP/UFRJ

Coordenação de Comunicação e Difusão Científica

Ana Lúcia Prado Reis dos Santos



AMARILDO FERREIRA JÚNIOR

ENTALHADORES DO EFÊMERO

Artesanato, processo criativo e vida associativa na Amazônia

BELÉM
NAEA
2017

Arte da Capa e Diagramação: Rafael Lima
Revisão: Lairson Costa
Ficha Catalográfica: Ruthane Silva e Rosângela Mourão

Dados Internacionais de Catalogação na CIP
Publicação(Biblioteca do NAEA/UFPA)

Ferreira Júnior, Amarildo, 1987-

Entalhadores do efêmero: artesanato, processo criativo e vida associativa na Amazônia / Amarildo Ferreira Júnior – 2017.

229 p.: il.; 29 cm

ISBN: 978-85-7143-158-4

1. Artesão – Abaetetuba (PA). 2. Brinquedos – Confecção – Abaetetuba (PA). 3. Artesanato – Abaetetuba. I. Título.

CDD 22. ed. 745.59098115

Núcleo de Altos Estudos Amazônicos
Universidade Federal do Pará
Cidade Universitária José da Silveira Neto
Setor Profissional – Campus Belém
Av. Perimetral, n.º 1, Guamá, Belém-PA, Brasil,
CEP 66075-650 Telefone (91) 3201-8521
editora_naea@ufpa.br

Ao Diá e ao Fidel, espelhos do espelho que sou
eu. Para sempre.

Em memória de minha avó Maria e de minha
tia Joana cujas *encantarias* fizeram o furo
Guajarazinho correr pelo rio Maratauíra e
desaguar nas ruas de Belém.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível se eu não contasse com a ajuda de um montão de gente, motivo pelo qual uso esse espaço para expressar minha gratidão. Primeiramente, à Terra Mãe, que tanto bem me faz, e aos santos e deuses, mesmo que não existam, em especial àqueles mais sujeitos, que tanto olham por mim e também tiram sarro desse caipora com sorte.

À minha companheira, Larissa Maria, ialodê em vestido godê pavão e com girândolas plantadas no peito ritmado pelo samba de coco, com quem posso (com)viver e (com)partilhar boas discussões – presentes neste trabalho –, críticas e fês: *agente firme, querida, é um mundo muito louco*: que não sejam para nós e nossos filhos as suas penas.

Aos meus pais, Amarildo Ferreira e Kátia Celeste, por me tirarem o medo de caminhar, corre, pular e tocar o chão.

Sou grato, também, ao corpo docente do NAEA, com quem pude aprender, compartilhar inquietações intelectuais e participar de discussões importantes, em especial aos professores Armin Mathis, Durbens Nascimento, Fábio Carlos, Francisco de Assis Costa, Índio Campos, Juarez Pezzuti, Nírvia Ravena – professora e amiga –, Oriana Almeida, Saint-Clair Trindade Jr., Simaia Mercês, e Thomas Peter Hurtienne (em memória).

Ao professor Silvio Figueiredo, orientador da pesquisa que deu origem a este livro e que ainda acompanha meus passos, agora no doutorado, meus especiais agradecimentos pelo direcionamento dado, pelos ensinamentos, pela paciência, e por ter enxergado em minha proposta inicial de pesquisa muito do que aqui apresentamos e também do que, nesta oportunidade, teve que ficar de fora: deixaste-me ser humano!

À professora Edna Castro agradeço pelas aulas ministradas e contribuições dadas ao trabalho, na banca e fora dela. Nessa mesma linha, agradeço ao poeta João de Jesus Paes Loureiro pelas contribuições dadas na qualificação e na banca de defesa, como também pela sensibilidade no recebimento deste trabalho.

Agradeço aos colegas e amigos discentes do PPGDSTU, que quase não nos vemos, pelas prosas e risadas, em especial à Ádria Macedo, Bruno Vieira, Débora Aquino, Rafael Flores e Roberta Moura. Também colegas do programa, especial agradecimento à Karen Nogueira, que elaborou uma primeira versão do mapa de Abaetetuba, utilizada em minha qualificação, e à Geise Trindade, que me indicou e emprestou artigos e livros importantes.

Agradeço, ainda, à Larissa Nascimento, que se juntou a mim nesta pesquisa e que foi de extrema importância na conclusão desta obra, seja

pelas nossas discussões, seja pela transcrição que fez das entrevistas coletadas, sem a qual não teria finalizado a tempo.

Sinto-me agradecido, também, à Sol González, pelo incentivo dado para iniciar esse caminho, com quem comecei a entender que *Nuestra América* é tudo que me dói.

Ainda, merecem meus agradecimentos Luana Alcantara, minha prima, que me recebeu a cada trabalho de campo em sua casa, onde meu coração recordou banhos de cheiro, pipoca pra Dois Dois, baque de tambor, a turca encantada rodando a saia do dia, Aruanda descendo no terreiro da vovó, o grito-saudação: *okê aro!*; Evna Moura, que me disponibilizou algumas de suas belas fotografias, *seus fluxos de ligações entre os sujeitos*; o escritor Daniel Leite, companheiro de sentimentos por esse *Mundo-Abaeté* e ouvinte dos silêncios e efemeridades dos mundos-miritis onde somos felizes; o antropólogo Ricardo Lima, com quem pude trocar importantes palavras durante a Feira do Artesanato de Miriti 2014; todos os servidores do NAEA; os funcionários do Sebrae, em especial Maryellen Lima e Adilson Costa, que me prestaram importantes informações durante os Círios de 2013 e 2014; a Emater, representada por Geovanny Farache, que me concedeu dados valiosos; e o Iphan, em especial os servidores Carla Cruz, Cyro Lins e Larissa Guimarães, com quem pude melhor refletir os Brinquedos de Miriti como patrimônio cultural.

Agradeço também à Capes, pela bolsa de estudo que permitiu dedicar-me a esta pesquisa, e ao CNPq, pelo recurso que contribuiu para algumas idas a mais ao campo de pesquisa e para a divulgação de alguns dos resultados longe de casa.

No entanto, meus maiores agradecimentos vão para todos os artesãos de miriti, *habitués* de sonhos, com quem descobri que “não quero morrer nunca, porque quero brincar sempre”, em especial àqueles com quem tive contato nesses quase dois anos de pesquisa: Amadeu Sarges, Beto, Célio Vilhena, Cita, Dilmaclei, Dona Iranil, Dona Pacheco, Dorielma, Eléson, Frank, Gecé, Gilda e Gercina Brandão, Gugu, Ivan, Leno, Manduba, Manoel Souza, Mauro Ney, Miguel Ângelo, Naidenoi Rodrigues, Nildo, Nina Abreu, Pirias, Raildo, Raimundo, Rivaildo e toda a família Peixoto, Rosinaldo, Seu Miguel (Mestre Macaco), Seu Miranda, Soquete, Sozinho, Tica, Valdeli, Vanderson, Vitorino, Zeca Belchior, Zeca da Bico...

A todos os citados e a um tantão de gente que a memória e o espaço disponíveis não me permitiram nomear – desculpas pelo gosto dos pés ao chão e a cabeça avoando –, deixo meus singelos agradecimentos e algumas outras aquarelas... *Açaí ou barbárie!*

PREFÁCIO

Para entender a cultura

O Miriti, a palmeira brasileira de diversos usos para os seres humanos, principalmente para os moradores da Amazônia, serve de eixo para o entendimento da sociedade ribeirinha de Abaetetuba, município no interior de estado do Para, Brasil. A pesquisa realizada por Amarildo Ferreira Junior olha para um dos principais usos desse vegetal, o artesanato, para entender as relações sociais em torno da prática de criar pequenas esculturas com a polpa dessa palmeira, que são pintadas e tomam formatos variados. Assim, os chamados “Brinquedos de Miriti” surgem e concretizam encontros e processos sociais, estendem-se aos percursos de souvenirs turísticos e provavelmente enfeitam a casa de alguém do outro lado do mundo.

Os “Artesãos de Miriti”, aqueles que se ocupam dessa arte, e que vivenciam experiências cotidianas no fazer artesão, são espelhos da partilha das experiências do mundo amazônico e do mundo do “colonizador”. A possibilidade de apresentar um grupo coeso, resultante de mobilizações e engajamentos maiores ou menores de acordo com interesses, táticas e estratégias de sobrevivência e reprodução, torna o estudo realizado em Abaetetuba referência da tentativa de entendimento dessas diversas formas de viver a totalidade da vida.

Considero a experiência uma bem-sucedida forma-ideia de apresentar estudos sobre populações e políticas públicas, em uma interface interdisciplinar que pode dar conta da organização dos artesãos, e suas possibilidades de se manifestar no coletivo para o reforço e a resistência de seu ofício. Dessa forma, são apresentados os mecanismos de coesão social e de conflitos oriundos da experiência do estar junto nas reuniões mais perenes, de estruturação de um grupo com interesses semelhantes, relacionados à produção da sua arte, mas o estar junto também oriundo de efetivamente estarem em locais próximos e viverem suas comunidades. Não seria esse o esforço do pensar sociológico de entendimento das sociedades?

Mas o estudo não se resume a isso, ainda que somente essa perspectiva já indique o esforço e o volume da investigação. O estudo avança para as interconexões dessa “situação” em um campo relacional que exige desses mesmos artesãos domínio simbólico de disputa de espaços e discursos, produtos e mercado, para perpetuar sua condição. Nesse sentido, o estudo consegue dar conta das interfaces entre dimensões de diversas ordens e características.

A interface que privilegia o universo vivido numa dimensão relacional, tema importante para o Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, ultrapassa as análises reduzidas (mas não menos importantes) ao cotidiano das relações sociais, tampouco privilegia a macroanálise das relações com a política pública, e por que não dizer o mercado e o capital, análises que frequentemente anulam os sujeitos de suas próprias histórias, invisibilizando-os ainda mais, em função de uma visão equivocada sobre a dominação.

A ideia da interface das teorias do encontro e das interações de Erving Goffman e dos processos relacionais na sociologia de Pierre Bourdieu fez do trabalho uma experiência ousada, pois é necessário um domínio de teorias clássicas para dar conta dessa interface. Não que isso não tenha sido feito antes em diversos grupos da ciências ocidental, nos estudos dos agrupamentos e organizações humanas, e sem esquecer que é de responsabilidade de Pierre Bourdieu o incentivo à publicação da obra de Goffman traduzida para o francês pelas Editions de Minuit, a partir de 1968.

Da mesma forma, a percepção relacional e híbrida das associações humanas, que ultrapassa a dicotomia trabalho - lazer e se incrusta na relação sociabilidade e na reprodução da existência e resistência, é, de igual forma, um avanço experimental que não se coloca com facilidade nas análises recorrentes, uma vez que representa desafios teórico-metodológicos cujo esforço é maior.

O trabalho de Amarildo Ferreira Junior apresenta um percurso teórico importante, ainda que muitas vezes esquecido no debate atual sobre cultura: o debate sobre folclore, cultura popular e formas associativas relacionadas a essas expressões, visões de mundo tanto da sociedade como da academia e da mídia que informam as origens do lugar e do papel a que essas expressões hoje são relegadas. A partir da recuperação desse debate, Amarildo inicia a apresentação dos aspectos relacionados aos artesãos, à vida associativa, ao trabalho, ao processo criativo, à relação entre o trabalho, ao lúdico e à estética, e ainda esse processo atuando na formação de uma identidade do artesão de miriti e seu habitus.

A partir daí é possível montar um campo de relações no artesanato de miriti de Abaetetuba, que implica as análises das políticas públicas, das diversas associações de artesão existentes, das possibilidades de visibilidade desses sujeitos e de sua produção, em dois grandes eventos, o MiritiFestival e a participação massiva na festa do Círio de Nazaré, em Belém. Essa trajetória permite a apresentação, no campo, das relações entre os artesãos

e instituições como órgãos governamentais, ONGs, instituições de ensino e pesquisa, e o mercado.

Não bastasse o enfrentamento de um campo processual complexo, a cidade de Abaetetuba é apresentada com seus mitos, problemas e belezas, um contexto importante para conhecimento de cidades médias e população ribeirinha na Amazônia oriental.

O trabalho não se resume às apostas interpretativas de sociólogos norte-americanos ou europeus. Problemáticas semelhantes originaram o pensamento intercultural do argentino Nestor Garcia Canclini, amplamente referenciado no trabalho de Amarildo, que traz ainda debates de Marie-Claude Mattéi-Müller e Edna Maria Ramos de Castro para pensar a Pan-Amazônia, não esquecendo os ensaios e a literatura de Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez e William Ospina. A referência recorrente a João de Jesus Paes Loureiro, basilar para estudos culturais no Pará e na Amazônia, também indica a trajetória do trabalho.

Considero, portanto, a leitura do trabalho de Amarildo, juntamente com outros trabalhos orientados por mim, como o de Auda Piani Tavares, “Saberes Tradicionais como Patrimônio Imaterial na Amazônia Intercultural: saberes, fazeres, táticas e resistência dos ceramistas de Icoaraci”, exemplo de que é possível a busca do entendimento de uma região a partir da sua cultura, e de como ela se relaciona com os agentes dos quais não se pode fugir.

Silvio Lima Figueiredo

APRESENTAÇÃO

A solidez do efêmero

Uma das qualidades deste livro, “Entalhadores do efêmero”, é a de trazer com novos ângulos analíticos e críticos e eficaz estilo descritivo, para a visibilidade da cultura dominante, significativos componentes deste país submerso na história cultural da Amazônia: O Brinquedo de Miriti de Abaetetuba. É importante passo no rumo do fortalecimento à identificação regional de um povo e oportunidade a que todos se tornem sujeitos de sua própria voz. Trata-se de nova luz na compreensão profunda e de autoconhecimento da sociedade paraense-amazônica no usufruto cultural da arte que produz, revelando suas qualidades invisibilizadas, seus sentidos e significações.

Os Brinquedos de Miriti representam a epifania de uma cultura amazônica submersa sob as camadas culturais que se foram empilhando através de séculos de europeização e preconceitos. Evidencia-se neles o “visivo” através do “visível”, para lembrar Merleau-Ponty sobre a significação na arte. Revelam-se, também, essas raízes submersas que afloram como entalhamentos na polpa de uma árvore da felicidade, imagens percebidas por esse estado de infância que a criança vive e que perdura nos escondidos da alma do ser humano por toda vida. Esse botão de flor em potência que se pode abrir no momento fecundado pela experiência emocional do viver.

Sempre considerei, desde que iniciei a analisar esse tema como produto da poetização do imaginário, em “Cultura Amazônica - Uma poética do imaginário”, que os Brinquedos de Miriti de Abaetetuba se evidenciam como “uma espécie de memória da natureza e da infância esculpida no efêmero da polpa do miriti”.

O texto da obra de Amarildo Ferreira Júnior é muito bem estruturado e desenvolvido como ensaio analítico descritivo. De complexa fluência. Ou, de complexidade fluente. Embora o eixo temático seja a vida associativa e familiar na produção desse brinquedo típico, ele aclara e interpreta diversos outros ângulos do sedutor tema. Como um rio e seus afluentes. Destaque-se a dramaturgia familiar de aprendizado e compartilhamento produtivo. Trabalho criativo, uma “forma formante” (para lembrarmos o conceito de Luigi Pareyson), desenvolvido em processo coletivo e familiar, na criação desse artesanato artístico. A parte relativa à cultura popular e artesanato é competente, construída com clareza e atualidade, o que eleva a importância de sua visão crítica. Analisa o artesanato artístico temático de forma contextual e no presente. Tudo sustentado pela consistência do

associativismo e vida associativa, fundamentais na compreensão do que interpreta. Destaque-se a análise dos processos identitários e criativos na vida associativa dos artesãos e suas famílias. Além disso, acerta no alvo quando conceitua o miritizeiro como palmeira sociocultural, mais do que apenas matéria-prima do artesanato em tela. Em torno desse eixo formador, o entrelaçamento da vida associativa que se estrutura e expressa nas principais etapas técnicas do processo criativo da família dos artesãos de miriti. Eis por que se torna inquietante a passagem substituidora do artesanal pelo industrial, se ocorrer a transferência de trabalho das mãos à máquina, quando o “estar junto” é mudado para “estar em companhia”. Mudança sociocultural que tem ares de mudança civilizatória.

O ensaio de Amarildo, ainda que centrado no associativismo, vai muito além desse processo. Abraça, também, a identidade do “saber fazer”, a necessidade do “fazer junto”, o jogo entre leveza e complexidade, os riscos aliantes do mercado de consumo. Uma trama socioeconômica tece a envolvimento política do processo: a aproximação do mercado, pelo SEBRAE; a necessidade de garantias ambientais via EMATER; o fortalecimento das condições culturais do IPHAN. E a grave questão de que, na Amazônia, o processo conflitivo do desenvolvimento a ela imposto deixa evidente seu desprezo pelos pequenos núcleos produtivos, sem fortalecê-los ou multiplicá-los, em qualquer parte desse leque de necessidades e possibilidades existentes na região. O que vem ocorrendo (e o associativismo dos Brinquedos de Miriti de Abaetetuba é uma resistente forma de demonstrar sua eficácia) é que, na maioria dos outros casos, os artesãos acabam mordendo a maçã oferecida pelo mercado, sendo por fim expulsos de sua natureza original, passando a sofrer as danos punitivos da descaracterização que os arruína em sua própria originalidade perdida.

O estuário de temas em que o ensaio de Amarildo desagua revela sua preocupação em contribuir à ampliação do conhecimento sobre o assunto estudado. Além de uma passagem pelos discursos sobre o artesanato, já entrelaça desde o início o seu tema nuclear que é o do associativismo e integração com a família. Avança pela multiplicidade significativa do Brinquedo e Miriti dentro de uma atual moldura de proximidade com a cultura mundo. Ao tratar da dimensão contextual da história, integra o contexto mítico relativo à fundação da cidade de Abaetetuba, o que demonstra perceber a transacionalidade entre o real e o imaginário na região. Espelho da Amazônia. Quando analisa o ethos da vida do artesão de miriti, envereda pela análise da construção social do campo das

relações no artesanato e desenvolve o enredo no qual o papel das mãos, no palco dessa dramaturgia histórica, faz delas as protagonistas.

Uma questão conceitual que se impõe é que devemos considerar o Brinquedo de Miriti de Abaetetuba arte popular de expressão simbólica de uma cultura, e não folclore, como tantas vezes é impropriamente classificado. É cultura popular de dimensão artística, como o teatro do Pássaro Junino, o Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas, as pintacuias de Monte Alegre, assim como as figuras esculpidas em balata na mesma região. Os Brinquedos de Miriti de Abaetetuba são apenas a representação possível do efêmero, pela polpa frágil que serve de suporte no que são formados. Todavia, um efêmero mais sólido que as coisas sólidas e que não se desmancha no ar dos tempos.

João de Jesus Paes Loureiro

SUMÁRIO

<u>1 INTRODUÇÃO</u>	19
<u>2 CULTURA, CULTURA POPULAR E ARTESANATO: PONTOS DE PARTIDA PARA O ESTUDO DA VIDA ASSOCIATIVA NA CRIAÇÃO DOS BRINQUEDOS DE MIRITI</u>	31
<u>2.1 Discursos sobre o artesanato</u>	38
<u>2.2 Estruturas de proximidade: vida associativa e categorias para seu estudo</u>	46
<u>2.2.1 Categorias para o estudo da vida associativa dos artesãos de miriti</u>	53
<u>3 PROCESSOS IDENTITÁRIOS E CRIATIVOS NA VIDA ASSOCIATIVA DOS ARTESÃOS DE MIRITI</u>	58
<u>3.1 Brinquedo de Miriti, brinquedo-água: tipologia e funções</u>	59
<u>3.1.1 Um rio de líquida linguagem: plurissignificação dos Brinquedos de Miriti</u>	70
<u>3.2 A gênese dos Brinquedos de Miriti de Abaetetuba</u>	75
<u>3.3 Mais que matéria-prima, uma palmeira sociocultural</u>	77
<u>3.4 Abaetetuba, reflexo da Amazônia no espelho do mundo</u>	82
<u>3.4.1 Breve histórico e caracterização socioeconômica de Abaetetuba</u>	84
<u>3.4.2 A fundação mítica de Abaetetuba, cidade encantada</u>	88
<u>3.4.3 O desencantamento racional e pragmático</u>	90
<u>3.5 O artesão de miriti é a história das suas mãos: o processo criativo e o <i>ethos</i> de vida do artesão de miriti</u>	92
<u>3.5.1 A vida associativa no trabalho do artesão de miriti: etapas técnicas do processo criativo</u>	94
<u>3.5.2 Temporalidade lúdica e experiência estética no processo criativo dos artesãos de miriti</u>	103
<u>3.5.3 O processo criativo nas discussões sobre a noção de trabalho e da formação da identidade do artesão de miriti</u>	114

<u>4 DINÂMICA DA VIDA ASSOCIATIVA NO CAMPO DE RELAÇÕES</u>	
<u>NO ARTESANATO DE MIRITI DE ABAETETUBA</u>	120
<u>4.1 Construção social do Campo de Relações e perspectivas para</u>	
<u>o estudo das associações</u>	134
<u>4.1.1 O nascimento das associações civis dos artesãos de miriti, palcos</u>	
<u>das associações organizacionais</u>	137
<u>4.1.2 Arenas públicas no Campo de Relações: vínculos que se atam</u>	
<u>e desatam</u>	151
<u>4.1.3 Ocasões sociais compósitas no Campo de Relações</u>	166
<u>4.1.3.1 MiritiFestival: uma aquarela amazônica</u>	166
<u>4.1.3.2 Nossa Senhora dos Miritis: os artesãos de miriti e o Círio</u>	180
<u>5 SOBRE ESCRITAS, SILÊNCIOS E EFEMERIDADES DOS ARTESÃOS</u>	
<u>DEMITIRIOU, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO</u>	197
<u>REFERÊNCIAS</u>	208

1 INTRODUÇÃO

Junho, mês de fogueiras. Dois compadres singram uma pequena canoa pelos rios, lagos e igarapés que entrecortam Abaetetuba, cidade ribeirinha da Amazônia brasileira. É manhã, a montaria avança sobre as águas barro-amarelentas, tocadas pelos raios do sol. O destino são as várzeas baixas e as áreas alagadiças onde estão os tremendais de miriti do município. Um desses homens cumpre a função de remar cuidadosamente, levando-os ao destino que o outro indica observando cada palmeira que se acerca, buscando aquelas mais jovens, que possuem entre três e sete metros de altura, ideais para o ofício de ambos.

Escolhidas as palmeiras, a canoa se aproxima o quanto pode e, enquanto um dos homens permanece na embarcação, o outro se encarrega de aproximar-se dos miritizeiros selecionados, com cuidado para não se cortar com o fio afiado do terçado que carrega consigo, e inicia a coleta de algumas folhas verdes.

Dá-se um preciso golpe com o terçado na haste da folha, com o cuidado adequado de acertar alguns centímetros acima do “tronco”, deixando intacta a bainha foliar, base que faz a ligação entre a folha do miritizeiro e seu estipe, garantia que a palmeira possa reflorescer. Em torno de metade das cerca de oito folhas da palmeira são derrubadas, preservando-se, também, alguns dos brotos do centro, folhas novas, fechadas e em desenvolvimento, conhecidas popularmente como “grelo” ou “olho”. Esse procedimento é necessário para garantir que, apesar da elevada tolerância à coleta de folhas, o miritizeiro sobreviva, cresça e produza os frutos que permitem sua reprodução. Cada folha derrubada é recolhida pelo homem que permaneceu na canoa, que também efetua a limpeza do chão ao redor do miriti, recolhendo eventualmente folhas secas ali espalhadas, que serão empregadas na realização de distintos trabalhos, e observando se existem rastros de caça que lhe permitirá complementar sua dieta.

O processo se repete a cada palmeira, até que se chegue à quantidade de folhas necessária, quando é momento de retornar para casa. Na casa, que não raro é de madeira e, aos fundos, apresenta uma área sem paredes delimitada por um teto feito com madeira e geralmente coberto de folhas semelhantes às recém-coletadas, onde secam sem entrar em contato com o chão algumas hastes de cor creme, essas folhas são repartidas entre os dois compadres, que se despedem efusivamente, dando espaço para que o trabalho possa continuar. Uma faca bem afiada deslizará sobre cada haste da folha de miriti, conhecidas como braças, despindo-as das fibras duras

que as revestem – conhecidas popularmente como talas, e que são retiradas ainda verdes e flexíveis para serem postas a secar e posteriormente serem empregadas ou na produção de paneiros¹ e outros tipos de cestos, além de outros tipos de cestarias, ou de pipas e papagaios destinados à brincadeira de diferentes faixas etárias.

As talas protegem uma polpa fibrosa, macia, flexível e leve, conhecida na localidade como bucha. Após todas as braças terem sido destaladas e exibirem sua nudez fibrosa, são postas para secar na quentura do tempo dentro de casa, deitadas sobre dois pedaços de madeira suspensos na parede, para, longe da água, eliminarem uma resina viscosa que possuem, e assim alcançar, num período de *sono* que leva em média de três a cinco dias, a textura adequada, o ponto de corte obtido por meio da compressão do miriti até o momento em que não apresenta mais resistência à lâmina de entalhe.

Secas, as braças são organizadas em feixes de até 100 unidades para serem transportadas pelo rio até a beira de Abaetetuba, onde serão entregues a um artesão que espera por mais um carregamento do material que vem armazenando, prevenindo-se da chegada do “inverno” amazônico, período mais chuvoso do ano. Recebida a encomenda, feito o pagamento e os feixes colocados numa carroça de tração animal, o miriti é levado a outra casa simples, em um dos bairros periféricos de Abaetetuba: Algodoal, Cristo Redentor, Santa Rosa, São Lourenço...

Ali, pai e filhos compartilharão o momento de selecionar entre as braças secas aquelas mais adequadas para o entalhe das peças que povoam suas criatividade, regadas por seus sonhos e volições, ou mesmo que tenham recebido como encomenda. O teste é simples: aperta-se a extremidade das braças e, se a polpa não afundar, encontra-se a bucha adequada. Dura e leve. O restante é armazenado para continuar com seu processo de secagem e garantir a matéria-prima para os dias de água.

A partir daí, prossegue o processo de integração familiar: o pai-artesão corta pedaços de miriti com comprimento entre 40 cm e 50 cm, em média, e os repassa para o filho mais novo, que já está livre de suas obrigações escolares do dia e se torna responsável por lixar e polir cada peça, de modo que a superfície fique lisa. Um a um os pedaços são lixados e imediatamente passados para o filho mais velho que, após dominar as técnicas de lixamento, agora se inicia em outra etapa do processo produtivo, abrindo cada pedaço de miriti ao meio, sem que o corte chegue até o final,

¹ Paneiro é uma espécie de cesto, feito geralmente de talas das palmeiras miriti e guarimã, que possui as tramas mais abertas e que é muito utilizado por populações amazônicas para transportar frutas, legumes e tubérculos, entre outros produtos.

usando para isso um arame de freio de bicicleta, e, com o uso de cola branca, colando entre as duas partes de cada pedaço, e horizontalmente, uma tira de tecido cujas extremidades são amarradas para que não se solte até secar.

Uma vez seca a faixa de tecido e unido os dois lados da peça, o pai-artesão modela delicadamente cauda e cabeça, utilizando para isso facas bem afiadas, e, fazendo uso do cabo da faca, impermeabiliza as peças para favorecer a pintura que será realizada por mãe e filha, que se aproximam depois de terem cumprido os afazeres domésticos que nessa região ainda são tarefas destinadas prioritariamente às mulheres. A filha se responsabiliza pela primeira demão de tinta, que dessa vez será vermelha, repassando o artefato, depois de seco, para a mãe ao lado, que fará o acabamento sob os olhos atentos da filha, que aprende por meio da observação e da prática a criar com a ponta do pincel as escamas, os olhos e a boca do réptil rastejante ao qual estão dando vida, para depois “quebrar” as articulações que permitem que essa cobra coleie, o que justifica o nome pelo qual esse pedaço de sonho é conhecido e com o qual encarna um dos artefatos-símbolo dessa atividade cujas relações sociais de sua vida associativa estudaram-se no decorrer desta pesquisa.

Enquanto isso, das sobras do material utilizado, uma pequena canoa nasce de miúdas mãos para seguir seu destino em porfias nas poças d'água que restarão da chuva que lentamente começa a cair...

[...] Aprendi a teoria das ideias e da razão pura. Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo – o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: A imaginação é mais importante que o saber. Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição (BARROS, 2008, p. 153).

A seção anterior apresentou uma síntese do processo criativo de uma peça tradicional entre os Brinquedos de Miriti de Abaetetuba², a cobra-que-mexe, destacando alguns dos contatos que conformam a vida associativa dos agentes que praticam essa atividade. Aquele pequeno relato introduz, portanto, o *leitmotiv* desta pesquisa ao apresentar uma narrativa que vem de dentro de uma cultura de saberes sobre recursos da natureza e que, apesar de acionar em alguns momentos uma linguagem técnica, busca direcionar-se para uma linguagem de saberes e de princípios que regem as práticas sociais e culturais de artesãs e artesãos da região amazônica que se concentram no núcleo urbano do município de Abaetetuba, onde criam tais brinquedos, doravante denominados de forma genérica *artesãos de miriti*.

Partindo-se do relato feito, é importante salientar que o processo de confecção de cada peça varia de acordo com o artefato a ser produzido e de acordo com o(a) artesão(ã) e, por conseguinte, o núcleo criativo familiar que irá criá-lo, variando-se também as ferramentas a serem empregadas e as pessoas que se envolverão no ajuntamento que invariavelmente o processo de criação dos Brinquedos de Miriti constitui.

É importante esclarecer que, não obstante a existência em Abaetetuba de outros tipos de artesanato feitos com fibras e outros recursos provenientes do miriti, como cestarias e bijuterias, esta pesquisa terá como foco aqueles que trabalham com a bucha do miriti para criar sobre ela os chamados Brinquedos de Miriti. A importância desse esclarecimento consiste que em alguns momentos se abordará o artesanato de miriti genérico feito em Abaetetuba, para realização de conceituações e contextualização do estudo, por conta de que, embora possua distinções, o processo criativo dos Brinquedos de Miriti não está separado simbólico, social e historicamente do processo criativo do chamado artesanato de miriti genérico. Assim, sempre que se falar em artesanato de miriti estará sendo feita referência de forma genérica, considerando peças outras que não somente os Brinquedos de Miriti.

Apesar da utilização do miriti como matéria-prima de produções artesanais em Abaetetuba poder ter grande correlação com a abundância da palmeira na região, aspectos socioculturais são definidores da preferência

² Classificação apresentada por Loureiro (2012) e que será mais detalhadamente apresentada no Capítulo 2 deste livro. No entanto, adianta-se que devido à existência de brinquedos feitos com miriti que se distinguem destes que aqui estão sendo abordados, e por conta de questões relacionadas à forma do texto, de agora em diante, sempre que referir-nos aos Brinquedos de Miriti de Abaetetuba, conforme serão caracterizados, se utilizará a escrita *Brinquedos de Miriti*, enquanto ao se referir genericamente a qualquer tipo de brinquedo feito com miriti, se optará pela escrita *brinquedos de miriti*.

e do uso dessa fonte de recurso (SANTOS; COELHO-FERREIRA, 2012). Nesse ponto, os aspectos socioculturais possuem em seu contexto, além de outros fatores, a manifestação da sociabilidade local e a dinâmica das *associações* que constituem sua configuração, permitindo entender sua estrutura social e as manifestações que origina, tornando importante o estudo das relações sociais desse grupo de artesãs e artesãos.

Dessa maneira, esta pesquisa, cuja análise das relações sociais que ocorrem no processo criativo do Brinquedo de Miriti constitui sua tônica e seu objeto de estudo, preocupa-se em apreender como os artesãos de miriti, grupo específico de artesãos amazônicos, se organizam socialmente em torno de seu(s) processo(s) de criação e como o conjunto de relações que desenvolvem concorre para a construção social de sua vida associativa. Busca-se, portanto, saber quais são os lugares, a natureza e a dimensão que possuem para o estabelecimento da vida associativa entre os artesãos de miriti, almejando-se também verificar sua vinculação com os processos criativos por eles desenvolvidos e apresentar a dinâmica de seu posicionamento em um campo social.

A partir dessa problemática, pressupôs-se que entre esses artesãos tais aspectos originam-se mais em função das relações sociais resultantes das práticas próprias de seu modo de vida e de seus saberes e fazeres, do que pelas intervenções e imposições de agentes que arrogam o controle mercadológico e as políticas públicas no campo social no qual tais relações ocorrem. Entretanto, pressupor isso não significa afirmar que essas relações sociais sejam imutáveis, posto considerá-las e percebê-las como relações dinâmicas e suscetíveis à alteração, dependendo da posição e da situação de seus agentes no campo social, o que lhe imprime atualizações, reatualizações e recontextualizações.

Apesar da produção acadêmica sobre os Brinquedos de Miriti ser crescente nos últimos anos³, a maior parte desses estudos se debruça ou sobre os diversos usos dados ao miriti, ou sobre os artefatos criados, não evidenciando as relações sociais dos artesãos de miriti e suas conseqüentes influências sobre a vida associativa que caracteriza esses agentes, sendo claro, no entanto, que não o fazem por seus objetivos estarem relacionados a outros aspectos também importantes desse saber-fazer. É assim que esta pesquisa consiste em uma tentativa laboriosa e imperfeita de submeter a análise da ação humana que resulta na criação desses bens simbólicos ao

³ Entre esses trabalhos, destacamos Silva (2013); Santos & Coelho-Ferreira (2012; 2011); Santos (2012); Silva & Carvalho (2012); Santos (2009); Pontes; Magalhães & Martin (2008); e Alencar & Lopes (2004).

tratamento ordinário da ciência ordinária (BOURDIEU, 2010) para que assim possa identificar os elementos que influenciam a vida associativa e que, por sua vez, influem nos processos de criação e de comercialização adotados por esses agentes.

Ademais, ressalta-se que apesar do miriti ser amplamente utilizado na criação de peças artesanais de diversas sociedades e comunidades onde essa espécie de palmeira é abundante, o que lhe imprime importâncias sociais, culturais e econômicas, e contribui para a preferência pelo seu uso em diversas atividades, é em Abaetetuba que essa palmeira será empregada em uma atividade única e que representa a distinção do município no uso de recursos que dela provêm. Por isso a opção em focar o estudo nos artesãos que criam Brinquedos de Miriti.

Assim, como finalidade última, este trabalho contribui para as discussões sobre a realidade de expressões culturais na Amazônia contemporânea que, para além do entendimento das redes de associação aqui apresentadas, contribuam para o fortalecimento e a valorização da cultura e expressão local analisada e vislumbrem alternativas de desenvolvimento das localidades estudadas sem deixar de considerar que a cultura também pode se movimentar no que é tido somente como socioeconômico, e vice-versa, mas sem poder ser reduzida de maneira funcional e produtivista a essa característica.

Este estudo é caracterizado como uma pesquisa interdisciplinar que realiza uma intersecção teórico-metodológica cujo marco referencial é a abordagem do Campo Social, na qual os conceitos de campo, *habitus*, dimensões do capital e bens simbólicos, como serão vistos no decorrer deste trabalho, são categorias importantes para o entendimento de uma dada realidade social (BOURDIEU, 2010; 2004; 1980). A essa abordagem estão associadas abordagens empíricas e metodológicas da antropologia e da sociologia férteis no estudo das culturas populares e da relação destas com o modo de produção vigente (GARCÍA CANCLINI, 1983), além do uso do estudo dos ajuntamentos e das interações exposto por Goffman (2010) em suas obras.

O ponto de partida são as constatações que García Canclini (1983) faz ao estabelecer laços entre o conceito de cultura e os conceitos de produção, superestrutura, ideologia, hegemonia e classes sociais presentes no pensamento marxista, resultando na caracterização da cultura como uma atividade produtiva de tipo particular e que tem por finalidade compreender, reproduzir e transformar a estrutura social ao mesmo tempo em que disputa

sua hegemonia. Essa interpretação dada à cultura contribui para situá-la no processo em curso, pretensamente denominado desenvolvimento, sem desmembrá-la do social e do econômico.

Definiu-se o campo social estudado como o Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba⁴, pertencente ao conjunto de campos de produção da cultura (BOURDIEU, 2010), e no qual foram enfocadas somente as relações sociais dos artesãos que criam Brinquedos de Miriti. Como cada campo é formado por diferentes agentes⁵, ao aplicar-se essa metodologia efetuou-se a descrição relacional dos agentes individuais e institucionais que o compõe; das normas e regras implícitas e explícitas que presidem e transpassam as relações que ocorrem no campo; dos saberes, sentidos e interesses que confluem para o campo; das instituições que contribuem para definir o campo ou que nele são definidas; entre outros elementos que permitiram apreender as questões centrais para o alcance dos objetivos da pesquisa.

O campo social é o espaço intermediário entre dois polos antagônicos e no qual há a realização de um conjunto de relações sociais, estruturadas e estruturantes simultaneamente, e para onde fluem e se reelaboram sentidos. Por meio dele, a análise científica das condições sociais da produção e da recepção de seus bens simbólicos intensifica sua própria experiência. Sua gênese social, as crenças que o sustenta, os jogos de linguagem que nele se jogam e os interesses e as apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram permitem olhar de frente as coisas que nele se encerram e vê-las como são (BOURDIEU, 2010).

⁴ Utilizamos-nos do ensejo para enfatizar uma correção realizada nesta denominação. Outro-
ra (NASCIMENTO; FERREIRA JÚNIOR, 2014), chegou-se a utilizar a denominação Campo de
Relações no Artesanato de Miriti em Abaetetuba. Após debruçar-nos um pouco mais sobre
os resultados da pesquisa, percebeu-se que a denominação mais correta seria Campo de
Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba, por conta das diversas peculiaridades – que
serão apresentadas posteriormente –, desse tipo de artesanato que se relacionam direta-
mente com o seu pertencimento aquele município, e também pela constatação da inserção desse
artesanato específico em outras localidades, como em Belém, por exemplo, mas com a ma-
nutenção dos mesmos significantes e significados que o torna peculiar e o liga intimamente
a Abaetetuba. Dessa maneira, mesmo que o campo social seja bem situado no espaço e no
tempo (BOURDIEU, 2008), as relações que lhe são próprias se reproduzem em diversos ou-
tros espaços, lugares e arenas públicas (CEFAÏ, 2011), o que requer o uso de uma preposição
que estabeleça um vínculo de origem e pertencimento ao invés de outra cuja relação estabe-
lecida seria somente a ênfase da ocorrência desse artesanato no município de Abaetetuba,
suas localidades e lugares.

⁵ Os agentes sociais, termo que possui conotação de constante produção de ação pelos in-
divíduos no campo social, são, para Bourdieu (2004), os indivíduos que mantêm relações
sociais dentro de uma *estrutura das relações objetivas (princípios do campo)*, que determina o que
os agentes podem e o que não podem fazer.

Esse “mundo social” obedece a leis sociais mais ou menos específicas e dispõe de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada em relação ao macrocosmo social. A aplicação dessa categoria contribuiu ao dar destaque ao problema de identificar a natureza das pressões externas sobre o campo estudado (suas formas, créditos, ordens e instruções) e “[...] os mecanismos que o microcosmo aciona para se libertar dessas imposições externas e ter condições de reconhecer apenas suas determinações internas” (BOURDIEU, 2004, p. 21). Essa capacidade de *refratar* as pressões ou demandas externas, retraduzindo-as e ressignificando-as de acordo com a lógica própria do campo, estabelece o grau de autonomia do campo na definição da vida associativa gerada pelas relações sociais e de produção presentes no tipo de atividade artesanal estudado.

O conceito de *habitus* foi importante no processo, já que é definido como os sistemas de *disposições* duráveis originários das estruturas constitutivas de um tipo específico de meio e que, ao ser o conjunto de “[...] estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes [...]”, se manifestam como a *interiorização da exterioridade* e a *exteriorização da interioridade* (BOURDIEU, 1983). O *habitus*, dessa forma, é um princípio gerador e estruturador de práticas e de representações que, ao ser identificado, pode permitir entender as ações que o agente realiza para sua manutenção e reprodução no campo e mensurar o grau de capacidade que possui de refratar, retraduzir e transfigurar a seu benefício as pressões ou demandas externas que sofre (BOURDIEU, 2004).

Pela necessidade de análises microfundamentais para a melhor ordenação teórica das categorias e para controlar o poder explicativo das teorias de nível-macro que não são suficientes para a explicação de fenômenos sociais que não são caracterizados por uma monocausalidade e por isso não podem ser reduzidos a casos singulares (WRIGHT; LEVINE; SOBER, 1993), é que este estudo opta por vincular o nível individual de análise à análise macrosociológica pelo uso dos conceitos de agrupamento, de ajuntamento, de atividade situada e de interação como ferramentas úteis para o estudo microsociológico dos laços e dos engajamentos civis (CEFAÏ; VEIGA; MOTA, 2011; GOFFMAN, 2010).

Esse estudo microsociológico é caracterizado por uma forma de obtenção de conhecimento marcada, de acordo com Cefaï, Veiga & Mota (2011), pela análise situacional, na qual são descritos minuciosamente os momentos de copresença; pela sensibilidade simbólica, mítica, ritual e dramática, em que o contexto da ação e da situação social irá constituir

seus sentidos e seus significados; e pela recusa em se dissociar os questionamentos culturais dos sociais, estudando igualmente as formas sociais e considerando as associações como meios de *sociabilidade e de socialização* e como o observatório ideal de uma microssociologia das interações, fortemente presente nos estudos de Goffman (2010).

Mediante esse aporte, apropriado da antropologia e que permite que ao analisar os lugares de ajuntamentos de atores sociais se entenda melhor formas mais difusas de organização social (GOFFMAN, 2010), equilibra-se o jogo das condições objetivas e subjetivas dos fenômenos sociais e desvencilha-se com melhores resultados do sentido totalizante de algumas abordagens (DEMO, 1995).

No entanto, articular duas abordagens teóricas suscita algumas objeções e alguns limites, como a dificuldade de sistematização e integração teórica, embora seja impossível uma sistematização perfeita que gere um fechamento teórico pleno mesmo quando se adotam posturas metodológicas mais “dogmáticas”. Assim, há a necessidade de articular os quadros teóricos essenciais de referência, tornando necessária uma teoria para efetuar o exame do fenômeno ao mesmo tempo em que também se necessita proceder à análise para elaborar uma teoria (PAGÈS et al., 2008), gerando uma situação paradoxal para o desenvolvimento da pesquisa.

Para atenuar a influência desse limite, conduziu-se o pensamento para zonas intermediárias, dando maleabilidade à criatividade teórica, permitindo a reformulação das teorias e a intervenção de novas sínteses teóricas, recurso denominado por Pagès et al. (2008) *suspensão teórica* e que pode ser fundamental para se afrontar contradições conceituais, pois consiste na explicitação das teorias e posterior introdução de um coeficiente de dúvida para, no plano da análise do conteúdo, passar dos primeiros esboços teóricos a uma elaboração mais profunda sob a restrição dos dados empíricos.

Realizada no município de Abaetetuba, o universo considerado na pesquisa foi composto pelos artesãos que trabalham com a fibra de miriti que vivem no seu núcleo urbano e nas aproximadamente 70 ilhas pertencentes ao município. A amostra foi composta pelos artesãos que, dentro do universo considerado, criam como principal artefato os Brinquedos de Miriti e que se concentram na cidade de Abaetetuba, e foi selecionada de forma espontânea mediante critérios de expressividade e representatividade no interior da população foco do estudo (GIL, 2011; THIOLENT, 1987). Assim, foram entrevistados os membros da coordenação das associações civis encontradas e os associados por eles indicados. Em relação aos artesãos

que não pertencem a nenhuma associação civil, foram entrevistados aqueles indicados pelos demais por conta da expressividade que possuem como criadores de Brinquedos de Miriti. Também foram estabelecidas conversas informais com os familiares e as pessoas que auxiliam os artesãos em seu processo criativo como forma de obtenção de dados adicionais importantes para o alcance dos objetivos estabelecidos para a pesquisa.

Essa técnica de amostragem foi selecionada porque, apesar de perder a vantagem de rigor em termos de representatividade estatística que técnicas probabilísticas possuem, permite que sejam corrigidos os erros da individualização e do atômico⁶ na representação do real que estas últimas apresentam (THIOLLENT, 1987).

Precedidos por uma pesquisa bibliográfica, que permitiu a elaboração de questões que possibilitaram o entendimento de por que ou como acontecem os eventos pesquisados (YIN, 2010), foi realizado trabalhos de campo intercalados em momentos diferentes para perceber as mudanças temporais. Durante os trabalhos de campo, aplicou-se inicialmente a técnica de entrevista não diretiva ou aprofundada, que consistiu na definição de um tema-chave a partir do qual os interlocutores selecionados falaram sem responderem a perguntas predeterminadas (THIOLLENT, 1987).

As respostas obtidas nessa etapa, realizada com um número pequeno de indivíduos selecionados conforme suas disponibilidades e a representatividade e relevância sociais que possuíam para falar sobre o tema definido de forma aprofundada, foram posteriormente analisadas com base em variáveis previamente definidas, embora também tenham contribuído para a identificação de variáveis não contempladas inicialmente, mas que foram igualmente importantes para o desenvolvimento do estudo. Dessa forma, os resultados obtidos nessa etapa serviram como fonte de elaboração do roteiro de entrevista, que foi aplicado em entrevistas diretas⁷ com um

⁶ A principal consequência negativa do atômico é originar uma “[...] abstração das desigualdades socialmente determinadas que existem entre os indivíduos [...]” gerando a ideia de que “[...] todos os indivíduos são equivalentes e cada um deles tem a mesma capacidade de intervenção na decisão final” (THIOLLENT, 1987, p. 72). Tal ideia carrega uma imagem de sociedade democrática ideal, desconsiderando as contradições originárias das diferentes posições e situações ocupadas no campo social.

⁷ Como entrevista diretiva, entende-se aquela em que o entrevistador comunica oralmente a cada interlocutor as mesmas perguntas, que podem ser fechadas, livres ou de múltipla escolha, e anota as respostas dadas imediatamente (THIOLLENT, 1987). A entrevista diretiva aplicada, por utilizar um roteiro de entrevista, apresentou mais perguntas livres que fechadas e evitou perguntas de múltipla escolha para minimizar a possibilidade de ocorrência do que Thiollent (1987) chama de imposição da problemática por parte do pesquisador e de contaminação entre as questões.

grupo maior de indivíduos selecionados com base no critério de amostragem anteriormente apresentado, e do roteiro de observação⁸ que também fora utilizado durante a terceira etapa de coleta e análise de dados.

Em seguida à terceira etapa dos procedimentos de coleta de dados, procedeu-se a análise das informações obtidas durante as entrevistas e das anotações feitas durante o procedimento de observação, comparando-as com a análise feita das informações coletadas durante a entrevista não diretiva da segunda etapa de coleta de dados para a posterior realização de um novo procedimento de entrevista não diretiva com indivíduos privilegiados que puderam esclarecer ou aprofundar determinadas respostas.

Após a realização dessas quatro etapas de coleta e análise de dados, consolidaram-se as análises e as categorias foram organizadas, originando-se os quatro capítulos, além desta introdução, do presente livro. Inicialmente, faz-se a apresentação das bases sobre as quais a discussão está sendo desenvolvida, apresentando-se discussões importantes em torno dos conceitos de cultura, cultura popular e artesanato, e deixando explícita a concepção dada ao que se chamou de vida associativa, que não se reduz a associativismo. Nesse ponto, são apresentados os discursos articulados em torno do artesanato e sinaliza-se como que os resultados desta pesquisa permitem discutir o tema a partir de outra abordagem, intrinsecamente relacionada com a vida associativa. Também são operacionalizados os conceitos que permitiram estabelecer em que consiste a vida associativa e expõem-se categorias consideradas importantes para a realização de seu estudo.

Em seguida, apresentam-se os processos identitários e criativos que caracterizam a vida associativa dos artesãos de miriti. Iniciando-se pela caracterização dos Brinquedos de Miriti, apresentando-se sua tipologia, suas funções, sua plurissignificação e a narrativa aceita sobre sua gênese em Abaetetuba, também é abordada a ideia do miriti como uma palmeira sociocultural de extrema importância para as localidades onde esse recurso é abundante, destacando-se, no entanto, que é em Abaetetuba onde partes

⁸ A elaboração do roteiro de observação foi precedida pela entrevista não diretiva para melhor definição das variáveis de observação, uma vez que o necessário é saber *o que* se tem que observar (POE, 2012). Problematizado na dimensão social do(s) momento(s) de sua aplicação (THIOLLENT, 1987), o roteiro de observação contemplou a análise situacional ao coletar dados de natureza fatural, relacionados a elementos objetivos e enumeráveis, e dados de natureza perceptiva, relacionados às maneiras pré-conscientes dos indivíduos se representarem ou descreverem elementos da realidade, de forma que contribuiu para identificar a confluência de sentidos e significados para os enredos observados com acuidade, recordados com clareza e destrinchados atentamente durante a análise dos dados coletados (POE, 2012; CEFALÍ, VEIGA; MOTA, 2011).

dessa palmeira serão empregadas de forma distinta e numa expressão cultural própria dessa localidade.

Ainda nesse capítulo, apresenta-se a caracterização da cidade de Abaetetuba, mas refletindo sua realidade em relação com a região onde está localizada e com os efeitos de seu processo de globalização e urbanização, para logo em seguida ser apresentada a descrição do processo criativo dos artesãos de miriti, que não se resume aos procedimentos técnicos adotados e o qual possui influência direta na formação da identidade de artesão de miriti e apresenta os elementos pelos quais a vida associativa desses agentes se constitui.

O penúltimo capítulo, por sua vez, é destinado a apresentar a dinâmica da vida associativa dos artesãos de miriti no Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba, apresentando-se como esse campo social é construído socialmente a partir do final da década de 1990, destacando-se as perspectivas para o estudo da vida associativa, o nascimento das associações civis dos artesãos de miriti, as relações desses artesãos com outros agentes do campo social, e a descrição das ocasiões sociais compósitas observadas nas quais se inserem em situações em que apresentam seu repertório de estratégias engendradas por suas disposições para que possam ressignificar pressões e acionar discursos e formas de agir conforme as lógicas que nela se entrelaçam.

Por fim, apresentam-se as considerações sobre a vida associativa dos artesãos de miriti, que se desenvolve a partir de seus núcleos criativos familiares e conflui com uma série de significados e práticas para as ocasiões sociais em que se inserem na ordem pública, permitindo que consigam manter-se e reproduzirem-se no Campo de Relações ao reconhecerem mais suas próprias determinações do que as intervenções e imposições dos agentes responsáveis pelo controle mercadológico e pelas políticas públicas nesse campo social por reatualizarem e recontextualizarem, mesmo sem recorrer a cálculos deliberados, práticas próprias de seu modo de vida e de seus saberes e fazeres.

2 CULTURA, CULTURA POPULAR E ARTESANATO: PONTOS DE PARTIDA PARA O ESTUDO DA VIDA ASSOCIATIVA NA CRIAÇÃO DOS BRINQUEDOS DE MIRITI

“O bom de tudo isso é que todo mundo entende”. A ironia de Kuper (2002, p. 21) refere-se à frequência com que o termo cultura é acionado na atualidade para explicar os mais diversos fenômenos, desde o fracasso da fusão de duas empresas, até a defesa dos meios pelos quais se poderá eliminar a pobreza da face do planeta. Para esse autor, os apelos à cultura só explicariam parcialmente o que leva as pessoas a pensarem e a agirem de determinada forma, e também o que faz que elas mudem seu jeito de ser.

Isso porque tal termo possuiria denotação distinta de acordo com quem o aciona para justificar algo: um magnata japonês, afirma Kuper (2002), atribuiria um significado diferente à cultura daquele que lhe é atribuído por um radical religioso de Teerã ou por pesquisadores de mercado em Londres, por exemplo. Entretanto, esse mesmo autor considera que, num sentido mais amplo, cultura seria simplesmente uma forma de falar sobre identidades coletivas.

Tais discussões sobre a cultura não são recentes. Laraia (2011), ao definir cultura como um conceito antropológico, apresenta seu desenvolvimento a partir das manifestações iluministas e dos aportes de autores contemporâneos. Hall (1997) destacara de forma distinta essa mesma problemática, dando ênfase a uma centralidade da cultura a partir da segunda metade do século XX. Para esse autor, isso refletiria a importância que a cultura possui (e, de certa forma, sempre possuiu) por conta do seu papel constitutivo nos distintos aspectos da vida social. Tal centralidade estaria relacionada essencialmente a quatro dimensões:

a ascensão dos novos domínios, instituições e tecnologias associadas às indústrias culturais que transformaram as esferas tradicionais da economia, indústria, sociedade e da cultura em si; a cultura vista como uma força de mudança histórica global; a transformação cultural do cotidiano; a centralidade da cultura na formação das identidades pessoais e sociais (HALL, 1997, p. 9).

Essa constatação demonstraria que a cultura, seja para o bem ou para o mal, seria um dos elementos mais dinâmicos e mais imprevisíveis das mudanças históricas deste século (HALL, 1997), e por isso mesmo a importância de seu estudo e a sua centralidade em diversos aspectos. Hall (1997) considera que essa discussão relaciona-se a outras dimensões do que destacara como centralidade da cultura: suas dimensões *epistemológicas*. Nas últimas décadas, prossegue, o pensamento em relação à noção de cultura vive um processo de revolução conceitual, pelo qual a cultura estaria sendo reconhecida não mais como uma variável dependente da vida social, mas uma de suas condições constitutivas.

Esse processo teria se originado com uma revolução de atitudes em relação à linguagem, que passou a ser alvo de interesse como um termo geral para as práticas de representação, recebendo uma posição privilegiada na construção e circulação do significado (HALL, 1997), ampliando-se posteriormente para a totalidade da vida social. Assim, acredita-se que em razão daquilo que somos – nossas identidades –, e de acordo com a forma como vivemos, os processos econômicos e sociais, que não independem do significado e possuem consequências em nossa maneira de viver, também têm que ser compreendidos como práticas culturais. Dessa forma, a proposição de Hall (1997) aproxima-se pelo lado da cultura daquela feita por Polanyi (2011), que afirmara que mesmo processos vistos como econômicos estão imersos em relações sociais, pois as motivações econômicas se originam no contexto da vida social.

Essa perspectiva estaria reconfigurando elementos ao mesmo tempo em que lhe associa a novos, e a cultura passa a ser vista como área substantiva do sistema social, e não mais como simplesmente aquela que servia de elemento para sua integração (HALL, 1997). Com isso, a discussão sobre cultura possui o mesmo que é recorrente em todas as áreas da discussão com pretensões científicas: remonta-se a determinadas tradições intelectuais que persistem e provocam debates recorrentes, inserindo-as em longas genealogias que, no entanto, estão relacionadas com as necessidades do momento (KUPER, 2002).

Assim, a importância desse conceito, definido pela primeira vez por Edward Tylor (1832-1917)⁹, repousaria no peso explicativo que carrega, e no seu papel constitutivo de uma nova abordagem da análise social, na

⁹ Em 1871, Tylor teria sintetizado o termo germânico *Kultur*, utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, e a palavra francesa *Civilization*, que se referia principalmente às realizações materiais de um povo, no vocábulo inglês *Culture* (LARAIA, 2011).

qual todas as práticas sociais que sejam relevantes para o significado ou requeiram significado para funcionarem teriam uma dimensão cultural (HALL, 1997). Sendo assim, “se a “cultura” está em tudo e em toda parte, onde ela começa e onde termina?” (p. 13).

Nesse sentido, pensar que não existe nada que não seja cultura ou que tudo é cultural consistiria em *idealismo cultural* (HALL, 1997), troca de recursos reducionistas por outro recurso reducionista que consiste em um determinismo que tanto quanto o determinismo geográfico ou o determinismo biológico não é capaz de trazer contribuições mais duradouras para o debate. É importante, mais uma vez, recorrer a Kuper (2002), que afirma que

uma antropologia que se define como o estudo da cultura desprezará fatores sociais, políticos, econômicos e também biológicos. Ideias e valores serão vistos como as causas do comportamento – do crime, das práticas trabalhistas, das práticas educacionais – e não como as consequências de outros fatores, tais como a prosperidade e a pobreza relativas, as oportunidades de emprego, a exclusão dos processos políticos, a corrupção e assim por diante (p. 09-10).

Forças políticas e econômicas, instituições sociais e processos biológicos não desaparecem como num passe de mágica apenas porque esse é o nosso desejo, nem podem ser assimilados em sistemas de conhecimentos e crenças (p. 13).

O próprio Hall (1997), ao afirmar que toda prática social depende e tem relação com o significado, ou, o que na realidade é o mesmo, que toda prática social tem uma dimensão cultural, traz a tona o que pode ser vislumbrado como uma saída para esse dilema. Nesses termos, a cultura deve ser vista como parte constitutiva do político, do econômico e do social, assim como estes são, por sua vez, partes constitutivas da cultura e impõem-lhe limites (HALL, 1997).

A cultura é altamente subjetiva, e as reflexões mais profundas que suscita são sempre relativas: o que é válido em um lado dos Pirineus – ou dos Andes –, por exemplo, pode representar um erro do outro lado (KUPER,

2002). No entanto, essa subjetividade não é uma qualidade inata, sendo, aliás, código e repertório de respostas a problemas que é compartilhado por um determinado grupo e que se obtém por meio da inculcação de *habitus*, “[...] lugar geométrico de todas as formas de expressão simbólica próprias de uma sociedade ou época [...]” (BOURDIEU, 2013, p. 337), e que, por isso, faz com que um agente participe “[...] de sua coletividade, de sua época e, sem que este tenha consciência, orienta seus atos de criação aparentemente mais singulares” (p. 342).

Kuper (2002) irá dizer que em que pese todas as polêmicas e divergências que se relacionam com o termo cultura, há um consenso de que esta seria essencialmente uma questão de ideias e valores que se apresentam como uma atitude mental coletiva. Para esse mesmo autor, tal consenso consiste em dizer que cultura poderia ser descrita como um sistema simbólico infinitamente variável, no qual as ideias, os valores, a cosmologia, a estética e os princípios morais seriam expressos por intermédio de símbolos.

Sahlins (1997), por sua vez, irá dizer que a organização da experiência e da ação humana por meios simbólicos é o fenômeno único que a cultura permite que se compreenda, nomeie, e distinga. Cultura seria, portanto, uma capacidade humana singular de ordenar e desordenar o mundo em termos simbólicos que transcende a noção de refinamento intelectual, da qual descende, e que se afasta das ideias progressistas de “civilização”, a qual já esteve ligada (SAHLINS, 1997).

Disso apreende-se que cultura, esse termo que está em liquidação, como Sahlins (1997) destacou ironicamente, é um conceito dinâmico e imprevisível marcado por uma elevada subjetividade que, no entanto, não é inata aos indivíduos. Apresentado como uma atitude mental coletiva, a cultura é um sistema simbólico infinitamente variável que não pode mais ser visto como variável dependente da vida social, posto que seja uma de suas condições constitutivas limitada por outras dessas condições constitutivas.

No entanto, existem variedades de culturas que caracterizam formas específicas de vida, o que o torna um conceito plural, mas não um conceito imbuído de uma gradiente de culturas (SAHLINS, 1997). É a partir disso que se pode falar em cultura popular, que para García Canclini (1983) somente poderá ser caracterizada diante de sua oposição com uma cultura dominante, porque não é possível entender qualquer tipo de cultura como uma entidade *a priori*, uma vez que ela é produto da interação das relações sociais.

Em seus estudos sobre o problema das relações que as culturas populares mexicanas possuem ou devem possuir com o desenvolvimento capitalista, García Canclini (1983) destaca duas abordagens predominantes ao se tratar sobre culturas populares: a solução romântica de isolamento do criativo e artesanal em relação ao desenvolvimento capitalista, como se as culturas populares não resultassem da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas; e a estratégia do mercado de enxergar os produtos do povo, mas não as pessoas que os produzem, pensando esse tipo de produção (artesanato, festas, crenças) como resíduos de formas de produção pré-capitalista.

Para García Canclini (1983), por ser instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social é que se torna importante o entendimento da existência de estruturas coerentes no interior de toda cultura. Utilizando-se de “[...] recursos da sociologia da cultura que explicitam os mecanismos através dos quais um capital cultural é transmitido por meio de aparelhos e se internaliza nos indivíduos gerando hábitos e práticas, ou seja, gerando a estrutura da nossa vida cotidiana”, García Canclini (1983, p. 18) apresenta o argumento de que a multinacionalização do capital e a transnacionalização da cultura que a acompanha impõe uma troca desigual tanto de bens materiais quanto de bens simbólicos. Há uma imposição dissimulada, conforme a descrição que o autor faz, de normas culturais e ideológicas que adaptam os membros da sociedade a uma estrutura econômica e política “arbitrária”, que oculta a violência presente no processo de adaptação do indivíduo a uma estrutura em cuja construção não interveio. Essa imposição dissimulada está presente no que Bourdieu (2008) define como violência simbólica, uma vez que o capital cultural é, para esse mesmo autor, a forma mais dissimulada de reprodução do capital.

Hall (2003), que defende que o estudo da cultura popular deva ter relação com uma história mais ampla, afirma que o entendimento do que seria esse termo deve considerar a longa transição para o capitalismo agrário e, posteriormente, a formação e o desenvolvimento do capitalismo industrial, que travou uma luta em torno da cultura das classes trabalhadoras e dos pobres com pretensões de reeducá-los, com a cultura popular apresentando-se como um dos principais lugares de resistência quando, no século XVIII, as classes populares eclodiram e invadiram o palco das relações clientelistas e de poder que, no entanto, ainda as aprisionavam frouxa e continuamente (HALL, 2003).

No entanto, esse termo “popular”, quando associado adjetivamente à cultura, apresenta alguns significados, pelos quais a discussão sobre a cultura popular deve passar. Para Hall (2003), o “popular” pode ser o que as massas escutam, compram, leem, consomem ou apreciam imensamente. Essa é a definição da vertente comercial do termo, da chamada indústria cultural, e que é frequentemente associada ao consumo alienado e passivo de bens, que mesmo assim não deixam de ser simbólicos, pelo povo (HALL, 2003). Embora esse não seja o significado do adjetivo do termo cultura popular que este estudo adota, é importante expressar as críticas que o próprio Hall (2003) faz a essa concepção do termo.

Inicialmente, o autor critica as ideias de passividade congênita do povo no momento de consumir o que a indústria cultural oferece, e que paradoxalmente reverberam e alimentam-se entre a *intelligentsia* socialista ao mesmo tempo em que constitui uma perspectiva profundamente antissocialista e populesca, pois desqualifica a própria classe para a qual o socialismo prega a tomada de poder. Hall (2003) prossegue suas críticas afirmando que essa perspectiva do “popular” origina a busca heroica de outra cultura popular, íntegra, autêntica, pura e que possa ser valorizada e contraposta a essa cultura produzida e consumida pela massa, que é condenada como falsa, ou como irremediavelmente corrompida (KUPER, 2002).

Tal perspectiva ignora, portanto, que um dos aspectos intrínsecos das relações culturais é a oscilação das forças de dominação e subordinação que faz que ao mesmo tempo em que há uma dominação da indústria cultural, essa dominação não seja absoluta, pois a cultura popular não existe como um enclave isolado e nem se encontra com um povo inteira e permanentemente passivo (HALL, 2003).

Para essa primeira definição da cultura popular, que vislumbra a existência de dois tipos desse “popular”, um que caracterizaria uma cultura corrompida que representa uma dominação pura, cujo termo mais usualmente empregado é cultura das massas, e outro que seria o antípoda de uma cultura dominante e a alternativa frente a essa cultura dominada por representar uma resistência pura, Hall (2003) lança mão de uma definição mais descritiva para a cultura popular, que englobaria todas as coisas que “o povo” faz ou fez.

No entanto, esse mesmo autor apresenta suas críticas a essa outra definição, que seria muito descritiva, constituindo-se em inventário infinito daquilo que seria popular, e que também desconsideraria que o que caracteriza o popular encontra-se nas tensões e oposições que mantém com

uma cultura dominante, e não em seus conteúdos descritivos que mudam historicamente, o que faz com que o que se considera como popular em uma dada época possa ser transformado e apropriado pela cultura dominante em outra época, e vice-versa, afinal, toda cultura é fragmentada e contestada internamente, e seus “limites” não são maciços, sendo fronteiras porosas (KUPER, 2002) por onde são absorvidos e transpirados os efeitos das relações culturais.

E esses movimentos que modificam posições e situações, no sentido empregado por Bourdieu (2013), de bens simbólicos, caracterizam os campos de relações culturais, onde *todas* as formas culturais são compostas de elementos antagônicos e instáveis próprios dessa luta cultural que assume as mais diversas formas: incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação (HALL, 2003).

Logo, é importante considerar que a cultura popular não se estabelece pelos seus conteúdos – e isso será importante posteriormente quando se falará sobre algumas mudanças presentes na tipologia dos Brinquedos de Miriti e em seus processos criativos –, sendo, portanto, uma definição relacional e constante, pois mesmo a saída mais comumente utilizada de definir cultura popular e tradição como termos intercambiáveis equivocase ao pensar esse segundo termo como fixo e imutável, desconsiderando a invenção social das tradições (HOBBSAWM, 2006) e, por conseguinte, caracterizando as culturas populares, de forma por vezes até ingênua, como contentoras desde o momento de sua origem de significados e valores igualmente fixos e inalterados (HALL, 2003).

As culturas não existem inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas a classes inteiras, pois culturas “pertencentes” às classes tendem a se entrecruzar e a se sobrepor (HALL, 2003), o que retira quaisquer traços de maniqueísmo dessa classificação ao reconhecer que se formam em movimentos contínuos de vaivém. É o que García Canclini (1983) afirma ao dizer que apesar das culturas populares serem aquelas culturas que são mais associadas à aliança de classes e forças que constituem as chamadas classes populares, em distinção daquelas que pertenceriam à outra aliança de classes, estratos e forças sociais que compõem as chamadas classes dominantes, elas resultam da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas. Assim, seria um conceito para o qual não há uma categoria fixa, como também não existem agentes determinados fixamente e aos quais se pode atrelá-la, afinal, como afirma Hall (2003), o povo nem sempre está onde sempre esteve.

2.1 Discursos sobre o artesanato

Artesanato engloba um grupo de artefatos nos quais coexistem contornos do industrial e do pré-industrial, do urbano e do rural, do religioso e do lúdico, do trabalho e do lazer, do “popular” e do “culto” (FROTA, 2010), e, acrescentamos, do utilitário e do estético. No entanto, frente a essa diversidade e complexidade, existem alguns aspectos com os quais normalmente se concorda para caracterizá-lo, relacionando-o a uma tripla condição: ser essencialmente manual, pois quando e se se realiza o emprego de equipamentos e máquinas, é de forma subsidiária à vontade de seu criador; dispor ao artesão certo grau de liberdade para definir o ritmo de sua produção, a matéria-prima e a tecnologia empregada, e a forma que pretende dar ao produto da sua criação; e não ter caráter de série, o que faz com que os produtos criados, mesmo quando aparentemente uniformes, difiram uns dos outros (LIMA, 2009).

Nessa perspectiva, o artesanato contém outras características, apresentadas no Quadro 1 a seguir, estreitamente relacionadas com essa sua condição tripla e que também estão em relação entre si.

Quadro 1 - Características básicas do artesanato.

CARACTERÍSTICA	DESCRIÇÃO
Não se reduz a mera mercadoria	Traz consigo a representação de valores, crenças, costumes, práticas sociais compartilhadas que orientam condutas cotidianas e demarcam ideias de pertencimento a uma dada comunidade.
É irregularmente perfeito	Mesmo quando criada por um mesmo artesão e mesmo que esse artesão crie o mesmo tipo de peça mais de uma vez, cada peça não será idêntica a anterior e nem a seguinte, o que não significa que uma será melhor ou pior que a outra, caso sejam comparadas, mas que todas são perfeitas mesmo sendo irregulares, pois todas compartilham dos mesmos significantes e significados que o artesão lhes atribuiu.
Possui tempo e ritmo de produção próprio	Muitas vezes o ritmo e o tempo de produção relacionam-se com as relações de parentesco, de vizinhança, de amizade, questões religiosas que estimulam ou interditam o trabalho em determinado tempo do ano.

Não é imutável	Encontra-se em contínuos processos de mudanças.
Pressupõe autoria	Relaciona-se com direitos de coletividade, pois integra coletivamente o repertório cultural de um grupo.

FONTE: Lima (2009); Leite (2005).

Entretanto, ater-se a essas características não permite que se enxergue mais detidamente a existência de indivíduos, de ações e de interações dentro do escopo dessa manifestação da cultura popular, recaindo-se, no momento do estudo dos artesanatos, em geral, e dos Brinquedos de Miriti, em particular, em pelo menos uma das duas estratégias que García Canclini (1983) destaca, citadas anteriormente. Para realização do entendimento desse tipo de artesanato requer-se mais do que descrições do desenho e das técnicas de produção que o caracterizam, sendo atingido seu sentido somente quando se estabelece conexão com as práticas sociais de quem o produz e o vende e de quem o observa ou o compra (GARCÍA CANCLINI, 1983), sabendo-se, todavia, que os objetos culturais refletem características de uma determinada era, veiculando parte da própria herança social.

Inserido em relações sociais, e por isso não sendo conjunto de objetos que estão voltados para si mesmos, o artesanato não se relaciona a uma essência *a priori*, pois a não existência de um elemento intrínseco, como a sua produção manual, por exemplo, torna seu entendimento insuficiente (GARCÍA CANCLINI, 1983).

Por isso, mesmo admitindo-se que o artesão é aquele a quem se reserva a função de conceber e executar objetos únicos em um processo estreitamente associado à produção manual de peças únicas ou de peças que integram uma pequena série e que fogem da padronização pela interferência de fatores imprevisíveis (MAZZA; IPIRANGA; FREITAS, 2012), persiste a dificuldade de estabelecimento de uma identidade e de limites do conceito pela modificação dos produtos artesanais ao se relacionarem com o mercado capitalista e as formas modernas de comunicação e consumo (GARCÍA CANCLINI, 2009; 1983).

Ademais, são muitos os discursos possíveis acerca do artesanato, que refletem distintos pontos de vista (LIMA, 2009) de acordo com quem os emite e, em última instância, da posição que se ocupa ao emití-los. Por outro lado, Frota (2010) enfatiza o quadro histórico para o entendimento do artesanato no Brasil contemporâneo. Para essa autora, tal procedimento é

importante, pois, ao destacar a secular repressão a esses saberes, contribui para entender como essa produção popular dialoga constantemente com a cultura de massa e a indústria cultural, em especial com a intensa urbanização a partir do século XX.

Teria sido no Renascimento que a palavra “arte” passara a denotar criação pura em busca de individualidade no lugar da aceção anterior que a relacionava a “fazer”. Nessa época, diz Frota (2010), ao artista que punha seu nome em sua obra chamava-se artesão, derivação da própria palavra arte. Para o Brasil, o relato da história do artesanato insiste em ser iniciado a partir da chegada portuguesa, mas deve-se acrescentar-lhe a existência anterior a esse *incidente* histórico da criação manual de artefatos pelos povos que então já habitavam o que viria ser o Brasil, que certamente não os denominavam artesanato¹⁰, e que, com a colonização portuguesa e o tráfico de negros escravizados para a colônia, vieram a se envolver diretamente no processo de definição do artesanato no país.

Durante o período colonial, desenvolveu-se no Brasil, por influência direta de Portugal, quando os artífices dividiam-se em agremiações em que predominava o caráter religioso em detrimento do profissional, um espírito corporativo que permeou confrarias e irmandades que zelavam pela qualificação dos ofícios mediante aplicação de exame de habilitação para concessão de uma carta de ofício – extinta pela Constituição de 1824 –, que facilitava ao seu portador o acesso às atividades profissionais (FROTA, 2010).

Até o século XVIII, essas atividades irão se desenvolver com uma diferenciação entre oficiais mecânicos e artistas (LIMA, 2009), os primeiros relacionados aos ofícios manuais do fazer – e por isso considerados menos nobres –, e os segundos relacionados com o trabalho intelectual ou do saber. A partir de então, a classificação passará por diversas mudanças, sobretudo com a industrialização do Brasil, quando culmina com a divisão das atividades em setores produtivos da economia (primário, secundário e terciário).

Esse aspecto histórico é importante porque irá permitir compreender alguns dos discursos que se articulam em torno do artesanato atualmente. O

¹⁰ O termo artesanato indígena estabeleceu-se, portanto, como um recurso de transposição de categoriais mentais de uma sociedade para se pensar outra. Cada povo indígena possui termos específicos para designar o que se conhece por artesanato, e não raro também existem termos específicos para diferenciar os artefatos feitos por homens daqueles feitos por mulheres. Por exemplo, os Mebêngôkre-Kaiapó da Aldeia Indígena Las Casas, no sudeste do Pará, utilizam o termo *Me à yry* para referir-se ao que é deixado sob a égide do termo agregador artesanato, e empregam termos distintos para os trabalhos artesanais dos homens (*Memy djâpêj*) e para os artefatos feitos pelas mulheres (*Menire djâpêj*) (ALDEIA LAS CASAS et al., 2013).

primeiro deles seria marcado pelo desnível com que o artesanato é tratado frente a outras atividades que possuiriam maior prestígio mesmo se também forem caracterizadas por uma produção em que prevalecem procedimentos manuais. Tal desnível irá dividir as atividades que compartilham essa característica manual em duas categorias: o fazer artístico, próprio de um conhecimento “superior” que não poderia estar ao acesso das camadas populares; e o fazer artesanal, visto como próprio das camadas subalternas da sociedade (LIMA, 2009).

Vistas comumente como objetos de séculos ultrapassados, as peças artesanais, junto com as oficinas, corresponderiam a um modo de produção pré-industrial que seria substituído pelo inexorável avanço da industrialização, deixando às rugosidades que ainda restassem o papel da realização de pequenos consertos e outros trabalhos marginais (GARCÍA CANCLINI, 1983).

Mas, se assim é, por que ainda existe incentivo a esse tipo de atividade que estaria destinado ao desaparecimento? García Canclini (1983) demonstra como se formam as culturas populares, entre elas o artesanato, por meio de uma *apropriação desigual* do capital cultural e uma *interação conflitiva* com os setores hegemônicos. Para esse autor, o artesanato subsiste, cresce e é incentivado pelo mercado e pelo Estado porque desempenharia funções de reprodução social e de divisão do trabalho das quais o capitalismo não poderia, pelo menos por ora, se desvencilhar sem afetar seu processo de expansão.

Segundo essa concepção, o capitalismo nem sempre elimina formas produtivas e culturais que não estão de acordo com os pressupostos que define, permitindo que permaneçam e continuem se reproduzindo se forem úteis para a continuidade de seu processo de expansão. No caso do artesanato, seu incentivo traria soluções mais imediatas para os problemas de renda e emprego, e seria um agregador mais viável em curto prazo e a baixo custo para diversos grupos sociais, em especial aqueles considerados pelos responsáveis pelo planejamento de políticas econômicas e de geração de trabalho, emprego e renda como “marginalizados” e com pouca qualificação profissional. Daí os artesanatos estarem, em conjunto com algumas outras atividades, no centro dos projetos das economias solidária e criativa.

Refuncionalizados e ressignificados pelo capitalismo, os objetos artesanais atenderão às exigências de renovação da demanda e à redução dos riscos de entropia do consumo. Também cumprirão uma função ideológica e de homogeneidade de identidade. No caso dos Brinquedos

de Miriti, essa função se expressa como elemento de promoção de uma identidade paraense, alçando-os como um dos símbolos culturais do Pará e como patrimônio comum da população desse estado (confira a Lei n.º 7.433/2010, que declara os Brinquedos de Miriti Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Pará), função que tem lugar de destaque, por exemplo, em um conjunto de ações empreendidas pelo Governo do Estado para que, pela tentativa de estabelecimento de uma homogeneidade identitária, neutralizem-se ou reduzam-se anseios separatistas de habitantes das regiões do Tapajós e de Carajás, embora tal conjunto de ações não seja desenvolvido de maneira eficiente e as causas que originaram e alimentam esses projetos políticos não tenham sido mais bem consideradas e tratadas.

Outro fator para justificar o incentivo a essa permanência seria que as exigências de renovação da demanda e a redução dos riscos de entropia do consumo tornam necessárias inovações e ressignificação publicitária dos objetos (GARCÍA CANCLINI, 1983), principalmente quando relacionado à atividade turística, na qual seus realizadores almejam produtos que atestem sua viagem ao estrangeiro, o que gera a necessidade de modernização estrutural padronizada das localidades para o recebimento de turistas ao mesmo tempo em que chega a exigir a preservação das comunidades como museus vivos a serem visitados e experimentados.

Além disso, a aquisição de artesanato também demonstraria uma amplitude de gostos, expressaria a recusa diante de uma sociedade mecanizada e a possibilidade de dela escapar, e atestaria uma superioridade intelectual capaz de apreciar tanto os produtos próprios de sua classe como aqueles das classes subalternas (GARCÍA CANCLINI, 1983).

Dessa maneira, García Canclini (1983) considera que o projeto dominante inclui muito mais do que as classes que o formula, e justamente por isso imputa-se ao artesanato importância nos termos do desenvolvimento atual, o que permite autorizá-lo a nele permanecer mesmo sendo fatalmente inferior e defeituoso, desde que seja melhorado por aquilo que o supera. O autor conclui que, pelo fato do capitalismo não eliminar formas produtivas que estão fora de seus padrões produtivos, justamente por elas serem úteis para sua reprodução, há aí a possibilidade de se criar culturas contra-hegemônicas. Para isso, continua, não seria bastante somente proceder com o resgate e a preservação do artesanato, por exemplo, e tampouco o incentivo à sua produção através de créditos generosos ou o sequestro dos seus melhores resultados em museus honoráveis ou em livros suntuosamente ilustrados.

García Canclini (1983) propõe como alternativa que os setores populares se apropriem do sentido simbólico dos seus produtos e se organizem em cooperativas e sindicatos a partir dos quais possam ir reassumindo a propriedade dos meios de produção e distribuição, por meio da participação, da crítica e da organização. Neste trabalho, concorda-se parcialmente com essa proposição, pois se considera que além de cooperativas e sindicatos existem outras formas de organização presentes na vida associativa dos artesãos que podem contribuir para isso e também serem mais eficientes por estarem mais alinhadas às práticas desses grupos.

Desconstrói-se assim o discurso fatalista de desaparecimento do artesanato na esteira da industrialização, mas o aspecto híbrido e a estrutura semântica maleável dos objetos artesanais apresentam outros dois obstáculos vertiginosos para a questão: a tentação folclorista de enxergar somente o aspecto étnico do artesanato; ou a sua isolação na explicação econômica (GARCÍA CANCLINI, 1983).

Nessa discussão, Leite (2005) irá destacar que despontam dois grandes eixos – definidos pelo autor como o *eixo tradicionalista* e o *eixo mercadológico* – aos quais os discursos se alinham. O primeiro entende o artesanato como uma arte de fazer tradicional que deve ser preservada mediante a manutenção dos lastros sociais nos quais é produzido; e o segundo defende inovações estéticas na produção artesanal para inseri-lo no mercado e assim assegurar sua reprodutibilidade (LEITE, 2005).

Ambas as perspectivas geram fortes ressonâncias políticas para os artesãos, pois colocam em jogo os sistemas sociais e simbólicos que vinculam artesanato e artesão ao mesmo tempo em que gera riscos para sua inserção econômica (LEITE, 2005; GARCÍA CANCLINI, 1983).

Iniciando pelo eixo tradicionalista, Leite (2005) destaca que a correlação entre modos de vida e produção cultural é fugidia, pois pauta-se em busca de explicações por um determinismo contextual e mesmo quando realiza a ruptura entre produção cultural e contextos sociais, a interpretação dos motivos da produção artístico-cultural estaria sendo interpretada de forma unilateral. De um extremo, contribui-se para as explicações externalistas e, ao defender a permanência *in totum* das condições de criação dos artesanatos, muitas situações de exclusão social e extrema pobreza estariam sendo mantidas e arriscar-se-ia que os artesãos se desconectassem do mercado e não pudessem viver economicamente de seu ofício (LEITE, 2005).

O custo para a preservação dos nexos simbólicos do artesanato torna-se a negação ao artesão das melhorias em seu modo de vida, colocando mais

em risco do que preservando sua produção. É o caso do turista que anseia o contato com a “tradição” local de uma comunidade produtora de farinha de mandioca e que se frustra quando verifica que na localidade visitada passou-se a utilizar forno mecanizado no lugar do antigo forno manual¹¹. Em meio a sua frustração, tal turista desconsidera os ganhos de produtividade ou a redução do desconforto térmico do produtor. Também é o caso que Tavares (2012) apresenta quando destaca a afirmação do ceramista Josué de que a técnica do acordelamento¹² pode ser linda e rememorar as técnicas ancestrais, mas “elogio não mata a fome de ninguém” (p. 57).

E o outro extremo do eixo tradicionalista exposto por Leite (2005) apresenta-se como uma explicação internalista da produção de bens simbólicos, sendo o que Bourdieu (2010) definiu como ideologia carismática do “criador”, e com a qual se deve romper, sobretudo por esse mesmo autor considerar que os sistemas de disposições dos agentes tanto atualizam práticas a partir de seu contato com uma situação no campo, como é atualizado segundo a lógica específica de uma prática particular.

Por outro lado, o eixo mercadológico debate-se sobre como realizar modificações técnicas e até mesmo estéticas no artesanato para sua inserção no mercado. No entanto, os limites desse eixo encontram-se justamente no fato de que tais modificações, no extremo, requerem a promoção de outro tipo de inserção cultural dos artesãos (LEITE, 2005), o que pode modificar os significantes que dão suporte a essa prática. Fica-se, desse modo, entre o imperativo econômico e as necessidades de permanência de lastros sociais e simbólicos que instituem os significados próprios de um dado tipo artesanato.

Leite (2005) destaca que essa visão dicotômica da representação do artesanato é assim apresentada para ressaltar a complexidade da questão, considerando a possibilidade de existência de interfaces que retenham aspectos confluentes desses dois eixos. Sua conclusão é que o artesanato não deve ser debatido meramente enquanto conjunto de produtos, mas em uma visão de processos que se inserem de forma reflexiva no contexto de sua produção e nos modos de vida de quem os produz.

É diante dessa postura que este estudo destaca a vida associativa dos artesãos como importante na definição das representações do artesanato. Ora, o artesanato encontra-se definitivamente em meio às relações de mercado e às políticas públicas que para ele se destinam, mas não de forma que por elas seja determinado, pois surge da confluência das relações

¹¹ Exemplo dado em sala de aula pelo Prof. Dr. Silvio Figueiredo.

¹² Técnica de confecção de cerâmica que consiste na sobreposição de roletes de pasta de argila.

sociais de seus produtores. É assim que se mostra como os artesãos de miriti atualizam e reatualizam tanto suas relações com outros agentes do campo quanto seus produtos conforme se aproximam e se distanciam de determinados agentes orientando-se por suas próprias determinações.

Movimentando-se por essa rede de relações, na qual despontam algumas estruturas públicas consolidadas nas quais possam se apoiar, os artesãos de miriti posicionam-se diante do mercado e do Estado em um movimento contínuo no qual conseguem retraduzir e refratar pressões porque o próprio meio de representação que por eles é utilizado permite-lhes apresentar sem hesitação as fachadas necessárias diante da situação vivenciada no campo de relações para a obtenção de apoios e parcerias que reduzam os riscos dos quais se ressentem.

Os princípios geradores de suas práticas, no entanto, pouco se modificam, apesar de atualizarem-se constantemente, o que faz com que não estejam sujeitos passivamente nem às imposições do imperativo econômico e tampouco as suas necessidades sócio-simbólicas. Sua própria vida associativa lhes permite isso, pois, como se verá adiante, divide-se de forma inter-relacional em duas esferas básicas: uma mais privada, cujo exemplar ideal é o núcleo criativo familiar, no qual os significantes próprios de sua produção cultural são cultivados e repassados; e outra mais pública, em que predominam as associações civis e na qual os artesãos negociam, desenvolvem uma inteligência de mercado própria, representam-se politicamente, e estabelecem, encerram ou reestabelecem parcerias.

As modificações que surgem em suas formas de se organizar, nas técnicas que empregam e nos brinquedos que criam demonstram-se como a própria ação de permanência e reprodução da atividade no campo através do contato de seu *habitus* com as próprias tensões do Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba, onde se formam arenas públicas em torno do artesanato de miriti e nas quais os artesãos desenvolvem suas estratégias de negociação.

2.2 Estruturas de proximidade: vida associativa e categorias para seu estudo

Há uma organização material própria para cada produção cultural, entre elas o artesanato, que surge das necessidades globais de um sistema social que oferece algumas contribuições para determiná-la. É nela que o povo realiza os processos de representação, produção, reprodução e reelaboração que caracterizam sua cultura, compartilhando as condições gerais de produção, circulação e consumo do sistema em que vive e criando, por sua vez, as suas próprias estruturas (GARCÍA CANCLINI, 1983).

Neste trabalho identifica-se a vida associativa como aspecto que perpassa todos os elementos geradores dessas estruturas na criação artesanal de Brinquedos de Miriti, e por considerar, conforme expõe García Canclini (1983), que a construção das culturas populares ocorre tanto nas práticas profissionais, familiares, comunicacionais e de todo tipo por meio das quais o sistema capitalista organiza a vida de todos os seus membros, quanto nas práticas e formas de pensamento que os setores populares criam para si próprios, é para relações que aí ocorrem que seu estudo é direcionado.

O termo *vida associativa* está sendo empregado em uma concepção que o define mais pelo conjunto de relações sociais em que estão inseridos os artesãos de miriti do que pelas estruturas nas quais essas relações se desenvolvem, apesar de não ignorá-las. Falar em vida associativa expressa, portanto, o que é vivido tanto nas *associações* relativamente mais fluídas e dispersas da vida ordinária dos artesãos de miriti, mas que ainda assim possuem influências reconhecíveis e diretas sobre o processo de concepção, produção e comercialização das peças artesanais, isto é, sobre o processo criativo, e sobre a postura adotada diante dos demais agentes do campo; quanto naquelas formas de organização mais duradouras e formalizadas.

Assim, quando se fala em *associações* pensa-se em alternativas estruturantes fundamentais (BOURDIEU, 2010) que se constituem de padrões de contatos sociais ordinários de dada comunidade que dizem muito sobre suas formas mais difusas de organização: os ajuntamentos, definidos como “[...] qualquer conjunto de dois ou mais indivíduos cujos membros incluem todos e apenas aqueles que estão na presença imediata uns dos outros num dado momento” (GOFFMAN, 2010, p. 28).

Nos ajuntamentos existem atos que lhe são apropriados e atos inapropriados, conforme os juízos do grupo social analisado, e probabilidades de dissenso e dúvida mesmo no menor e mais unido grupo (GOFFMAN,

2010). O fato de um mesmo ato ser apropriado (ou inapropriado) em duas situações distintas não significa que essas situações se igualem, pois “[...] a própria aprovação pode significar coisas consideravelmente diferentes” (GOFFMAN, 2010, p. 17).

Esses atos ocorrem no interior de uma *ordem social*: “[...] consequência de qualquer conjunto de normas morais que regulam a forma pela qual pessoas buscam atingir objetivos” (GOFFMAN, 2010, p. 18), sem, no entanto, especificar esses objetivos ou o padrão que formam ao serem coordenados ou integrados, mas delimitando os modos de buscá-los. Não há uma ordem social, e sim várias (pública, legal, econômica, etc.), que definem comportamentos correspondentes, mas também interagem para a regulamentação dos atos concretos.

Dessa forma, e pela atuação da ordem social, existem regras de comportamento comuns e exclusivas a determinadas situações e que obrigam seus participantes a “se encaixarem”, isto é, a agirem de forma apropriada à situação vivida, obrigando o ator social a permanecer no *ethos* da situação (GOFFMAN, 2010). A preocupação com o encaixe está presente em todos os diferentes agrupamentos sociais, incluindo os que formam a vida associativa dos artesãos de miriti, e suscita a identificação dos termos de encaixe que a caracterizam.

Uma situação social é o comportamento em certas ocasiões dos membros de uma comunidade ou grupo social enquanto tais, e nela se revela o sistema de relações subjacente à estrutura social, às partes da estrutura social, ao ambiente físico e à vida de seus membros (GLUCKMAN, 1987). Em cada situação, “[...] ambiente espacial completo em que ao adentrar uma pessoa se torna membro do ajuntamento que está presente, ou que então se constitui” (GOFFMAN, 2010, p. 28), encontra-se um conjunto de mensagens, divididas em linguísticas e expressivas, com as primeiras sendo explícitas e, portanto, passíveis de tradução, armazenamento e de identificação de responsabilidade, enquanto as segundas são implícitas e não permitem a clara definição de responsabilidade por sua emissão, que pode, inclusive, ser negada. Essa constatação é importante e implica na existência de arranjos comunicativos especiais próprios para cada tipo de associação entre atores sociais.

Para a ocorrência da situação e do ajuntamento é necessária uma *ocasião social*, que, sendo mais ampla, além de limitada no espaço e no tempo e facilitada por equipamentos fixos, fornece o contexto estruturante em que muitas situações e ajuntamentos passam a ter probabilidade de se formarem, dissolverem e reformarem, e “distribuí” os diferentes papéis que

cada indivíduo irá assumir – daí denominá-los atores sociais¹³ –, que variam conforme a ocasião social em que se encontram, suscitando realidades sociais múltiplas, que podem ocorrer tanto em uma mesma ocasião social, como no domínio de duas ocasiões sociais distintas (GOFFMAN, 2010).

Essas definições permitiram estabelecer que a vida associativa, não obstante se desenvolver em um campo de relações, realiza-se em ocasiões sociais específicas e em situações e ajuntamentos úteis para o seu entendimento e das relações sociais que contribuem para estabelecê-la. A partir delas, foi restituída a complexidade de contextos ambíguos e híbridos, pois as associações entre atores sociais não são homogêneas, variando em seus tamanhos, formas, objetivos, participação em conflitos e ocupação de lugares em relação ao Estado, ao mercado e ao próprio grupo social referenciado (CEFAÏ; VEIGA; MOTA, 2011).

Esse caráter ambíguo, complexo e híbrido surge do entrelaçamento de diferentes ordens sociais, como já foi citado anteriormente, e de diferentes lógicas (CEFAÏ; VEIGA; MOTA, 2011), como, por exemplo, a lógica empresarial, pautada na produtividade e na rentabilidade; a lógica da coesão social, voltada para a recriação dos laços sociais e para a renovação das relações contra a entropia do individualismo; a lógica da vida doméstica, que vê a associação como prolongamento do lar; e a lógica da realização pessoal, que define a associação como o horizonte de autonomia individual ou de narcisismo expressivo.

Desse modo, o que este estudo toma por associações pode ser considerado como arenas simbólicas nas quais ocorre certo número de interações, de ações e de atividades, que podem ser de troca e de conflito, de cooperação e de competição, de soluções e de problemas, entre outras (CEFAÏ, VEIGA; MOTA, 2011). Essa arena se apresenta como um palco de atuação de cada ator social, em que se desenvolvem cenas (as situações e os ajuntamentos) nas quais os atores devem estar encaixados e comprometidos

¹³ Enquanto o ator social encontra-se nas arenas simbólicas, os agentes estão presentes no campo social. Essas distinções, relacionadas com a maneira que Goffman (2010) e Bourdieu (2004), respectivamente, analisam a realidade social, são mantidas por conta de um rigor metodológico e para situar-nos sobre qual análise está sendo feita e em qual momento da análise nos encontramos. Entretanto, ao afirmar que “[...] aquilo com que se defronta no campo são construções sociais concorrentes, *representações* (com tudo o que a palavra implica de exibição teatral destinada a fazer e a fazer valer uma maneira de ver), mas representações realistas que se pretendem fundadas numa ‘realidade’ dotada de todos os meios de impor seu veredito mediante o arsenal de métodos, instrumentos e técnicas de experimentação coletivamente acumulados e coletivamente empregados, sob a imposição da disciplina e das censuras do campo e também pela virtude invisível da orquestração dos *habitus*”, Bourdieu (2004, p. 33-34, grifo no original) sinaliza que não há um obstáculo intransponível no uso de ambas as categorias.

quando solicitados, mesmo que momentaneamente não pertençam ao evento (GOFFMAN, 2010), para que seja assegurada a “harmonia” da cena¹⁴.

Quer-se, com isso, distinguir e distanciar essa concepção de associação daquela que está no bojo do que se define como associativismo, que geralmente reduz o termo para o mais próximo possível do que os manuais de Administração definem como organizações¹⁵, relacionando-o aos métodos de organização do trabalho favoráveis à forma dessa organização, e, principalmente a partir do estudo de Putnam (2005) sobre os desempenhos institucionais das regiões Norte e Sul da Itália, à contribuição que dão aos desenvolvimentos territorial e endógeno e à democracia¹⁶.

Assim, para efeitos dessa distinção, ao referir-nos a essa ideia mais comum está sendo utilizado o termo *associação civil*, que também é palco das relações sociais que compõem a vida associativa, enquanto o termo *associação* trata dos ajuntamentos que podem ocorrer dentro ou fora do contexto das associações civis, mas sempre em pelo menos uma situação, no sentido da abordagem pautada em Goffman (2010).

¹⁴ Nesse caso, “harmonia” não significa ausência de conflitos. Pelo contrário, a “harmonia” de que se fala refere-se aos meios de encaixe dos atores na cena social vivida e vivenciada, sendo que o conflito tanto pode como frequentemente faz parte desses meios. Ademais, essas lutas são constantes e produzem continuamente a crença, o interesse e as apostas no jogo (BOURDIEU, 2010), o que faz com que esse consenso *illusio* seja, a um só tempo, condição para o funcionamento do jogo e, pelo menos parcialmente, seu produto.

¹⁵ De acordo com o paradigma administrativo, as organizações seriam “[...] grupos estruturados de pessoas que se juntam para alcançar objetivos comuns” que, “[...] isoladamente, não conseguiriam atingir, em virtude da complexidade e da variedade das tarefas inerentes ao trabalho a se efetuar” (SOBRAL; PECI, 2008, p. 4-5). As associações civis estariam, portanto, dentro desse grupo, pois possuiriam propósito ou finalidade; seriam compostas por pessoas; teriam ou buscariam recursos para que o alcance dos objetivos fosse possível; e possuiriam uma estrutura que definiria e delimitaria o comportamento e as responsabilidades de cada um dos associados.

¹⁶ Putnam (2005) retoma algumas considerações de Alexis de Tocqueville (1805-1859) sobre a democracia nos Estados Unidos durante a década de 1830, e, a partir de sua análise da Itália nos anos 1970, afirma que as associações civis são estruturas sociais de cooperação e que, por incorporarem e reforçarem normas e valores da comunidade cívica, teriam enorme valor para a estabilidade política, a boa governança e o desenvolvimento econômico. No Brasil, essa abordagem ganhou especial força nos estudos sobre experiências de gestão participativa, em especial no Rio Grande do Sul, e na defesa do associativismo e do cooperativismo como fator de promoção do desenvolvimento. Esse trabalho é aqui destacado menos para utilizá-lo como aporte teórico a este estudo do que para enfatizar o distanciamento que se mantém da abordagem que faz, principalmente quanto ao significado de alguns conceitos importantes, em especial o dado à categoria capital social, que no capitalismo social de Putnam (2005) reverbera as proposições da teoria do ator racional de James Coleman (1926-1995), enquanto esta pesquisa orienta-se pelas proposições da abordagem do senso prático de Pierre Bourdieu (1930-2002).

O conceito de situação possui denotações distintas para Bourdieu (2013) e para Goffman (2010). Enquanto para o segundo a análise situada relaciona-se ao momento de copresença, isto é, ao agora e ao aqui nos quais se dão os ajuntamentos e suas ações sociais, o primeiro refere-se à condição que um agente está inserido em um determinado tempo, isto é, à condição que ele apresenta em determinado momento de sua trajetória pessoal (ou institucional) no interior do campo social, que, não dissociada da posição que nele ocupa, localizar-se-á em um contínuo de ascensão/declínio¹⁷.

Assim, vida associativa e associação civil, embora relacionados, não são termos intercambiáveis: enquanto esta seria arena simbólica em que há enquadramentos contextuais e normativos que por serem organizadores de experiências orientam as ações dos atores sociais durante as situações e os ajuntamentos que ali ocorrem (GOFFMAN, 1986), aquela engloba tanto essas interações que ocorrem nesse espaço estruturado, como as interações infinitesimais que ocorrem ordinariamente e cuja integração faz a vida social (BOURDIEU, 1982), sem conceder tanta importância ao fator numérico de sua constituição, e sem, contudo, confundi-las com meros fragmentos prosaicos.

No entanto, apesar da assumida influência do trabalho de Goffman (2010; 1986) para a definição do que está delineado pelo conceito de vida associativa, convém aceitar a ressalva que Bourdieu (2010) fez de que as alternativas estruturantes fundamentais que aquele autor proporciona para dar conta daquilo que, por demasiado evidente, era ignorado por “[...] um *establishment* habituado a observar o mundo social de muito longe e de muito alto” (BOURDIEU, 1982, tradução nossa), não podem ser vistas como conceito a-histórico, sendo necessário abordá-las como estruturas históricas oriundas de um mundo social situado e datado, isto é, um campo social.

Evidente fica que a ação social é o que está na origem e através da vida associativa, e não é pouco o que já se discutiu sobre esse assunto. Algumas dessas discussões são importantes de serem apresentadas para

¹⁷ Dessa maneira, um agente pode estar ocupando uma alta posição no campo social mas encontrando-se em uma situação de declínio, ou, inversamente, ocupando uma baixa posição mas em situação de ascensão, por exemplo. Depende dessa situação, portanto, a forma como esse agente irá mobilizar os diversos capitais que possui, em especial os simbólico, social, cultural e econômico, para ou atenuar, anular ou reverter os efeitos de uma situação de declínio, ou para impulsionar uma situação de ascensão social ou cultural.

delinear essa concepção de vida associativa, mesmo sendo inevitável que se prescindia de outras abordagens que também poderiam ser interessantes¹⁸.

Um dos primeiros aportes considerados foi dado por Freud (2013), quando discute a relação entre a psicologia das massas e análise do eu. Para esse autor, embora a psicologia oriente-se mais para o ser humano singular, a vida psíquica do indivíduo geralmente leva em consideração o outro como modelo, objeto, ajudante e adversário. A partir de Freud (2013) a vida associativa seria, portanto, um fenômeno não narcísico, pois nela o indivíduo sempre experimenta a influência de pelo menos uma pessoa na busca da satisfação de seus impulsos.

A premissa que sustenta este estudo é de que os artesãos de miriti pertencem ao conjunto de grupos que se associam para alcançar seus objetivos por meio de um emaranhado de estruturas de proximidade do mundo vivido, no sentido daquilo que é vivido como tendo importância ou pertinência na vida cotidiana dos atores sociais que o compõem (CEFAÏ, 2011) e que constitui a sociabilidade do grupo, sem terem a necessidade de recorrer de forma deliberada a recursos de coerção ou ao uso de quaisquer estímulos objetivando a maximização dos esforços para alcançar seus objetivos.

O conceito de sociabilidade provém de Simmel (2006), que afirmara que a sociedade provém da interação entre indivíduos. A interação, por

¹⁸ Entre essas, a Teoria da Ação Coletiva, que aborda a lógica que determina a formação de grupos, é uma das mais interessantes, porquanto Olson (2011) demonstre que o pensamento frequente de que grupos de indivíduos com interesses comuns tentam promover esses interesse comuns, originário de uma extensão da premissa de que o comportamento individual é racional e centrado nos próprios interesses, não é verdadeiro, pois, para esse mesmo autor, um grupo somente agirá para a consecução de seus objetivos comuns se for realmente pequeno ou se ocorrer alguma coerção ou algum incentivo especial – que podem ser econômicos, sociais e psicológicos –, que ajude os membros do grupo a arcar com os custos ou ônus envolvidos no alcance desses objetivos. Essa perspectiva destaca problemas da ação coletiva em órgãos de classe e sindicatos, sobre os quais Olson (2011) chega inclusive a se deter, e dela se infere os dilemas das proposições, notadamente em meio ao marxismo, de que a organização coletiva dos trabalhadores poderia propiciar a mudança da ordem social vigente. O autor atenta para a questão de que compartilhar objetivos em comum não é suficiente para que sejam alcançados, pois há, também, a influência de interesses individuais, do tamanho do grupo e da necessidade de consenso, e mesmo o caso não realista de obtenção de um consenso perfeito não habilita o grupo a se organizar para atingir suas metas coletivas. Entretanto, esta pesquisa prescindia de uma discussão que considere mais aprofundadamente essas questões devido à postura de não vinculação da vida associativa com o fator numérico ou de tamanho do grupo, que em Olson (2011) se destaca, e também por afirmar que mesmo que os indivíduos possam ser motivados pelos mais variados interesses e levem em consideração os bônus e ônus, e as coerções e incentivos, para suas ações coletivas, a forma por meio da qual esses conteúdos se socializam é necessariamente variável, o que faz que em muitos casos a razão e a “desrazão” andem juntas e articuladas.

sua vez, surge a partir de determinados impulsos ou da busca de certas finalidades que fazem com que o ser humano entre em uma relação de convívio com os outros, de atuação em referência ao outro, com o outro e contra o outro. Nesse estado de correlação com os outros, um indivíduo exerce efeitos sobre os demais, que também exercem efeitos sobre ele.

Simmel (2006) chama de *sociação* essas formas pelas quais os indivíduos se agrupam em unidades que satisfaçam seus interesses e que podem ser realizadas de incontáveis maneiras diferentes. Aprofundando sua análise, esse mesmo autor afirmou que tais formas de estar com um outro, para um outro e contra um outro ganham vida própria, libertando-se de laços de conteúdo e existindo por si mesmas e pelo fascínio que difundem pela própria libertação desses laços. É a esse fenômeno que o autor chama de *sociabilidade*, ou seja, a ênfase à forma de sociação que incita sentimentos de valor e de satisfação tão somente pelas pessoas estarem sociadas, sem considerar as verdadeiras motivações pelas quais isso ocorre.

Por intermédio de Simmel (2006), pode-se inferir que as associações são caracterizadas por conteúdos específicos – materiais e individuais –, que se originam por meio do veículo dos impulsos e dos propósitos daqueles que estão associados, mas, ao libertarem-se dos laços com esses conteúdos, também passarão a ser caracterizadas pelo compartilhamento pelos seus membros de um sentimento de estarem sociados, por uma sociabilidade, portanto, que possui a condição de ser uma forma lúdica de sociação (SIMMEL, 2006).

É através dessas contribuições e de categorias específicas que se extrapola a busca do entendimento da vida associativa dos artesãos de miriti para além do estudo das associações civis, ou, reformulando o argumento, é restituída a importância dos contatos mais ordinários que também conformam a vida associativa dos agentes e atores sociais, pois as práticas que neles ocorrem são constitutivas de formas associativas específicas presentes no que aparentemente é disforme. São os conjuntos plurais e contingentes dessas formas, que são mais ou menos estáveis e mais ou menos formais, e que abrigam os mais diversos conteúdos de vida presentes em comunidades de existência nas quais a separação entre organização e espontaneísmo é tênue ou inexistente (TRAGTENBERG, 2002), o que o conceito de vida associativa define.

2.2.1 Categorias para o estudo da vida associativa dos artesãos de miriti

Ao mesmo tempo em que o estudo da vida associativa dos artesãos de miriti passa pela necessidade de explicitação das teorias que permitiram pensar esse conceito, também deve dirigir-se para o trabalho de campo orientado por categorias a serem observadas e destrinchadas pelas técnicas de coleta e análise de dados definidas. Só assim passa-se de uma teoria teórica – “discurso profético ou programático que tem em si mesmo o seu fim e que nasce e vive da defrontação com outras teorias” –, para a teoria científica – “programa de percepção e de acção só revelado no trabalho empírico” (BOURDIEU, 1989, p. 59).

Definir categorias é, portanto, estabelecer e ter ciência do que se busca, e no estudo da vida associativa dos artesãos de miriti permite que se capte a lógica do trabalho de representação em que esses sujeitos sociais se esforçam por construir sua identidade, sua imagem social e produzirem-se (BOURDIEU, 1982), além de contribuir para a clarificação de seus limites.

Foi assim que, ao empreender a realização da análise de associações civis, como a Associação dos Artesãos de Brinquedos e Artesanatos de Miriti de Abaetetuba (Asamab), por exemplo, emergiram como pontos importantes para a pesquisa o estudo dos processos decisórios adotados por essa associação civil, que contribuíram para a elaboração de entendimento sobre a dinâmica da vida associativa dos artesãos de miriti, os fatos que a produzem e as crenças e sentimentos que a sustentam. Esses processos decisórios foram analisados por meio do estudo de documentos (atas de reunião, estatuto etc.) da associação, pelo acompanhamento de reuniões e pelo recolhimento de depoimentos durante as entrevistas com seus associados.

Ademais, e justamente por fazer uso da abordagem do campo social, que assume que o campo é caracterizado por constantes tensões e conflitos que, no entanto, se apresentam como consenso, como um *consenso illusio*, conforme Bourdieu (2010) define, mostrou-se importante identificar os processos de resolução, atenuação e mediação de conflitos, tanto aqueles que ocorrem entre os artesãos de miriti e seus pares, como aqueles que ocorrem entre os artesãos de miriti e outro agente social que compõe o Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba.

Esses conflitos, principalmente os que ocorrem com agentes distintos do campo social estudado, podem ser originários de diferenças nas maneiras de racionalizar o trabalho ou a vida que os agentes em conflito possuem, e que geram interesses diferentes e distintas formas de pressão e de demanda, internas e externas, em relação aos artesãos de miriti. Por

isso, foi importante atentar para os mecanismos que regem a organização (econômica, social, política e cultural) dos artesãos de miriti. Esses mecanismos, que são seu próprio *habitus*, princípio gerador e estruturador de práticas, de representações e de pensamentos, e as lógicas adotadas no processo de criação e de comercialização dos Brinquedos de Miriti e na constituição de associações, ao serem identificados, contribuíram para entender as ações que o agente realiza para sua manutenção e reprodução no campo e para mensurar o grau de capacidade que possui de refratar, retraduzir e transfigurar, a seu benefício, as pressões ou demandas externas que sofre (BOURDIEU, 1983).

Os conflitos internos, por outro lado, podem surgir da realização de atos inapropriados por um ou mais ator social que compõe um ajuntamento. Para analisar as possibilidades de ocorrência de atos inapropriados, e conseqüentemente de situações de dissenso e dúvida, e para distingui-los dos atos apropriados, foi necessária a identificação e a análise dos juízos do grupo social (normas e regras de comportamento – formais e informais –, por exemplo) e os termos de encaixe (GOFFMAN, 2010) do ajuntamento. Mais que isso, também foi importante atentar para as conseqüências que decorrem de situações de desencaixe.

Também foi necessária a verificação de como as relações familiares, de vizinhança, de amizade, profissionais e comunicacionais se desenvolvem e se modificam em meio ao processo de criação dos Brinquedos de Miriti e de acordo com a época do ano, posto que esse tipo de atividade seja influenciado por fatores de diversas ordens, no sentido que Goffman (2010) atribui ao termo, que determinam a realização, o interdito ou a intensificação do trabalho, e que definem movimentos logísticos, processos criativos e de comercialização, o conjunto de mensagens e de arranjos comunicativos predominantes, e relações distintas dos artesãos de miriti com agentes institucionais e governamentais – incentivos, apoios, impedimentos, aproximações, agenciamentos, rupturas, reaproximações etc.

Tais categorias devem ser observadas considerando que as associações se constituem em arenas simbólicas que, no interior do campo social, se inserem em arenas simbólicas englobantes, denominadas arenas públicas, onde ocorrem processos de cooperação, de negociação, de conflito e de comunicação em torno de problemas coagidos por estruturas de oportunidade política nas quais o público redefine o horizonte de possíveis que conduzem à formação de coletivos, de problemas, de causas e de soluções (CEFAÍ, 2009).

No caso da vida associativa dos artesãos de miriti, tal observação orientou-se para as ocasiões sociais que pautam o ciclo de criação e comercialização dos Brinquedos de Miriti – o Círio de Nazaré e o MiritiFestival¹⁹ –, e nas quais há um envolvimento maior devido à importância que possuem em diversas dimensões para os municípios de Abaetetuba e Belém; e para os núcleos criativos familiares, em que o cotidiano doméstico e familiar mais se entrelaça, se alterna, se complementa e se confronta com a lógica da criação desses bens simbólicos.

O Quadro 2 a seguir apresenta uma síntese das variáveis citadas e de suas contribuições para entender a vida associativa dos artesãos de miriti de Abaetetuba.

¹⁹ O Círio de Nazaré é uma festa cultural-religiosa que ocorre no segundo domingo de outubro em Belém, na capital do estado do Pará; e o MiritiFestival é uma espécie de festival cultural realizado anualmente em Abaetetuba. Considerados como ocasiões sociais, serão mais bem detalhados quando se abordar a dinâmica da vida associativa no Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba.

Quadro 2 - Síntese das variáveis e suas contribuições.

VARIÁVEL	CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO
Juízos do grupo social e termos de encaixe	Identificação dos termos que definem as associações e dos conflitos causados por situações de desencaixe.
Lugares de ajuntamento	Identificação dos lugares onde a vida associativa ocorre e observação dos padrões de contato e de interação de cada um desses lugares.
Maneiras de racionalizar o trabalho ou a vida	Entendimento da dinâmica da vida associativa dos artesãos de miriti; identificação das ações realizadas para a manutenção e reprodução dos artesãos de miriti no campo; reconhecimento de causas de conflitos com outros agentes; análise das práticas acionadas diante de pressões externas; verificação do processo de reprodução do capital social e do capital cultural entre os artesãos de miriti; identificação das lógicas adotadas no processo de criação e comercialização de Brinquedos de Miriti e na constituição das associações.
Movimentos logísticos	Identificação das interações que se realizam durante esses movimentos.
Perfil socioeconômico	Entendimento da trajetória pessoal dos artesãos e de seus familiares e ajudantes, permitindo a identificação das propriedades de posição e das propriedades de situação.
Processos comunicacionais	Identificação dos processos comunicacionais predominantes.
Processos decisórios	Identificação das etapas realizadas para a tomada de decisões dentro das associações civis: como são realizadas as deliberações, de que maneira são tratadas as sugestões ou exigências de outros agentes sociais etc.
Processos criativos e de comercialização	Identificação das interações que ocorrem durante esses processos e de como interferem no tipo de processo adotado.
Processos de resolução, atenuação e mediação de conflitos	Identificação da maneira de lidar com conflitos entre artesãos ou com outros agentes sociais.

VARIÁVEL	CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO
Relações familiares, de vizinhança, de amizade e profissionais	Identificação dos tipos de relações predominantes em cada dimensão da vida associativa dos artesãos de miriti.
Relações com agentes institucionais e governamentais	Identificação de incentivos, apoios, impedimentos, etc. desses agentes à vida associativa dos artesãos de miriti.

FONTE: elaborado por Amarildo Ferreira Júnior (2014).

3 PROCESSOS IDENTITÁRIOS E CRIATIVOS NA VIDA ASSOCIATIVA DOS ARTESÃOS DE MIRITI

Os Brinquedos de Miriti são caracterizados por Loureiro (2012), que os define como um artesanato-artístico, tipo de atividade situada sobre o plano das atividades imaginárias de um grupo social dado e da qual resulta uma variedade de objetos que expressam o relacionamento entre o simbólico e o real e que exprimem o imaginário social e cultural, e a fauna e a flora amazônica.

Realização de um encontro entre uma técnica e uma intuição, situando-se na zona fronteira entre a arte e a criação extra-artística, possuem a função estética muito mais visível e, *ipso facto*, valoriza-se mais a aparência expressa em sua forma, em suas cores, em seu conjunto expressivo, em sua mecanicidade, e em sua originalidade (LOUREIRO, 2012). São portadores de significados rapidamente identificáveis, remetendo a elementos legíveis do real ou do imaginário, e por isso são dotados de um forte valor cultural e ricos de significados.

Loureiro (2012) prossegue, afirmando que o Brinquedo de Miriti pertence simultaneamente à categoria geral do artesanato-artístico e à categoria de artesanato de miriti, mas trata-se de uma distinta modalidade característica de Abaetetuba, onde ambas as modalidades são produzidas segundo uma tradição, atualização e quantidade excepcionais que distinguem o município.

Segundo o autor, o que distingue o artesão de miriti abaetetubense são a aptidão e o estilo que possuem para essa forma de criatividade e habilidade populares, caracterizada pelo “tempo comprimido” da infância, o que intensifica a infância na criança enquanto refaz no adulto o tempo psicológico dessa fase da vida.

Em sua simplicidade aparente, esconde-se a complexidade das relações sociais. A expressão individual se converte em comunhão. Sentimento convertido em forma, a expressão efervescente de um estereótipo converte-se em arquétipo: o sentimento de infância. Epifania numinosa do ser criança. A presença de uma presença na criança. A presença de uma ausência que se faz presente no adulto (LOUREIRO, 2012, p. 62).

Outra característica que o autor destaca é o que denomina conversão semiótica, que faz com que suas funções estética e lúdica se alternem. Utilizando a metáfora do movimento do cavalo no jogo de xadrez, o autor afirma que o Brinquedo de Miriti avança em direção ao lúdico e salta para o lado estético, o que implica diretamente em sua tipologia e nos usos para os quais se destinam.

3.1 Brinquedo de Miriti, brinquedo-água: tipologia e funções

Durante a realização desta pesquisa, pôde-se observar mais de 200 tipos de peças artesanais feitas com miriti em Abaetetuba, das quais predominavam brinquedos, e destes, por sua vez, a maioria pertencia à categoria dos Brinquedos de Miriti. Todos esses brinquedos encontrados em Abaetetuba podem ser divididos em dois grandes grupos: brinquedos tradicionais e brinquedos sofisticados.

As peças consideradas tradicionais são aquelas que possuem relação íntima com a realidade vivida pelos artesãos e são referenciadas na vida cotidiana e laboral presente na ambiência ribeirinha; na fauna e flora da região onde vivem; nos mitos, nas lendas e nas crenças religiosas próprias e compartilhadas. Toda inspiração provém do que se compartilha com os demais e que os artesãos entalham na frágil matéria que é o miriti.

No primeiro grupo, entre as peças que representam a flora e a fauna da região, destacam-se flores, peixes de diversos tamanhos e tipos, tatus, onças pintadas, cobras-que-mexem, botos, jacarés e diversos tipos de aves. Desse subgrupo, talvez a maior diversidade encontre-se nas aves criadas, entre as quais prevalecem garças, guarás, araras e tucanos, feitos nos mais diversos tamanhos e posições, além de muitos passarinhos, inicialmente elaborados mediante a observação que o artesão faz da natureza a sua volta, e depois aprimorados quando passa a se referenciar em modelos de livros, dos quais extrai o bem-te-vi, o tovaquinha, o martim-pescador, o papa-formiga, o tico-tico-do-mato-de-bico-preto, o uirapuru, entre tantos outros. Escolhem as aves que irão criar seja pelas cores de sua plumagem, seja pelo canto que possuem, ou mesmo por alguma história com a qual as relacionam. Tudo lhes possui um significado, ainda que esteja velado nesses brinquedos que convocam o que está por vir.

Das peças que se relacionam com o Círio de Nazaré, se destacam o pato no paneiro com garrafa de tucupí, criação da artesã Nina Abreu (Figura 1), 81 anos, que representa a maneira como essa ave é vendida nas feiras para

que se possa elaborar o pato no tucupi²⁰. Destacam-se também berlindas de diversos tamanhos e com imagens da Santa, e o promesseiro (Figura 2). Essas peças expressam a importância que as manifestações religiosas possuem para esses artesãos e a íntima relação que possuem com o Círio de Nazaré.



Figura 1 - Artesã Nina Abreu
FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

²⁰ O pato no tucupi é, ao lado da maniçoba, um dos principais pratos da culinária regional servidos durante o almoço no domingo em que ocorre a principal romaria do Círio de Nazaré. Composto por tucupi (sumo extraído da mandioca ralada e espremida que passa por um longo processo de fervura para que possa se eliminar o ácido cianídrico que possui e o torna tóxico), pato primeiramente assado e depois cozido, e jambu, uma erva abundante na região Norte do Brasil cujo consumo faz tremelicar os lábios dos comensais. A maniçoba, por sua vez, é um prato elaborado pelo cozimento da maniva (folhas moídas da mandioca) por cerca de sete dias, acrescentando-lhes carnes suína e bovina, salgadas ou defumadas, servida acompanhada de arroz branco e, caso assim se deseje, de folhas cozidas de jambu e camarões secos.



**Figura 2 - Promesseiros (peças do artesanô Nildo da Silva).
FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).**

E o subgrupo relacionado às manifestações culturais do estado e da tradição e do modo de vida ribeirinho inclui embarcações diversas que predominam como meio de transporte na região de Abaetetuba, inclusive em tamanhos reais; representações dos trabalhos característicos da região, incluindo a representação do próprio trabalho do artesão de miriti; manifestações da cultura local e popular, como festas, arraiais e bailes; e os mitos e lendas da região. Destacam-se nesse subgrupo a criação de cobras-grandes, em referência ao mito que será apresentado mais adiante; o Soca-Soca ou Pila-Pila (Figura 3), que, representação do trabalho na região, consiste em duas pessoas triturando uma substância imaginária no pilão; os engenhos e moedores de cana do artesão Miguel Araújo da Silva, 72 anos, que representam a época em que trabalhou nos engenhos de cachaça do município; o girandeiro, imagem do artesão vendendo seus brinquedos de forma ambulante pelas ruas de Belém durante a realização do Círio de Nazaré; as barquinhas²¹, as rodas-gigantes e os palhaços que representam

²¹ Brinquedo de parque de diversão que consiste em uma réplica de um barquinho no qual a criança adentra e, por um eixo vertical, faz um movimento de vaivém.

os arraiais que ocorrem em diversas regiões do país; e os diversos barcos e canoas (Figura 4) tão presentes nos rios da região e nas mãos dos artesãos.



Figura 3 - Artesão Naidenoi Rodrigues demonstrando o brinquedo conhecido como Pila-Pila.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).



Figura 4 - Barcos e canoa de miriti (peças do artesão Manoel Pantoja,

Fonte: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Ainda nesse subgrupo, merece especial destaque os dançarinos (Figura 5), representação de duas pessoas, geralmente de sexos opostos²², abraçadas e que, penduradas por um fio, ao serem agitadas por correntes de ar ou pela mão que as segura, permitem que se perceba um movimento de dança que lembra as festas que ocorrem nas diversas localidades dessa Amazônia paraense. Vários desses casais de dançarinos pendurados dramatizam os significantes que permitem pensar nessas festas e constatar que pés que não tocam o solo revelam sim as riquezas raras que possuem. São demonstração de como na reprodução de figuras humanas predominam situações de lazer e de trabalho, práticas sociais que nem sempre são díspares, como o próprio processo criativo dos artesãos de miriti demonstra.



Figura 5 - Dançarinos de miriti.

FONTE: Sol Elizabeth González-Pérez (2013).

O outro grande grupo de brinquedos são os considerados mais sofisticados, peças incentivadas principalmente por programas de qualificação ou demandas do mercado. Nesse grupo encontram-se embalagens para presente, móveis, cavalos de pau, miniaturas de carros, de aviões, de helicópteros e de casas para bonecas, imãs de geladeira etc. Também se encontram nesse segundo grupo as peças que o artesão Nildo da Silva, 31 anos, define como *brinquedos animados* (Figura 6), a maioria com inspiração em desenhos animados (daí a denominação) ou seriados de

²² Geralmente porque pudemos constatar que, embora menos frequente, também há a criação desses casais de dançarinos que representam duas pessoas do mesmo sexo.

televisão, e muitas com engenhosos dispositivos de corda elaborados com elástico e argila cozida.



Figura 6 - Os brinquedos animados de Nildo.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

São os artesãos mais jovens os que fazem mais peças com essa influência urbana e global, o que reflete o maior avanço da urbanização nas duas últimas décadas, com o aumento do alcance dos meios de telecomunicação, impulsionado tanto pela ampliação das áreas de cobertura como pelo maior acesso a eletroeletrônicos e TV por assinatura, por exemplo, que permitiram o contato com esses novos referenciais.

A expansão da vida associativa dos artesãos de miriti a partir do início dos anos 2000 é outro fator muito importante para o aumento do número dessas peças, pois, com a ampliação do ciclo de comercialização dos Brinquedos de Miriti e a participação em feiras e eventos regionais, nacionais e internacionais, esses artesãos passaram a estabelecer contato com diversos outros agentes (em especial, artesãos de outras localidades e que trabalham com outros materiais, agentes responsáveis por políticas públicas, *designers*, pesquisadores, turistas e agentes de mercado), com quem passaram a intercambiar saberes e técnicas.

Assim, ocorrem modificações tanto na tipologia dos Brinquedos de Miriti, que se multiplica de forma inexorável mesmo que a feitura de alguns artefatos seja “abandonada” temporária ou permanentemente; como em algumas técnicas que conformam o processo criativo dessas peças. No entanto, muitas dessas modificações são realizadas de forma endógena, o que dá a algumas das críticas que eventualmente surgem sobre possíveis perdas inescrupulosas da originalidade das peças ou das técnicas matizes de litania por desconsiderarem que as experiências atuais desses artesãos reatualizam seus processos de identidade e seus saberes sobre a natureza (CASTRO, 1999) e sobre as possibilidades que a matéria flexível e leve do miriti possui.

Possuidores de múltiplas necessidades, os artesãos de miriti, diante de uma situação no campo social na qual se conjugam pressões diversas, exercem “escolhas racionais” que estão de acordo com o *habitus* que compartilham, desenvolvendo uma espécie de *inteligência de mercado* que lhes permite a inserção nas relações econômicas para que mantenham e melhorem a base material de suas vidas ao mesmo tempo em que mantêm lastros sócio-simbólicos de sua atividade. A fala a seguir do artesão Nildo expressa bem essa afirmação.

Essas [peças] aqui, que você tá vendo, [...] é uma encomenda que eu tô fazendo. Uma encomenda pra um outro artesão que compra, que ela [Dielza da Silva, sua esposa] tá pintando. Só que eu não trabalho com os tradicionais, como a gente chama, eu não trabalho com eles. Eu faço eles, mas eu não levo pras feiras. Eu trabalho com outros tipos, com *brinquedos animados*, [...] porque todos os artesãos que eu conheço da Asamab, eles fazem só um tipo de brinquedo, só muda às vezes pouca coisa, mas é só um tipo, [o] tradicional. Aí é uma concorrência desgraçada ali do público, né. Se você chegar numa feira que tenha muita gente pra vender, você vende, mas se você chegar numa feira que a pessoa tá escolhendo o brinquedo, então, a pessoa sempre gosta de novidades, aí eu parti pra essa arte aí. Todo ano eu vendo todas as minhas peças, não sobra nenhuma (artesão Nildo da Silva, entrevista concedida em 16 ago. 2014).

Desse modo, as peças sofisticadas representadas pelos brinquedos animados são posicionamentos nas relações econômicas que levam em

consideração o posicionamento que os demais artesãos adotam. Assim como Nildo cria prioritariamente peças sofisticadas para ampliar suas possibilidades de venda – mas peças cujos referenciais também estão presentes em seu dia a dia²³ –, outros artesãos dedicam-se prioritariamente à criação de peças tradicionais e, quando percebem a ausência de determinado brinquedo nas feiras e eventos, resgatam tais peças do “abandono” ou do “esquecimento”. Valdeli Costa Alves, 46 anos, insere-se bem nesse segundo caso ao sempre observar quais dessas peças estão tornando-se ausentes para assim voltar a fazê-las. Um e outro expressam a dinamicidade do *métier* de artesão e como esse saber-fazer se determina por meio de escolhas racionais do *habitus* que não são ponderadas profundamente.

Ademais, o artesanato não é algo imutável, e o que se define como brinquedo tradicional teve de ser criado pela primeira vez por algum artesão para, por meio de recriações, receber os significantes que contribuíram para caracterizá-lo pela forma como atualmente é conhecido. Assim, mesmo entre as “inovações”, como os artesãos definem, influenciados pelos enquadramentos mercadológicos que recebem, as atualizações culturais que realizam e objetificam em novos usos ou novas peças a serem criadas, os elementos que caracterizam essa tradição inventada (HOBSBAWM, 2006) seguem presentes, pois a realidade vivida pelo artesão é constantemente impressa em suas criações, seja no conjunto expressivo do artesanato ou na funcionalidade econômica e social que cada peça criada tem para o artesão.

A ideia de *atualização cultural* provém do entendimento do dinamismo da cultura enquanto uma de suas principais características. Sobre a questão, Figueiredo & Bogéa (2015) apontam, em um estudo sobre o Carimbó, que mudanças são contínuas e fazem parte da cultura tanto como característica principal, quanto como fator que garante sua manutenção. Segundo os autores, as unidades culturais, embora representadas por identidades, passam por transformações inerentes à contemporaneidade, que não possuem vínculo exclusivo com intromissões externas – um problema de fundo demarca a definição do externo, dada sua dificuldade e relatividade –, podendo ser produzidas também internamente.

A atualização cultural é, portanto, fenômeno recorrente no

²³ É o caso de uma peça que Nildo criou denominada “Touro Bandido”, cuja referência é personagem de uma novela brasileira exibida pela primeira vez no ano de 2005. Tal peça permite pensar a discussão sobre as contradições internas da cultura popular que García Canclini (1983) expõe, pois demonstra claramente como o artesanato de miriti também absorve ideologias dominantes e origina-se das contradições entre os próprios artesãos.

processo cultural, no qual se dá de maneiras diversas, nem sempre da forma redutora ou degradante colocada pela retórica da perda dos ideólogos do romantismo tradicionalista. Nesse sentido, importa menos descrever o que foi modificado que observar a maneira pela qual se deu esse processo de atualização cultural e quais suas consequências ao processo cultural analisado de forma mais abrangente.

Quando enfatizamos o enquadramento mercadológico ao observamos a adoção, pelos artesãos de miriti, do termo “inovação” para classificar suas atualizações culturais objetivadas, a razão não é, portanto, destacar suposta passividade desses agentes sociais diante dessa situação vivenciada no campo de relações, mas, ao contrário, inserir a questão da recepção desses e outros enquadramentos para reformulação de práticas a partir de elementos que são intrínsecos a sua razão prática.

O exemplo do já citado pato no paneiro com tucupi (Figura 7) ilustra bem o que se quer dizer: tendo desde sua primeira criação todos os significantes dos Brinquedos de Miriti, rapidamente os demais artesãos o incorporaram em seu repertório e, ao recriá-lo inúmeras vezes, lhe acrescentaram suas próprias distinções e fizeram-no ícone entre os Brinquedos de Miriti.



Figura 7 - Pato no paneiro com tucupi (primeiro plano).

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Ao atualizarem sua cultura, os artesãos de miriti têm o zelo de lhe incorporar a anterioridade de suas práticas, que acionam enquanto *significados significantes* de suas ações. Assim, mesmo se dado Brinquedo de Miriti seja “inovação” de um artesão para o Círio de Nazaré ou o MiritiFestival, não significa que essa peça não possa ser categorizada como “tradicional”, pois a tradição, enquanto continuidade em relação ao passado que se expressa por práticas de natureza ritual ou simbólica que inculcam certos valores através da repetição (HOBSBAWN, 2006), se faz presente pelos significantes e significados dos Brinquedos de Miriti constituintes do *habitus* de seus criadores.

Esses exemplos da variada tipologia dos Brinquedos de Miriti que, se vista superficialmente, pouco é percebida, representam o capital cultural incorporado, que é um ter que se tornou ser, dos artesãos que os criam, transformados em capital cultural objetivado, ou seja, bens culturais passíveis de apropriação material pelo capital econômico (BOURDIEU, 1979).

Muitos artesãos se “especializam” na criação de um entre esses bens culturais, geralmente aquele que lhe dá mais prazer em criar e em ver outras pessoas manipulando, ou que foram os primeiros que começaram a fazer e, além dos significados afetivos, permitiram que desenvolvessem e dominassem as técnicas para sua feitura, ou, ainda, que se relacionam com as práticas sociais mais presentes em suas vidas. Assim, alguns deles pautam sua criação na fauna, por exemplo, e, dentro da fauna, em tipos específicos, como é o caso do artesão Célio Vilhena, 58 anos, que, “aparelhado para gostar de passarinhos” (BARROS, 2008, p. 45), detém-se constantemente na composição de revoadas no ateliê que fica aos fundos de sua casa.

Por isso existem casos em que o nome de dada peça é adicionado ao epíteto pelo qual são conhecidos, como ocorreu com o artesão Juscelino Ferreira, 58 anos, conhecido como Zé do Barco. Esses casos reforçam, portanto, o processo em que seu saber-fazer contribui para a constituição do seu ser, isto é, o papel que a condição de ser um artesão de miriti possui na formação de sua identidade, percebida e verbalizada por meio de uma identificação com a região que, na contramão da tendência atual do mercado de bens simbólicos, valoriza menos a marca autoral que a relação que possui com um grupo comunitário específico, cuja ausência de assinaturas nas peças produzidas é a maior evidência (TOTARO; RODRIGUES, 2014).

Por outro lado, o estado institucionalizado do capital cultural, no qual o capital incorporado e objetivado recebe valor convencional, constante

e juridicamente garantido através de certidões (BOURDIEU, 1979), emerge pelas certificações que os cursos de *design* que o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e o Instituto de Artes do Pará (IAP) têm lhe oferecido, além de prêmios, concursos e exposições artísticas em que participam²⁴. E esses concursos e exposições, além de inserirem em meio à variedade dos Brinquedos de Miriti a feitura de esculturas e instalações (Figura 8), também despertam o interesse dos artesãos entenderem e participarem de salões de arte.

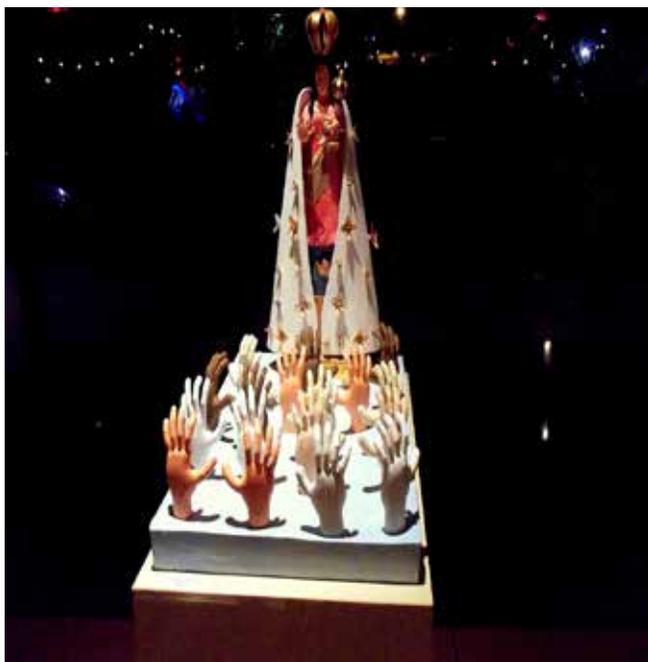


Figura 8 - *Abençoa-nos* (obra do artesão Lenô, premiada na exposição *Miriti das Águas*).

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2013).

²⁴ Em especial, a exposição *Miriti das Águas*, realizada nos anos de 2012 e 2013, com curadoria de Emanuel Franco, arquiteto, artista plástico e diretor do Memorial Amazônico da Navegação. Originário de uma adaptação e ampliação da mostra *Procissão dos Miritis* (2005), a *Miriti das Águas* de 2013, realizada na Estação das Docas – complexo turístico e cultural localizado em Belém, às margens da Baía do Guajará, inaugurado no ano 2000 após um trabalho de restauração de armazéns que pertenciam à Companhia Docas do Pará (CDP), e atualmente administrado pela Organização Social (OS) Pará 2000 – possuía exposição de peças feitas com miriti (barcos, canoas, garças e guarás em tamanho real), concurso de artesanato em miriti, com exposição das obras concorrentes e das dez obras premiadas; oficina de Brinquedos de Miriti; e espaço para venda de Brinquedos de Miriti como *souvenir* aos visitantes do complexo.

Atualmente, o número de exposições e mostras de arte que os artesãos de miriti “participam” está em crescimento, mas a maioria delas, se não todas, lhes apresentam os projetos previamente concebidos, ou somente lhes encomendam as peças sem dar maiores esclarecimentos, deixando aos artesãos apenas a produção dos brinquedos empregados nas instalações, mas ainda assim permitindo-lhes entrar nesse outro universo artístico, mesmo que pela “porta de serviços”, uma vez que os maiores créditos são dados ou arrojados por quem as concebeu²⁵.

Contudo, ao entrar em contato com artistas plásticos, curadores e outros profissionais que atuam nessas exposições, mostras e prêmios, os artesãos de miriti também entram em contato com essa outra possibilidade de aplicação do miriti, e, por conhecerem bem a matéria com a qual trabalham, começam a também criar peças que cada vez mais se aproximam das que veem nesses eventos. Por isso que, durante esta pesquisa, Valdeleno Marquez Diogo, 32 anos, conhecido como Leno, expressou interesse em saber como funcionam os salões de arte e quais seriam suas possibilidades de participação, assim como José Roberto Ferreira, 42 anos, o Beto, afirmou que a sua “vontade mesmo” é participar de um reconhecido salão de arte contemporânea que acontece no estado, organizado por um grupo empresarial do ramo das telecomunicações local.

3.1.1 Um rio de líquida linguagem²⁶: plurissignificação dos Brinquedos de Miriti

Por serem brinquedo, os Brinquedos de Miriti não poderiam ser estáticos, e sua dinamicidade se apresenta em diferentes aspectos: nos movimentos imanentes à existência de alguns desses brinquedos; no dinamismo da criação e recriação de peças; e na conversão semiótica de

²⁵ No entanto, essa é uma característica própria dos campos de produção erudita, que produzem eles mesmos as suas normas de produção, os critérios de avaliação de produtos, as regras para neles ingressar e as leis fundamentais da concorrência por reconhecimento entre seus produtores, que, entre seus pares, são, a um só tempo, clientes privilegiados e concorrentes (BOURDIEU, 2013). Entre as exposições artísticas em que os artesãos e os Brinquedos de Miriti estiveram presentes, destacam-se a exposição *Brinquedos Populares* (1984), com curadoria do artista plástico Emmanuel Nassar e participação dos artesãos Antônio Rodrigues, conhecido como Jarumã, e Vandes Amaral, o Abaeté; a mostra *Arte em miriti: rios, mãos, entalhes e cores* (2007), com curadoria de Lúcia Santana, chefe do Serviço de Educação do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), onde ocorreu a mostra; e a mostra *Procissão dos Miritis* (2005), as exposições *Construção do Imaginário Ribeirinho* (2004), *Girândolas de Miritis* (2011) e *Miriti das Águas* (2012 e 2013), e as instalações *A arte que vem do Céu* e *A devoção que vem dos Rios* (ambas de 2014), todas com curadoria de Emmanuel Franco.

²⁶ Do poema *Estamos aí* (LOUREIRO, 2014).

suas funções. Diferente do que Dias (2004) pensa, os artesãos de miriti não cristalizam a realidade cotidiana do homem amazônico em seus brinquedos, pois neles deflagram seus saberes e fazeres lúdicos no caminhar sempre constante da cultura popular (MEIRELLES, 2007). Ao contrário, os artesãos de miriti e seus brinquedos são parte constituinte dessa realidade, que ajudam a criar ao mesmo tempo em que por ela são criados.

Mesmo ao objetivar o capital cultural incorporado, muitas peças resultantes possuem no movimento elemento constitutivo de sua função e de seus sinais de interesse (LOUREIRO, 2012). É o caso dos dançarinos já citados, cujo movimento que recebem pelo fio, geralmente elástico, que lhes prendem, tira-lhe qualquer imobilidade, tornando-o brinquedo com o qual também se pode brincar só com o olhar que vê o que o outro não vê (KUASNE, 2009).

A cobra-que-mexe (Figura 9 e 10) e seu movimento coleante é outro desses brinquedos. Nela, a movimentação é tão cara que compõe sua denominação, servindo-lhe de distinção, pois, como já observara Loureiro (2012), não é apenas uma cobra, é uma *cobra-que-mexe*. Seguindo a mesma linha de incorporação do movimento nas denominações compostas que recebem, encontram-se o pila-pila, as pombinhas bica-bica (Figura 11) e o serra-serra, todos tendo em comum o fato de compartilharem “incentivos imaginários” para o movimento: triturar ou bicar uma hipotética substância, no caso dos dois primeiros; e serrar uma madeira imaginada, no caso do terceiro brinquedo.



Figura 9 - Artesão Célio Vilhena finalizando a criação de uma cobra-que-mexe.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2013).



Figura 10 - Cobras-que-mexem em exposição na Feira do Artesanato de Miriti 2014.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).



Figura 11 - Artesã Iranil Santos apresentando uma pombinha bica-bica.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Mas, se esses brinquedos compartilhem a condição do movimento como elemento constituinte de sua plasticidade, a incorporação dos movimentos às peças é variável. O tatu, por exemplo, outro Brinquedo de Miriti caracterizado pela engenhosidade do movimento, utiliza um mecanismo em que as pontas de um barbante ligam-se ao rabo e à cabeça articulados do animal, e uma bola feita de argila é presa ao barbante, de modo que fique pendurada na direção do centro do corpo do brinquedo. Ao se agitar a bola como um pêndulo, produz-se o movimento que caracteriza a “caminhada” desse mamífero. Esse é o mesmo mecanismo das pombinhas bica-bica, que possuem somente a cabeça articulada. O mecanismo do pila-pila e do serra-serra, por sua vez, consiste no movimento das bases paralelas em que cada pessoa que segura o pau do pilão ou o serrote estão sentadas, e, num oscilação de vaivém, gera os movimentos característicos das personagens retratadas.

Diversos outros mecanismos são utilizados, como os dispositivos de corda feitos com liga elástica e uma espécie de rolo de argila que o artesão Nildo usa para impulsionar cachorrinhos, sapos, tartarugas, joaninhas, lagartas etc. Essa diversidade expressa a engenhosidade e a inventividade dos artesãos de miriti, e também provém das concorrências entre eles para que se distingam dos demais na comercialização ou mesmo do jogo em que, segundo conta a artesã Greicy Barreiros²⁷, 25 anos, os artesãos mais antigos se desafiavam para saber quem conseguia criar mais peças com movimentos.

Esse jogo em torno do movimento associa-se diretamente com outra constituinte da dinamicidade presente nos Brinquedos de Miriti, que se relaciona com os processos de invenção e reinvenção de peças. Assim como tal jogo estimulou o surgimento de muitos brinquedos, também incentivou que pela constante recriação esses dispositivos e os próprios brinquedos fossem modificados segundo o que cada artesão vislumbrava como mais adequado e melhor de acordo com seu referencial criativo. Como se demonstrou na seção anterior, as reiteradas criações dos artefatos por um mesmo artesão ou por artesãos diferentes permitem que se multipliquem os tipos desses bens e determinam seu constante refazer-se entre o novo e o tradicional.

Resta-nos um terceiro aspecto dessa dinamicidade, que se relaciona com a conversão semiótica das funções dos Brinquedos de Miriti. Para Loureiro (2012), as funções lúdico-utilitária e estética exercem uma dupla dominância nos Brinquedos de Miriti, isto é, se alternam como orientadoras da significação num determinado rumo ou sentido – uma transposição de estados em que à

²⁷ Informação obtida durante conversa no dia 22 ago. 2014.

medida que cresce uma dessas funções, a outra decresce –, caracterizando de maneira pluridimensional sua recepção pelo público consumidor.

Enquanto artesanato-artístico, o caráter lúdico-utilitário do brinquedo somado à singularidade estética de seus traçados, pontilhados, cores e grafismos também convive dialeticamente com outras funções subdominantes de significação, que se alternam e se reordenam numa hierarquia de valor simbólico (LOUREIRO, 2012). Daí que os Brinquedos de Miriti passarão a ter possibilidades de diversos usos e significados conforme quem os enquadra²⁸, o que permite que, com essas diversas orientações de significação possíveis, possam resistir ao tempo apesar da efemeridade que expressam em sua fragilidade material.

Quando Kuasne (2009) identificou jeitos delicados e criativos de brincar, ainda não tivera contato com os Brinquedos de Miriti, e talvez seja por isso que falta na classificação que apresenta uma denominação para esse brinquedo tão específico²⁹, *brinquedo-água*, que nasce *pela* influência das águas, nos miritizais à beira dos rios, nas várzeas e nas áreas alagadas; e

²⁸ Para o artista plástico, objeto estético que escolhe, edita, combina e consome em sua arte (CHIARELLI, 2011; REALE, 2011; SOUZA, 2011; MOKARZEL, 2009; NASSAR, 1984); para o colecionador, exemplo de raridade; para a decoração, diferença exótica; para o turista, recordação da festa do Círio ou da região visitada; para o educador, instrumento de educação estética integrado às disciplinas do currículo escolar e ao meio ambiente (PAULA; PAULA, 2013; SILVA, 2013; SANTOS, 2012; MORAIS, 1989); para os fiéis religiosos, ex-votos; para a museologia, artefato museológico da cultura popular (BRITTO, 2012; PAES, 2012; SANJAD; SANTANA, 2007); para muitas crianças e adultos, brinquedo propriamente dito; para o estilista, motivos de coleções de roupas; para o escritor, referencial para poemas, contos ou romances (LOUREIRO, 2012; LEITE, 2008; PEREIRA; FRANÇA, 2004; SILVA, 2002); para o teatro e para escolas de samba, possibilidade cênica e de construção de alegorias (MACÊDO, 2012; SALLES, 1989); etc. Todas essas possibilidades resultam do valor dado a esse bem simbólico, que não é determinado única e exclusivamente pelos seus produtores diretos, apesar de neles se originar, sendo instituído socialmente por um conjunto de agentes, de instituições, e de instâncias políticas e administrativas que integram essa rede de relações objetivas que constitui o campo, diante da qual os artesãos de miriti também definem objetivamente posições que lhes permitem situar-se com relação a todas as outras posições distribuídas nesse microcosmo social (BOURDIEU, 2010). Pela amplitude que possuem, esta pesquisa não as analisa na profundidade desejada, limitando-se a citá-las, indicando, quando visto que pertinente, referencial para quem queira se aprofundar, e deixando tal análise para estudos posteriores.

²⁹ Inspirada em uma frase dita em uma entrevista por Guimarães Rosa (1908-1967), a autora realiza uma pesquisa que resulta em poemas que classificam formas de brincar, ou brincares, como Kuasne (2009) denomina – brincar de sensações, brincar de ouvir barulho, brincar de fazer barulhos, brincar de segredos, brincar de colecionar, brincar de criar, brincar de geografia, brincar de olhar, brincar de pensar, brincar com os números, e brincar de imaginar –, e tipos de brinquedos – brinquedo-livro, brinquedo-terra, brinquedo-bicho, brinquedo-cor, brinquedo-brinquedo, e brinquedo-pensamento. A esses tipos de brinquedos, acrescentamos os brinquedos-água, grupo ao qual pertencem os Brinquedos de Miriti.

foi (e ainda não deixou totalmente de ser) *sobre* as águas que durante muito tempo veio a Belém e de onde alcançou outros lugares.

Assim, nascidos sob influência da água, os Brinquedos de Miriti possuem muitos significados, muitos estados, e com eles se pode brincar com todos os brincares que Kuasne (2009) apresenta. Como a água, estão em permanente ressignificação, algo que os artesãos de miriti perceberam bem antes de qualquer outro – daí a ação sempre constante em sua vida associativa e a multiplicação de seus artesanatos –, numa constante conversão, e se como a água também podem vir a se apresentar mais ou menos sólidos, sua condição mais frequente é sempre o movimento. Sendo brinquedos-água, devem ser vistos como os rios que cortam as ilhas de Abaetetuba e que os encharcou de minúcias para que, em Belém, contribuam na composição do Círio de Nazaré, águas de outubro; mas, são rios de memórias profundas cuja subida deve sempre levar até onde brotam e deságuam esses brinquedos: aos artesãos e artesãs de miriti.

3.2 A gênese dos Brinquedos de Miriti de Abaetetuba

Segundo Kuasne (2009), alguns brinquedos nascem na barriga da Poesia, vivem na infância do mundo e de tão velhos que são, nem sempre são observáveis como brinquedos. São brinquedos que de tão especial, não nascem em qualquer esquina de qualquer lugar.

Pensa-se que os Brinquedos de Miriti incluem-se entre eles e, mesmo que não se possa distinguir precisamente o momento histórico de sua origem, é possível assinalar a forte influência cabocla que recebem *ab origine*, com a gradativa fusão de elementos culturais distintos. Tampouco se quer enveredar neste estudo em uma discussão que se proponha oferecer uma nova versão para a gênese dessa atividade ou para testar a versão tradicionalmente aceita.

Iniciativas que se propõem a cumprir com esse desafio de alcance do ponto original da criação desses artefatos, que parece impor-se por meio de certo viés cientificista, trazem o risco de, ao forjar e operacionalizar noções de tempo construídas a posteriori e de forma artificial, monumentalizar o tradicional e a tradicionalidade, fazendo circular informações culturais ligadas a discursos legitimadores do mundo *savant*, enquanto silencia a própria narrativa dos agentes culturais.

Buscar um ato fundador da criação dos Brinquedos de Miriti, não basta para compreender os processos em que as práticas de seus produtores

se encontram. Se não é suficiente para esse desafio, também se torna irrelevante para uma perspectiva que visa deixar em relevo as práticas em seus momentos de ação, como a que vimos adotando. Por outro lado, observar como recorrem a narrativas para explicar a atividade criadora que exercem, contrapondo-as à busca de uma verdade “oficial” comprovada, deixa em evidência importantes aspectos dessa prática.

Desse modo, limitar-me-ei a apresentar a versão tradicional, destacando que essa origem deve ser vista no sentido de *gênese*, ou seja, de um processo que se deu historicamente, e que seu próprio surgimento relaciona-se com a vida associativa de seus produtores, em especial pela proximidade entre crianças e adultos nas atividades próprias da região.

Assim, acredita-se que a origem dos Brinquedos de Miriti estaria ligada a produção de cestarias (artefatos elaboradas com fibras trançadas) e outros artefatos pelos primeiros habitantes da região amazônica (SANTOS; COELHO-FERREIRA, 2011), desde antes da colonização portuguesa. A produção de tais artefatos, afirmam Santos & Coelho-Ferreira (2011), foi originária da necessidade desses povos produzirem objetos para serem usados em diferentes atividades: destinados ao uso doméstico, ao auxílio na caça e na pesca, ou ao uso como vestuário, muitos desses artefatos também possuíam natureza estética e ritual.

Com a chegada dos portugueses e, posteriormente, dos negros escravizados, iniciou-se a formação, não sem o amplo uso de violência, como narra Salles (2006), do que viria ser a sociedade amazônica atual, e tais conhecimentos foram transmitidos e apropriados pelas populações ribeirinhas e caboclas da região (SANTOS; COELHO-FERREIRA, 2011).

Dessa maneira, acredita-se que os Brinquedos de Miriti surgem em Abaetetuba na região de suas ilhas, *genesis* de formas de devaneios que possivelmente possibilitaram sua idealização (LOUREIRO, 2012), quando as crianças, ao verificarem que a bucha da palmeira permitia um fácil entalhe e flutuação por conta de sua leveza e textura, começaram a aproveitar a polpa descartada por seus pais durante a produção de cestarias para criar miniaturas de montarias³⁰ para utilização em suas atividades lúdicas³¹

³⁰ Montaria é um tipo de pequena embarcação talhada em um tronco de árvore e muito utilizada como meio de transporte por populações que vivem às margens dos rios amazônicos.

³¹ Em conversas pessoais, Sol González-Pérez, que realizou um estudo sobre a utilização de Produtos Florestais Não Madeiros (PFNMs) pelos indígenas Mebêngôkre-Kaiapó da Aldeia Las Casas, indicou-nos que as crianças dessa aldeia também fazem brinquedos de miriti (aviões, barcos etc.) com a bucha descartada pelos pais, de forma homóloga à narrativa aceita da origem desse tipo de artesanato em Abaetetuba. Ademais, a reiterada afirmação dos artesãos de miriti entrevistados de que já faziam esses brinquedos desde a infância – alguns, ainda enquanto moravam na região das ilhas de Abaetetuba, sem saber que na cidade já havia a comercialização dessas peças, e de que os faziam como alternativa à impossibilidade de comprar brinquedos industrializados –, demonstra bem a importância desses impulsos criativos da infância.

e realizar disputas, denominadas porfias, entre essas embarcações em miniatura, que eram coloridas com produtos da mata (açáí amassado, urucum etc.), nas águas dos rios, igarapés ou poças d'água deixadas pela chuva (LEITE, 2009).

Assim, os Brinquedos de Miriti erguem-se através da expressão espontânea dos impulsos de energia e da deflagração dos saberes infantis, pela experimentação das sutilezas das formas e das regras dos materiais, e pelo poder de observação das crianças que, sabendo ver as minúcias, peneirar as “des-importâncias” e dirigir-se às sutilezas, enxergam o que há de grande no que é pequeno e reproduzem no objeto criado a cultura local, que marca seu território entre as brincadeiras infantis (MEIRELLES, 2007).

Com o passar do tempo, os Brinquedos de Miriti nutrem-se dos instantes efêmeros de “ser criança” ou do “estar criança” dos adultos (LOUREIRO, 2012), tornando-se forma de presente e de agradecimento posteriormente incorporada aos festejos de Santos que pululam na região de Abaetetuba, desaguando, como brinquedos-água que são, no Círio de Nazaré, em Belém, desenvolvendo-se constantemente e originando um ciclo amplo de comercialização.

3.3 Mais que matéria-prima, uma palmeira sociocultural

“A longa história da humanidade é também a da transformação da natureza” (CASTRO, 1999, p. 33), afinal, o uso de recursos ditos naturais em atividades socioeconômicas e culturais é sua característica básica. O miriti (Figura 12), palmeira que fornece a bucha fibrosa, leve, macia e flexível em que os artesãos de miriti entalham seus brinquedos, é nativo de Trinidad e Tobago e das regiões central e norte da América do Sul, em especial Venezuela e Brasil (ROYAL BOTANIC GARDENS, 2014; THE NEW YORK BOTANIC GARDEN, 2014), sendo, por conta de sua elevada tolerância a variações climáticas e de tipo de solo, a palmeira mais abundante nesse último país (Figura 13) (LORENZI et al., 2010; PESCE, 2009), onde é encontrada em todos os estados da Amazônia Legal, na região centro-oeste do país, e nos estados da Bahia, Ceará, Minas Gerais, Piauí e São Paulo. De nome científico *Mauritia flexuosa* L.f.³², o miriti também é conhecido como buriti, buriti-do-brejo, coqueiro-buriti, caraná, caraná-do-mato, carandá-guaçu e

³² *Mauritia* em homenagem ao Conde Maurício de Nassau, governador da Província de Pernambuco no período da invasão holandesa ao Brasil, e *flexuosa* é o termo em latim para flexível (LORENZI et al., 2010; HOYOS; BRAUN, 2001).

palmeira-dos-brejos³³ (CRULS, apud RESQUE, 2013; LORENZI et al., 2010), e é comum em várzeas baixas e áreas alagadiças, com a altura podendo atingir de 20 a 35 metros (SANTOS, 2009).



Figura 12 - Indivíduo adulto da palmeira miriti (*M. flexuosa*).

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

33 É importante destacar que, apesar da palmeira também possuir essas outras denominações, os artesãos de miríti se recusam a utilizar nome distinto das palavras miríti e mirítizeiro para referirem-se a ela. Alves (2012) chega, inclusive, a apresentar em entrevista ao programa *Sem Censura*, da TV Brasil, as diferenças entre as fibras do miríti e do buriti para embasar essa distinção. Entretanto, e apesar da diferenciação, os manuais de botânica consideram que ambas as denominações referem-se à mesma espécie e distinguem somente as variedades que possui. Ademais, mesmo quando as diversas denominações citadas referem-se à mesma espécie, basicamente são dois os fatores que implicam nessa variação: 1) diferenças culturais regionais que se expressam pela fala; 2) universalização dos nomes populares das duas espécies do mesmo gênero: *Mauritia flexuosa* L.f. e *Mauritia carana* Wallace, a segunda encontrada, no Brasil, somente nos estados do Amazonas e Roraima (LEITMAN et al., 2014; LORENZI et al., 2010).

produção de bebidas³⁵ fermentadas e não fermentadas; o uso complementar na construção de pontes e de habitações (paredes e telhados); como matéria-prima para produção de papel (FUNDAÇÃO CURRO VELHO, 2006); como biocombustível (PESCE, 2009); como planta ornamental próximo aos cursos d'água de parques e jardins (HOYOS; BRAUN, 2001); produção de cestarias regionais; produção de bijuterias; a criação de brinquedos e outros artefatos com a polpa do pecíolo; além de tantas outras utilidades.

Por conta dessas características, o miriti é uma palmeira que assume importância social, cultural, ritual³⁶, econômica e simbólica nas localidades em que possui presença em grandes quantidades, podendo, inclusive, contribuir para a definição da organização social de sociedades se as formas de conflitos pelo seu acesso puderem ajudar a definir a hierarquia interna da sociedade (RAVENA, 2010). Por isso se afirma que o miriti possui *status* de uma palmeira sociocultural, sobretudo em regiões onde sua preservação é importante para a continuidade de atividades que possuem importância para além de econômica e que estão presentes no acervo cultural de seus indivíduos.

Entre tais sociedades, pode-se citar a etnia indígena Warao, habitante do estado venezuelano Delta Amacuro, que utiliza os “troncos” e as folhas da palmeira na construção de habitações, na criação de cestos, esteiras e redes, além de extrair do “tronco” a *yuruma*, tipo de farinha utilizada na fabricação de um *casabe* (iguaria venezuelana de origem indígena) e, de sua fermentação, produzem uma bebida chamada de *nojobo* (LORENZI et al., 2010; MATTEI-MULLER, 2009; HOYOS; BRAUN, 2001; HEINEN, 1980). Os Warao também se alimentam de uma larva rica em gorduras presente no estipe do

³⁵ Rico em betacaroteno, o fruto do miriti também é utilizado na entressafra do açaí para substituir a bebida produzida a partir de seu despolpe e servida com farinha d'água ou farinha de tapioca como elemento integrante das refeições dos habitantes da região.

³⁶ Entre os Warao e os exterminados Tamanaco, etnias indígenas venezuelanas, existem relatos de que seus ancestrais surgiram do fruto dessa palmeira. Entre os grupos indígenas brasileiros também florescem histórias cosmogônicas envolvendo a palmeira. Sanjad & Santana (2007, p. 12) contam que a origem dessa “Palmeira-Mãe” é “[...] tradicionalmente referida no mito indígena de Uaraci. Essa índia, cujo nome significa “fruta-mãe”, era conhecedora das florestas, dos rios e igarapés da Amazônia. Apaixonada pela Lua, faleceu de um amor não correspondido e foi enterrada junto ao rio. Tocado pelas águas, seu corpo foi transformado numa bela palmeira, que oferece a si própria em benefício de seu povo”. Uaraci seria, portanto, o símbolo feminino que se torna a mãe provedora que se doa pela vida da tribo e é o miriti que dá o sustento àquelas sociedades, entoando o que Lobato (2004, apud GOMES, 2013) define como uma poética de longa duração. Não coincidentemente, em ambos os países a palmeira é conhecida por muitos grupos indígenas como árvore da vida (MATTEI-MULLER, 2009) ou, a partir do termo tupi-guarani *mbiriti*, árvore que emite líquidos (FIGUEIREDO, 2012), o que vem em encontro à proposição que fazemos do Brinquedo de Miriti como um brinquedo-água.

miritizeiro e produzem bebidas com seu fruto ou deixam sua polpa secar e o comem tostado. As raízes, por sua vez, são utilizadas na medicina caseira, na produção de xaxim, ou na fabricação de colares (HOYOS; BRAUN, 2001).

No Brasil, o miriti também tem elevada importância para várias etnias indígenas, das quais se destaca os Krahò (estado do Tocantins), que realizam corridas com pesadas toras de miriti, simbolizando culturalmente a assimilação do mundo exterior pela aldeia, utilizando-a também como alimento (palmito e frutos), na medicina, e na construção de casas (NASCIMENTO et al., 2009); e os Mebêngôkre-Kaiapó (estado do Pará), que, além de consumirem seus frutos *in natura* ou como sucos, utilizam a envira, fibra retirada da folha jovem da palmeira, na tecelagem de esteiras, bolsas, cestos diversos, máscaras utilizadas em diferentes rituais – *bô*, *bôkrâyry*, *bôkajgo* (utilizadas nas festas dos homens e mulheres), por exemplo –, entre outros elementos de sua cultura dita material (ALDEIA LAS CASAS et al., 2013; GONZÁLEZ-PÉREZ et al., 2012).

No estado de Roraima, em que o bioma savana, localmente conhecido por lavrado, é abundante em veredas de miriti, também há uso amplo de fibras da palmeira na produção de artesanato. A antropóloga Inara Nascimento, professora da Universidade Federal de Roraima (UFRR), ao saber desta pesquisa, recentemente nos comentou que, entre os Wapichana e Macuxi, essas veredas e suas proximidades constituem espaço para animais, uma vez que caças se alimentam nesses lugares, e, em algumas terras de lavrado, o entorno do miritizal é espaço para pequenas roças.

Indicadores da ocorrência de olhos-d'água, os miritizais são, para as etnias citadas, espaços de uso coletivo, o que decorre no interdito a usos que se oponham à solidariedade grupal. Nesse sentido, é ilustrativo que, em 2014, um *shopping center*, um dos símbolos hipermodernos das relações econômico-financeiras hegemônicas, se instalou num desses miritizais, modificando-o com pouca atenção aos aspectos ético-legais que regem questões ambientais e de paisagem cultural.

No entanto, o uso dessa palmeira não é marcante somente em sociedades indígenas, sendo utilizada por diversos outros tipos de grupos sociais, no Brasil e nos outros países em que a palmeira é encontrada, como, por exemplo, entre os artesãos do município de Barreirinhas, na região dos Lençóis Maranhenses, que também utilizam a envira, conhecida na região como linho, em crochês e costura para a produção de chapéus, caminhos, centros e toalhas de mesa, bolsas, jogos americanos, entre outros artefatos, com uso ou não de tintura (FIGUEIREDO, 2012).

Todas essas sociedades e comunidades possuem em comum a abundância do recurso, o que determina sua ampla utilização, o aproveitamento de diversas de suas partes e a constante presença da palmeira e de produtos dela derivados no dia a dia dessas pessoas, daí considerá-la uma palmeira sociocultural. Em Abaetetuba, no entanto, apesar da palmeira também ser aplicada em muitos dos usos citados e de ser forte sua presença na vida de seus habitantes, sobretudo os que vivem na região das ilhas, há uma distinção em relação aos demais casos citados: o uso da bucha do miriti na produção de um tipo de artesanato próprio do município, o Brinquedo de Miriti, não identificado em nenhuma outra localidade em que a palmeira é amplamente utilizada, o que lhe proporciona importância econômica, e significações culturais e sociais para seus habitantes, sendo uma das manifestações mais evidentes da diferenciação e da identidade do abaetetubense. Isso permite que Abaetetuba, que já fora chamada de “Terra da Cachaça”, hodiernamente seja denominada a “Capital Mundial dos Brinquedos de Miriti”.

3.4 Abaetetuba, reflexo da Amazônia no espelho do mundo

Embora não seja objetivo deste estudo abordar a sociedade abaetetubense em sua completude, é importante a apresentação do *locus* em que a pesquisa foi desenvolvida. Isso decorre por alguns motivos que não estão isolados, mas em contato permanente, ora sobrepondo-se, ora tangenciando-se. Inicialmente, essa é uma preocupação necessária para que se deixe claro o recorte empírico adotado e o contexto social no qual ocorre a maioria dos processos de interação social apresentados. Em segundo, por este estudo tratar das relações de um dado grupo social que se desenvolvem no interior de uma atividade que é própria e peculiar do município em que vivem. Por fim, essa apresentação também é importante para um estudo que deve preocupar-se em relacionar a realidade da localidade em que será realizado com a realidade da própria região onde o município está localizado e do que se pensa e tem sido pensado e implantado como desenvolvimento para a Amazônia no decorrer dos anos.

Quando se refere à Amazônia, o discurso dominante geralmente oscila entre estereótipos criados simbolicamente para ora exaltar suas “maravilhas” e “exuberâncias” – “pulmão do planeta”, “gigante árvore da vida”, e “santuário verde”, por exemplo –, ora destacar o que se lhe atribui de atrasado e de desastroso – “inferno verde”, “terra sem lei”, “terra

sem homens”, entre outros. Tal pensamento não é exclusividade de não amazônidas, com muitos dos habitantes e nativos da região tomando-o como verdadeiro. Sem embargo, pode-se dizer que as origens de tal discurso oscilante remontam às primeiras incursões de reconhecimento e conquista do “Velho Mundo Novo”, quando foram registrados diversos relatos fantásticos ou horrorizados da região em que teriam sido encontradas as mulheres guerreiras que fizeram os desbravadores espanhóis de Francisco de Orellana, conforme dizem as narrativas, rogar a Deus para que os próximos inimigos a encontrar pelo caminho fossem homens, e não mais essas mulheres donas do rio, o *rio das Amazonas*, que, se reais fossem as antigas lendas, não deveriam ser encontradas neste lado do mundo (GALEANO, 2010; OSPINA, 2009).

Figueiredo (1999) destaca que, a despeito de toda sua “exuberância” natural, a Amazônia, cujo nome e sensação de estar nessa região são detentores de uma facilidade mercadológica, é uma região que apresenta problemas muito complexos nem sempre considerados, a maioria talvez originária de programas de desenvolvimento que afirmam ter como objetivo integrar a região social e economicamente ao restante do país.

Tais problemas sempre são no mínimo socioambientais, prossegue o autor, para os quais a maneira predominante de abordagem prioriza mais os jogos políticos internacionais e nacionais do que suas consequências ambientais, cada vez mais frequentes, e suas questões sociais que se apresentam sob a forma de situações de miséria e exclusão social (FIGUEIREDO, 1999). Forte tributário da concepção que associa desenvolvimento à industrialização e crescimento econômico, e que toma a tecnologia ocidental como universal e, portanto, modelo a ser alcançado pelas sociedades que almejam o “desenvolvimento”, o *modus operandi* do planejamento do desenvolvimento para a Amazônia, afirma Figueiredo (1999), criou uma modernização econômica com pobreza e desigualdade social e com deterioração dos ecossistemas regionais.

Trindade Jr. (2009), por sua vez, destaca que a Amazônia Oriental, onde se localiza o estado do Pará, está passando por um processo de expansão de um modo de vida urbano, com as cidades assumindo papéis importantes na gestão do espaço amazônico, principalmente a partir de meados da década de 1960, com a implantação da Ditadura Militar no Brasil, quando um novo padrão de ocupação territorial foi definido para o território paraense, o qual era comandado pelo Estado e pelos grandes projetos pretensamente ditos de desenvolvimento e concebidos tecno e autocraticamente.

Essa lógica intencional de urbanização da Amazônia utilizou como mecanismos o controle da terra, a política de migração induzida e financiada pelo poder público e o incentivo a grandes empreendimentos, o que permitiu a rápida ocupação da região (TRINDADE JR., 2011). No entanto, a Amazônia, que para Trindade Jr. (2011) guardava até bem recentemente pouco da vida urbana, possui um processo de urbanização caracterizado mais pela difusão da sociedade urbana do que pela urbanização do território. Abaetetuba não se encontra alheia a esse processo.

3.4.1 Breve histórico e caracterização socioeconômica de Abaetetuba

Segundo o IBGE (2014), o município de Abaetetuba (Figura 14), inicialmente denominado Abaeté (topônimo em tupi que significa “homem forte e valente”), denominação que ainda é utilizada por seus habitantes, está localizado na zona fisiográfica Guajarina, à margem direita da foz do rio Tocantins, em frente à baía de Marapatá, no Baixo Tocantins, pertencendo à mesorregião do Nordeste paraense e à microrregião de Cametá, a 51,2 quilômetros em linha reta de Belém, a capital do estado.

Limitando ao Norte com o rio Pará e o município de Barcarena, a Leste com o município de Moju, ao Sul com os municípios de Igarapé-Miri e Moju, e a Oeste com os municípios de Igarapé-Miri, Limoeiro do Ajuru e Muaná, Abaetetuba possui uma população estimada em aproximadamente 147.000 habitantes, e suas principais atividades econômicas são a agricultura, o extrativismo (principalmente de frutos de açaí e miriti, e palmito de açaí), a extração de madeira e a atividade pecuária (IDESP, 2014).

Não existe um consenso sobre como ocorreram as primeiras penetrações ao seu território e de como se deu a fundação da cidade, sendo tradicionalmente considerado que, no ano de 1745, Francisco de Azevedo Monteiro foi o primeiro a aportar na localidade, acompanhado de sua família e abrigando-se de forte temporal (IBGE, 2014). Palma Muniz (apud IBGE, 2014) afirma que frades capuchinos fundaram na localidade o Convento da Uma, sendo seguidos dos Jesuítas que exploravam o rio Uraenga ou Ararenga. Para esse mesmo autor, Abaeté teria sido fundada em 1750, sendo, inicialmente, distrito pertencente ao município de Belém, e passando, em 1844, a ser subordinado administrativamente ao município de Igarapé-Miri.

Somente no ano de 1895, Abaeté receberá foro de cidade, com a mudança do nome do município para Abaetetuba (“lugar de homem ilustre”, em tupi) ocorrendo em 1944, por força de legislação federal que proibia a

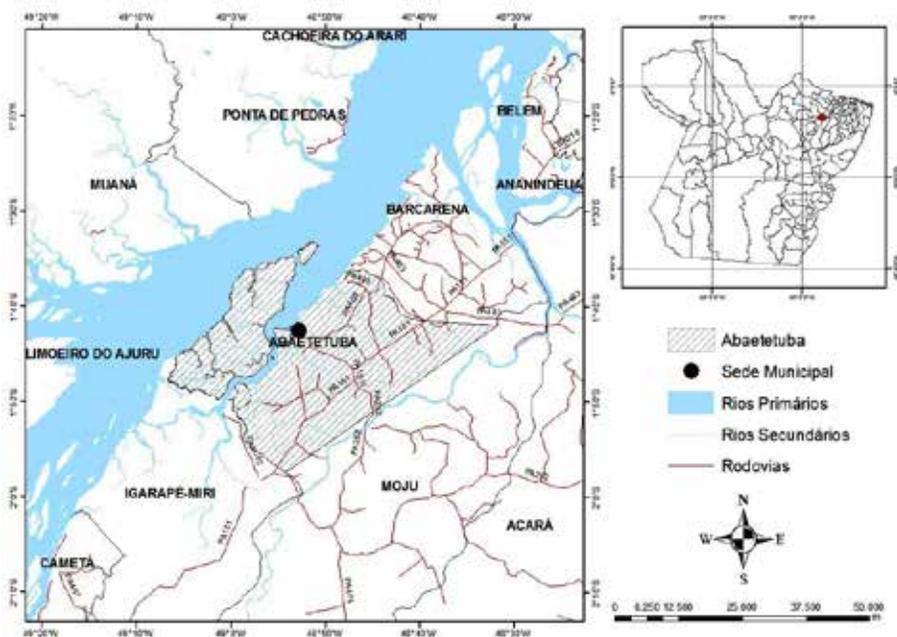


Figura 14 - Localização de Abaetetuba.

FONTE: LAENA/NAEA (2014).

duplicidade de topônimos de cidades e vilas brasileiras. Anos antes, em 1760, as autoridades coloniais introduziram africanos escravizados no município para trabalhar no cultivo de cacau, café, arroz e cana-de-açúcar, e, em 1870, chegam camponeses do Nordeste, atraídos pela expansão da produção de borracha na Amazônia, o que contribuiu para aumentar a diversidade cultural e acelerar a economia local, embora as técnicas e estratégias de subsistência predominantes tenham continuado sendo de origem indígena (SANTOS, 2009), exemplificadas pela importância da confecção de cestarias para o município, conhecido à época como “Terra das Cestarias”.

O município chegou a ser a segunda economia do estado do Pará, tendo como alicerce as olarias, os engenhos de cachaça, ambos situados na região das ilhas do município, composta por cerca de 70 ilhas, e a carpintaria naval, situação que começou a declinar na década de 1970, com a construção da rodovia Belém-Brasília, que permitiu a chegada de concorrência para o negócio dos engenhos de cachaça. Na mesma década, no município de Barcarena, a 40 quilômetros de distância de Abaetetuba, também foi iniciada

a construção do complexo industrial Albras-Alunorte³⁷, para a exploração de alumina, e a construção da Usina Hidrelétrica de Tucuruí (UHT), que afetou principalmente a população das ilhas do município, que saíam com destino à Barcarena e Tucuruí para trabalharem nesses dois grandes empreendimentos, o que agravou a crise dos engenhos de cachaça e desencadeou a crise das olarias, gerando também uma série de outros impactos de caráter cultural, social e ambiental que, no entanto, não foram considerados pelos agentes responsáveis pelos dois projetos citados, uma vez que Abaetetuba não foi incluída na área de impacto de ambos os empreendimentos.

Cidade de médio porte, Abaetetuba manifesta atualmente, assim como outras cidades amazônicas, muitos dos reflexos desse processo de industrialização e urbanização da Amazônia, sobretudo por conta das influências do município de Barcarena, com a Albras-Alunorte, e sua *company-town*, Vila dos Cabanos, construída para atender às necessidades de instalação e funcionamento do complexo industrial e, segundo Trindade Jr. (2011), exemplo de como a modernização dos espaços locais no Pará é acompanhada de empobrecimento e contradições sociais, ocasionadas, no caso de Barcarena, pela concentração das ações da Companhia de Desenvolvimento de Barcarena (Codebar)³⁸ em relação à circunscrição da Vila dos Cabanos em detrimento de seu entorno.

Tais contradições sociais podem ser relativamente mensuradas quando se considera os dados do Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM)³⁹ de Abaetetuba, que é de 0,628 (PNUD; IPEA; FJP, 2013), encontrando-se na faixa de Desenvolvimento Humano Médio (IDHM entre 0,600 e 0,699). Apesar do crescimento desse indicador (Gráfico 1), deve-se estar ciente que Abaetetuba seguiu a tendência de crescimento do índice

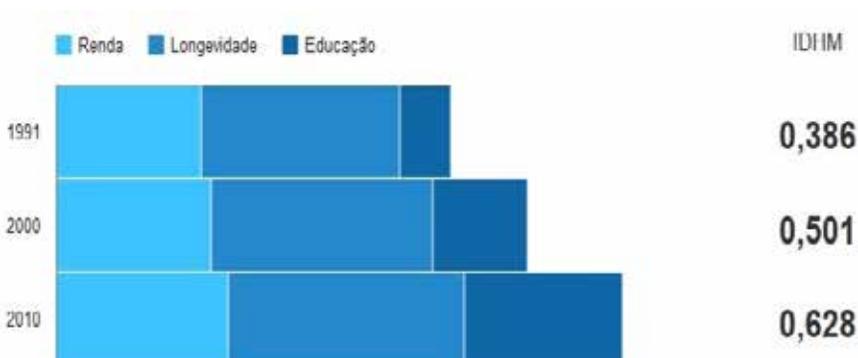
³⁷ Pertencente inicialmente à mineradora brasileira Vale – antiga Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), privatizada no ano de 1997, durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso –, e posteriormente vendido para a mineradora norueguesa Norsk Hydro.

³⁸ Extinta empresa pública com participação acionária majoritária e temporária da União.

³⁹ O IDHM é um índice que mensura o desenvolvimento humano de cada município, variando de 0 a 1 (quanto mais próximo de 1, mais desenvolvido é considerado o município). Seu cálculo, a cargo da representação no Brasil do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), e da Fundação João Pinheiro (FJP), foi realizado com base nos três últimos Censos Demográficos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – 1991, 2000 e 2010 – e considerou três dimensões: longevidade, educação e renda. É claro, no entanto, que a restrição do índice a essas três dimensões não consegue suportar as complexidades relacionadas ao tema Desenvolvimento Humano, mas ainda assim o IDHM é um importante indicador para a avaliação de alguns aspectos a ele relacionados.

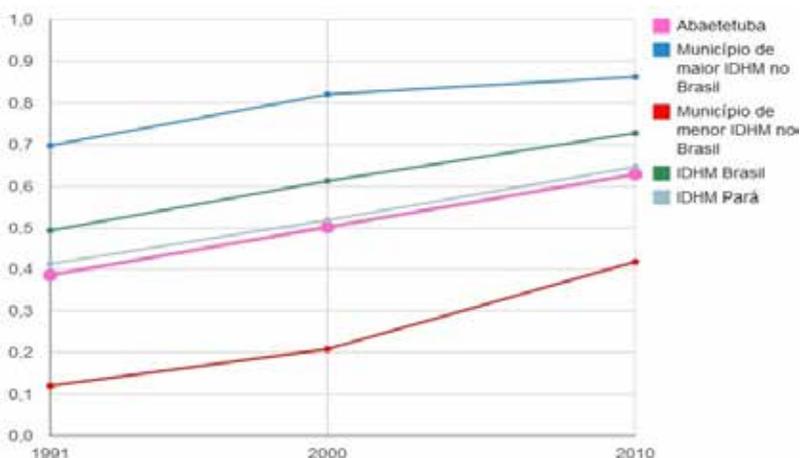
(Gráfico 2) – que no estado do Pará passou de 0,413 em 1991, para 0,646 em 2010 –, o que não permite que se afirme com base somente nesses dados se essa melhoria é resultado de ações e políticas públicas do Município ou se representa somente o crescimento vegetativo do próprio índice por conta dos efeitos de sua melhoria nos níveis nacional e estadual, destacando-se que se o município acompanha de perto o índice estadual, possui uma considerável diferença em relação ao índice nacional (0,727).

Gráfico 1 - Evolução do IDHM de Abaetetuba (1991-2010).



FONTE: PNUD; Ipea; FJP (2013).

Gráfico 2 - Tendência de crescimento do IDHM de Abaetetuba (1991-2010).



FONTE: PNUD; Ipea; FJP (2013).

A dimensão que mais contribui para o IDHM de Abaetetuba é Longevidade, com índice de 0,798, seguida de Renda, com índice de 0,579, e de Educação, com índice de 0,537 (PNUD; IPEA; FJP, 2013). O município ocupa a 28ª colocação no Ranking Estadual do Desenvolvimento Humano (o primeiro lugar nesse ranking é da capital Belém, com IDHM de 0,746, e o último lugar, assim como no ranking nacional, é do município de Melgaço, no Marajó, com 0,418 de IDHM), de um total de 144 municípios, e a 3.519ª colocação entre os 5.565 municípios brasileiros (a melhor colocação pertence ao município de São Caetano do Sul, na região metropolitana de São Paulo, com IDHM de 0,862).

3.4.2 A fundação mítica de Abaetetuba, cidade encantada

Abaetetuba pode ser apresentada por meio da intersecção entre o imaginário cultural que caracteriza as interações forjadas por seus habitantes e as transformações que decorrem desse processo de modernização e urbanização pelo qual passa, buscando-se demonstrar que o município é representante de um processo em curso por toda a Amazônia brasileira, apesar das diversas particularidades locais.

A existência das ilhas em seu território possui grande importância antropológica, social, econômica e biológica para o município. Ademais de ser a região com maior abundância de miritizais, o que permitiu o desenvolvimento da produção de cestarias e o surgimento dos Brinquedos de Miriti nesses lugares, são as ilhas que definem a maior parte das atividades econômicas do município – como ocorre atualmente com as cestarias, a extração de palmito e de frutos de açaí, e de frutos e fibras de miriti, e a criação de pequenos animais; e ocorria antigamente com os engenhos de cachaça e as olarias (HIRAOKA; RODRIGUES, 1997). É também pela existência das ilhas que o imaginário cultural abaetetubense, que interfere ativamente no comportamento e nas relações sociais daqueles que vivem no município, é constantemente irrigado e nutrido por um “[...] modo humanamente ribeirinho de ser, condicionado pelo rio, a floresta, o maravilhamento e o mito” (LOUREIRO, 2005, p. 10), e é de onde emerge o mito de Abaetetuba como cidade encantada.

Segundo esse mito, sustentado por uma tradição de oralidade, há uma boiuna⁴⁰ adormecida nas margens em frente à cidade. Em um dia

⁴⁰ Também conhecida por cobra-grande, a boiuna (termo de origem tupi que significa “cobra preta”) é um mito amazônico que, em suas variadas versões, descreve uma enorme cobra escura que vira ou imita embarcações, atraindo náufragos para o fundo do rio.

qualquer, a boiuna despertará e seguirá, pelas águas, até a praia da ilha da Pacoca, no rio Maratauíra, para o lado do poente. Se alguém decidir desencantar a cidade terá que, às seis horas desse dia qualquer, no momento exato em que o rabo da boiuna estiver estendido na praia da ilha, cortá-lo de um só golpe. A cidade visível desaparecerá, emergindo em seu lugar a verdadeira Abaetetuba (LOUREIRO, 2005), onde seus habitantes viverão felizes, em igualdade, harmonia e paz. No entanto, segue o mito, se aquele que decidiu matar a boiuna desistir de levar a cabo esse gesto heroico, sofrerá duras punições como castigo.

Crentes de que sua cidade é encantada, os abaetetubenses fundam miticamente Abaetetuba (LOUREIRO, 2005) e a inserem no conjunto de localidades do planeta que compartilham essa condição: Roma e seus gêmeos amamentados por uma loba; a submersa Atlântida; o ilusório e cobiçado Eldorado; a Aruanda do imaginário afro-brasileiro, “[...] terra livre e bela, capital de sonhos, ambições e desejos” (MORAES, 1989, p. 24); entre tantas outras. Essa fantasia se perscruta na realidade que a cerca e transforma-se em utopia de felicidade e harmonia social; uma utopia da vida, negação do fim do homem, na qual o amor deveras é certo e a felicidade é possível (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010).

Alimentada e provavelmente somente possível pela atmosfera de cultura ribeirinha sobrevivente presente no cotidiano da vida da maior parte de seus habitantes, sobretudo de suas camadas mais populares, que faz com que ainda se cultive uma conexão mental e afetiva com os rios que entrecortam Abaetetuba e suas inúmeras ilhas, essa utopia social fortalece e caracteriza o cotidiano real-imaginário da cidade, enredando as raízes e impulsionando a reflexão e a criatividade de seu povo (LOUREIRO, 2005). No entanto, mais que procurar a *raison d'être* dessa utopia, que alguns de seus significados podem ser alcançados por meio de movimentos cognitivos específicos, mas jamais conseguirão definir o que nela se vela, essa narrativa de esperança de uma sociedade ideal e harmônica é elemento importante da realidade imaginária e da *energia secreta* impressa na vida cotidiana do município.

Em Abaetetuba, o maravilhoso se intersecciona no real quase que nos mesmos moldes sobre os quais García Márquez (2007) apresentou Macondo, a cidade “fictícia” pela qual o autor pensou a América Latina e o Caribe, e certa temporalidade marcada pela passagem das águas frente à beira da cidade expressa fortemente esse seu realismo mágico. Essa é a sua realidade imaginária e condição mítica.

No entanto, deve-se considerar a necessidade de que sejam mais e melhores abordados os efeitos provenientes do contato dessa realidade imaginária e dos significados da energia secreta que destila no cotidiano dos habitantes do município com os resultados dessa relação historicamente desigual que, na Amazônia, faz com que desapareçam diante da retórica do panóptico verde que inventa ambientalmente a região (SANTOS, 2014) detentora da “maior floresta tropical do mundo”, “fonte de 20% da água doce do planeta”, uma das “últimas fronteiras a ser alcançada” (fronteira gastronômica, inclusive), e “imenso empório de matéria-prima a ser conservado”. Para esse discurso, necessita-se preservar a região para garantir seus serviços ambientais e que se possa desfrutar por mais tempo daquilo que ela tem de mais exótico, mas também se deve civilizá-la, modernizá-la e retirá-la do atraso, de forma que seus habitantes, e com eles a própria Amazônia, sejam salvos de si mesmos (LOUREIRO, 1995).

3.4.3 O desencantamento racional e pragmático

A utopia de uma cidade ideal sem as inquietações determinadas pela situação real da sociedade e pelas modificações em curso é somente uma das dimensões – a que inscreve a mágica e o devaneio na realidade – da cidade de Abaetetuba, que, todavia, está inserida no processo de urbanização e modernização que talvez contribua para o arrefecimento das relações de seus habitantes em face da explicação racional e pragmática de tudo (LOUREIRO, 2012).

Ocorre, dessa maneira, um tipo de desencantamento distinto daquele presente no mito de Abaetetuba e sua cobra-grande, que carrega uma irracionalidade básica, pois logra com que desapareçam os deuses e demônios que por tanto tempo vêm povoando o mundo, assim como a valorização do sentimento, da emoção e do desejo, mas não é capaz de colocar qualquer força comparável em seu lugar (MOTTA, 1981). Agindo sobre a vida associativa das pessoas, essa racionalização burocrática, que Motta (1981) reconhece que se apresenta como a forma de organização mais racional, acabará por ser irônica e rigorosamente a mais irracional.

Atentando-se para os impactos sobre o desenvolvimento local, tal processo pode ser nocivo se desconsiderar e se impor, dentro de um campo de relações sociais cujo conflito entre os agentes que o formam é constante, com cada agente agindo de acordo com a posição que ocupa e a situação em que se encontra num determinado momento dentro desse

campo, às manifestações culturais e sociais locais, constituindo-se em um pensamento etnocêntrico de *não desenvolvimento*, isto é, um pensamento que nutre um modelo pretensamente denominado desenvolvimento mais que desconsidera alteridades e idiosincrasias e padroniza a interpretação de realidades com esquemas que só contribuem para tornar os agentes analisados cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, e cada vez mais solitários (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010).

Como consequência desse processo, Abaetetuba vem sofrendo crescentes impactos por conta da violência em seu território, principalmente daquela originária do crime organizado. A região amazônica, conta Couto (2010), desempenha importante papel no comércio internacional de drogas, tanto como área de trânsito de entorpecentes, quanto como mercado consumidor. Essa importância, continua o autor, é originária da proximidade da região com os principais países produtores de cocaína e com os maiores mercados consumidores de narcóticos do mundo.

Inserida nesse contexto, Abaetetuba é apontada como uma das principais rotas de tráfico e de contrabando do Brasil, recebendo de alguns meios de comunicação a denominação *Medellín da Amazônia* ou *Medellín brasileira* (COUTO, 2010; TORRES, 1997), alusão à cidade de Medellín, na Colômbia, famosa por ter sido a localidade onde se originou a rede de tráfico de drogas que fora liderada pelo narcotraficante Pablo Escobar. No entanto, essa denominação, embora alimentada pelos índices elevados de violência da cidade e manipulada por sensacionalismos jornalísticos, constrói uma imagem superficial de Abaetetuba (assim como de Medellín) como uma “cidade inteiramente violenta”, pois mascara o fato de que a violência não se distribui homogeneamente no espaço urbano e o risco não se apresenta em todos os locais e momentos com a mesma intensidade, embora o sentimento de insegurança se torne quase ubíquo em algumas cidades (SOUZA, 2008), ocasionando redução da mobilidade intraurbana em geral, criando-se e reforçando-se exclusões e autoexclusões.

Quanto às políticas culturais, Abaetetuba, que possui diversas expressões e contribuições na área para o estado do Pará⁴¹, vem sofrendo ultimamente. A Fundação Cultural de Abaetetuba (FCA), por exemplo, pauta sua ação quase que exclusivamente em eventos pontuais por conta

⁴¹ Em sua tese de doutoramento, Gomes (2013) faz uma apresentação bem detalhada e profunda dessas diversas manifestações, definindo Abaetetuba como uma cidade da arte em que sensibilidades estéticas se organizam em torno das comunidades, que passam a expressar uma poética de resistência de suas margens ribeirinhas que se movimentam voltadas para a cidade.

da infraestrutura precária, do quadro de pessoal insuficiente e dos poucos investimentos em qualificação, o que levou o diretor da fundação solicitar, durante trabalho de campo realizado no município em outubro de 2012 por alunos do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA), o desenvolvimento de um programa para a capacitação em cultura e turismo. Reduz-se a gestão cultural à organização de eventos *per se*, e pensa-se, ou tenta-se fazer com que se pense, que existem políticas públicas de cultura.

No entanto, em Abaetetuba, com sua condição de cidade ribeirinha (TRINDADE JR.; SILVA, 2008), ainda sobrevive um *ethos* que lhe é próprio e que resiste, nem sempre de forma deliberada e consciente, à homogeneização que o processo de urbanização em curso globalmente procura lhe impor. A cidade insere-se, desse modo, em uma realidade descomunal e desaforada que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desgraça e de beleza, onde os nossos melhores sonhos sem saída, como é a crença na cobra-grande deitada nos peraus da praia da ilha da Pacoca, destilam sua tristeza milenária (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010).

O ritmo da vida em Abaetetuba ainda é “demasiado humano” e tão contrastante com a natureza da vida urbana moderna que nos conduz “ao estado sonolento do irreal [...] e aproxima-nos do sonho” (SIMMEL, 2003, p. 126). Se for certo que Abaetetuba é um mundo de riquezas que se identifica de maneira global com a exuberante região em que está localizada (QUEIROZ, 1995), essas suas duas realidades – sua realidade imaginária e sua realidade desencantada –, refletem o que a própria Amazônia seria para o Mundo.

3.5 O artesão de miriti é a história das suas mãos: o processo criativo e o *ethos* de vida do artesão de miriti

[...] Dice
el artesano que son sublimes las cosas,
inmóviles, silenciosas, “llenas del motivo
con que las tornamos” (HERNÁNDEZ, 2005, p. 385).

Alquimistas de Abaetetuba, geômetras da sensibilidade, fabricantes de sonhos, criadores de estrelas, guias de sonhos, poetas do colorido, (FERNANDES, 2012; LOUREIRO, 2012; LEITE, 2009; PEREIRA; FRANÇA, 2004). Muitas são as maneiras de se referir aos artesãos de miriti que se pode retirar das descrições acadêmicas e literárias do ofício desses agentes

sociais, quase sempre originárias de uma abordagem estético-filosófica dos artefatos que brotam da memória, dos sentimentos, da liberdade criativa e, em última instância, das mãos dessas pessoas.

Eles são artesãos que recriam na bucha do miriti sua realidade, sem, no entanto, buscarem sua cópia fiel – a qual a textura porosa da polpa e as lâminas utilizadas para entalhe tampouco permitiriam –, mas com a criação de objetos e figuras que resultam de uma simplificação de traços, com manutenção dos essenciais significantes, e que intermedeiam relações entre uma subjetividade e outra (LOUREIRO, 2012) que coexistem nas estruturas de proximidade que definem sua vida associativa.

Produzem seus artefatos esculpindo na bucha do miriti formas simples que recriam suas experiências vividas, o mundo que lhes cerca e seus sonhos, com ciência e destreza no manuseio das ferramentas cortantes que utilizam e íntimo conhecimento da matéria frágil que é o miriti (LOUREIRO, 2012; SILVEIRA, 2012; LEITE, 2009). E essa produção se dá mediante uma complexa maneira de operar, denominada processo criativo, que consiste em um processo de trabalho que é mais amplo que a redução descritiva das técnicas empregadas, procedimento mais geralmente acionado por quem se propõe a estudar artesanatos, lhe acrescentando todo o recurso às memórias acumuladas, às experiências vividas e ao enovelamento dos sonhos, quimeras e devaneios que o artesão de miriti realiza para criar suas peças, e todos os significantes que a atividade possui enquanto prazer em exercê-la e comercializar seus resultados, o que contribui para definir singularidades no trabalho por eles realizado.

Na vida associativa dos artesãos de miriti, o processo criativo é *forma formante*: consolida o núcleo criativo familiar e decorre dessa consolidação; desencadeia a vida associativa e é um de seus principais constituintes. Este caráter se estende aos espaços em que se manifestam relações da vida associativa, pois, apesar de se relacionar mais com a ordem privada que a compõe, transita pela ordem pública a partir, principalmente, da constituição das associações civis e do fluxo que estas recebem, ao inserir-se em arenas públicas, de demandas, pressões e agenciamentos⁴²

⁴² Essas demandas, pressões e agenciamentos encontram-se numa gradiente cujos extremos são os eixos tradicionalistas e mercadológicos apresentados na discussão do conceito de artesanato. Como se sinalizou naquele momento, apesar da existência dos discursos alinhados a tais eixos, os artesãos de miriti são capazes de libertarem-se dessas imposições externas e de reconhecerem somente suas próprias determinações ao retraduzi-las e refratá-las por meio de cálculos racionais não cínicos e mais ou menos inconscientes originados pelo contato de seus *habitus* com uma posição e uma situação no campo de relações. Essa discussão será retomada e aprofundada, quando tratarmos da dinâmica da vida associativa dos artesãos de miriti no Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba (na quarta parte deste livro), apresentando a estrutura desse campo social.

de agentes mercadológicos ou de agentes estatais e paraestatais, como, por exemplo, os compradores dos Brinquedos de Miriti (sejam consumidores, revendedores ou empresas), o Sebrae, o IAP, a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural (Emater), e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

3.5.1 A vida associativa no trabalho do artesão de miriti: etapas técnicas do processo criativo

O processo criativo dos artesãos de miriti engendra as relações sociais primárias da vida associativa desses agentes, pois é nele que se inicia seu trabalho – cujo princípio conta com a atuação de outros agentes, como o coletor das folhas que fornecem a bucha e seus atravessadores –, e que os artesãos, em conjunto com seus familiares e assistentes, se organizam em núcleos criativos familiares, unidades singulares que permitirão satisfazer seus interesses, dando-lhes as condições essenciais para sua produção e permitindo-lhes a reprodução do *habitus* de classe e do capital cultural específico.

No âmbito dos aspectos técnicos, dez são os principais procedimentos empregados⁴³ nesse tipo de trabalho, conforme a Figura 15 apresenta, nos quais a habilidade manual é de extrema importância, uma vez que a atividade não possui caráter de série e a utilização de instrumentos mecânicos é somente acessória e utilizada para ampliar as capacidades das mãos.

Na cidade de Abaetetuba, poucos são os artesãos de miriti que realizam a coleta das folhas e seu beneficiamento para a retirada das braças, trabalho exercido geralmente pelos ribeirinhos que vivem na região das ilhas e que desenvolvem diversos tipos de atividades, com destaque, no âmbito do artesanato de miriti, para a produção de cestarias. As braças são, portanto, adquiridas por meio da compra de feixes com até 100 unidades beneficiadas ou pré-beneficiadas, com comprimento de até três metros de altura e diâmetro em torno de oito centímetros, podendo ser vendidas inclusive por atravessadores, que as adquirem dos extrativistas.

Guardadas as variações que possa ocorrer, a coleta das folhas é realizada com a ida de coletores aos miritizais do município, onde são escolhidas as palmeiras jovens, com altura entre 3 e 10 metros, para, com o auxílio de um terçado, ser cortada acima da bainha foliar em torno de metade das cerca de vinte folhas que constituem o capitel da palmeira, preservando-se, também, alguns dos “grelos” da planta, cuja retirada de

⁴³ É importante destacar que os procedimentos e a ordem de execução aqui descrita não dão conta da diversidade de formas em que esse fazer se apresenta empiricamente, tendo-se estabelecido o modelo apresentado como referencial por ter sido o mais observado e relatado durante os trabalhos de campo.

mais de um da mesma palmeira não é recomendada (SAMPAIO; CARRAZZA, 2012; SANTOS, 2009).

Adquiridas as folhas, cuja região espalmada em que estão os folíolos, conhecidos popularmente como palha, é removida imediatamente e pode ser utilizada, após seca, na cobertura de telhados, é realizado o processo de destalamento do miriti. Com uma faca bem afiada, as talas são retiradas das braças ainda verdes, para em seguida serem postas para secar junto com a bucha destalada. O processo de secagem da bucha, chamado por alguns artesãos de “pôr o miriti para dormir” (SANTOS, apud FUNDAÇÃO CURRO VELHO, 2006), dura em média de três a cinco dias e consiste em colocá-las deitadas sobre dois pedaços de madeira suspensos na parede para que sequem diretamente ao sol ou na sombra, em algum lugar da casa, para obter a textura adequada para o corte e entalhamento. Durante sua secagem, o miriti não pode entrar em contato direto com a água, o que faz com que o material passe a se esfarelar e implica em sua perda para o uso no artesanato, por isso evita-se deixá-lo em contato direto com o chão.

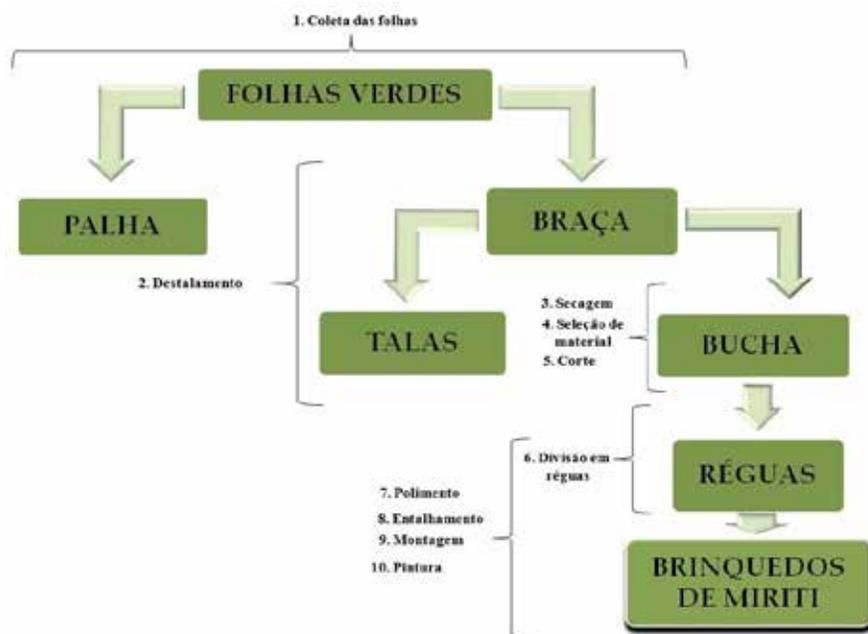


Figura 15 - O trabalho no processo de criação dos Brinquedos de Miriti: fluxograma dos procedimentos técnicos

FONTE: elaborado por Amarildo Ferreira Júnior (2014), com base em Sampaio e Carrazza (2012), Santos (2009) e Fundação Curro Velho (2006).

Com as talas são feitos diversos trabalhos que, no entanto, não são foco deste estudo⁴⁴. Depois de adquiridas, as buchas secas serão selecionadas por meio de um simples teste que consiste em apertar suas extremidades para verificar se já alcançou o ponto em que não oferece resistência para as lâminas de corte e entalhe. Selecionadas as braças, serão cortadas em forma de rolo nos tamanhos adequados ao que se pretende criar, para, em seguida, serem cortadas longitudinalmente com uma faca ou um arame amarrado na parede, originando réguas (pequenas tábuas de miriti).

Em alguns casos, esses rolos de miriti passam diretamente para o processo de entalhe, quando o artesão esculpe no miriti os pensamentos e sentimentos que permeiam sua inteligência criativa (SILVEIRA, 2012), dando-lhe a forma do que se deseja criar, sem antes serem transformados em réguas. Quando necessário, também podem ser unidos e colados a outros rolos ou tábuas para que formem um bloco para o entalhe, procedimento que também pode ser feito em distintos e mais de um momento, de acordo com as técnicas adotadas por cada artesão ou da natureza da peça a ser elaborada.

Poucos são os artesãos que utilizam máquinas para o corte das peças, a exemplo dos artesãos Beto; Eléson Pinheiro, 24 anos, que trabalha com Beto, seu tio; e Josias Silva, 46 anos, conhecido como Pirias⁴⁵. O fato de que utilizem máquinas significa que interiorizaram um pouco mais que os outros a lógica de mercado e a sua busca por produtividade, e que veem no uso da máquina não apenas isso, como também a possibilidade de reduzirem os esforços físicos do corte.

Uma vez a gente calculou assim pra ver o quanto a gente forçava pra cortar o miriti né. Eram vários minutos, e isso era na mão, quando chegava à noite, a gente acabava com a mão inchada por cortar na faca, né, e depois da máquina não, a dificuldade que a gente tinha no corte acabou (artesão Eléson Nascimento, entrevista concedida em 21 ago. 2014).

Contudo, mesmo entre esses o uso de maquinário se restringe a etapas bem específicas do processo criativo, como o corte das buchas em réguas (Figura 16) ou cortes em ângulos bem definidos, com o restante do processo

⁴⁴ Os interessados em conhecer os outros tipos de artesanato de miriti feitos em Abaetetuba, podem referenciar-se na pesquisa de Santos (2009).

⁴⁵ Enquanto para alguns artesãos o corte é visto como uma forma de relaxamento, Pirias, mirando o mercado, afirma que o artesão deve “parar de tá cortando, porque, quando a gente, corta esquece de outras coisas [produtividade, adequação de embalagens, por exemplo]” (conversa realizada no dia 15 ago. 2014).

ainda sendo dominado pelo trabalho manual, sobretudo no momento de entalhe, isto é, de imprimir detalhes e curvas livres nos brinquedos. Mas a maioria dos artesãos restringe-se ao uso de estiletes e facas bem afiadas e de diversos tamanhos e formatos, moldadas *pele uso e de acordo com o uso* que terão no processo criativo (se para os cortes iniciais, destinados a estabelecer o formato da peça; ou para os cortes mais finos, de acabamento; ou, então, se para cortes em curva etc.), conforme mostra a Figura 17.

Pra cada etapa tem uma faca. A faca maior já é pra cortar o miriti rústico né, pra torar quando ele vem ainda do interior, a gente recebe ele seco; essa daqui já é pra dar um corte, vamos dizer, com uma curva; essa daqui é pra capricho, é pra fazer um detalhe mais... boca, olho, bico, outro detalhe mais que tenha assim um ar bem... ; então essas são as ferramentas que eu uso pra corte, facas (artesão Valdeleno Diogo, entrevista concedida em 14 ago. 2014).



Figura 16 - Artesão Pirias cortando réguas de miriti na máquina.
FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).



Figura 17 - Facas usadas para corte e entalhe pelo artesão Leno.
FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Ainda que se possa tentar afirmar que o número de artesãos que utilizam máquinas em seu processo criativo não é maior por falta de recursos para a aquisição desses e de outros equipamentos e ferramentas, somente esse fator não dá conta dessa explicação e ignora que mesmo com aproximações de programas de incentivo à produtividade e ao uso de máquinas de forma subsidiária⁴⁶, e com as possibilidades, ainda que escassas ou pouco conhecidas, de obtenção de linhas de crédito, ainda existe artesãos que não direcionam muito sua atenção para ter acesso a esses equipamentos e que também não substituem algumas de suas técnicas por outras ditas mais eficientes e eficazes, embora não descartem estas por completo.

Outros aspectos são considerados nessa sorte de “resistência”. Gomes⁴⁶ refere-se aqui à atuação do Sebrae nesse sentido, na qual foi presenciada, por exemplo, a realização de visita com essa finalidade por duas de suas *designers* ao ateliê do artesão Pirias, que as atendeu junto com o artesão Beto.

(2013) afirma que o trabalho do artesão de miriti possui um caráter solidário, e por isso pode-se dizer que às vezes declinar da maior produtividade que máquinas proporcionam significa compartilhar mais o tempo de estar junto com a família ou vizinhos, sendo esse mesmo estar junto uma forma de tornar mais eficiente o trabalho e nele gerar outros significantes. Ademais, há também o prazer e o momento de relaxamento que o cortar e entalhar representa para alguns desses artesãos. É um momento, portanto, de estar mais consigo mesmo e mais com alguns daqueles por quem se tem afeto e carinho.

O polimento e o lixamento, que também podem ser feitos em diversas etapas desse processo, destina-se a alisar ou amaciar a superfície ou os contornos das formas para facilitar a pintura de cada peça, podendo contar, ainda, com o auxílio do cabo da faca de entalhe ou da própria mão do artesão para realização de um procedimento impermeabilizante e de alisamento ou modelagem da superfície. Algumas dessas peças são compostas por várias partes e necessitam serem montadas, utilizando-se diversos tipos de cola, ou barbantes e estiletos de tala para o encaixe de cada parte que a compõe.

Depois de lixadas e montadas, as peças que ainda possuem a cor creme e porosa da bucha do miriti são pintadas, embora alguns artesãos prefiram deixar a peça na cor natural do miriti, e outros utilizem vestimentas para substituir a pintura de signos e cores (LOUREIRO, 2012; FUNDAÇÃO CURRO VELHO, 2006). Optando-se por colorir a peça, atualmente são utilizados tintas e pigmentos industrializados, enquanto no passado recorria-se a pinceis improvisados com ramos de capim-barba-de-bode amarrados com linha ou barbante e batidos levemente na extremidade, e a pigmentos encontrados em produtos da floresta, como açáí – que era amassado com limão –, urucum, barbatimão e jenipapo (SAMPAIO; CARRAZZA, 2012; LEITE, 2009; LOBATO, 2001).

Esses pigmentos naturais foram trocados inicialmente por tintas e pigmentos industrializados tóxicos, muitos à base de anilina, sendo depois substituídos por tintas atóxicas, como as que são utilizadas na pintura de tecidos. São mudanças que foram inseridas a partir de programas de qualificação realizados com outros agentes, em especial o Sebrae e o IAP, e que atenderam algumas das solicitações dos artesãos, que almejavam a maior inserção de seus artesanatos no mercado. A partir desses programas, alguns artesãos também passaram a preparar a peça para o recebimento da pintura usando massa corrida ou selador acrílico, para torná-la impermeável e deixar sua superfície menos áspera. Outros a pintam primeiro com uma

tinta branca, para depois fazer uso das tintas coloridas, objetivando, com isso, realçar suas cores.

Nesse processo, também podem ser utilizados outros materiais complementares, industrializados ou naturais – como algodão, argila, tecidos baratos, fios, resinas, lixas, tururi⁴⁷, balata⁴⁸, madeira, jupati⁴⁹, envira, entre outros –, com o uso dependendo do processo de fabricação que cada um dos artesãos de miriti adota, das peças que se pretende produzir – o que leva em consideração qual função se pretende para ela –, e das exigências que a criatividade de cada um dos artesãos de miriti gera.

Com as peças prontas, é realizada a comercialização, nem sempre feita diretamente pelos artesãos, embora essa modalidade de comércio seja predominante, podendo ser realizada por seus familiares, geralmente do sexo feminino, que, não participando da produção do artesanato ou participando de forma secundária e sem reconhecer a si mesmos como artesãs, desempenham essa função⁵⁰. Em alguns casos, principalmente em feiras e exposições fora da cidade de Abaetetuba, as quais poucos artesãos de miriti têm acesso à participação, aqueles que podem participar, geralmente com contribuição do Sebrae ou da Prefeitura Municipal de Abaetetuba (PMA), levam peças de outros artesãos que fazem parte da mesma associação civil ou que lhes são mais próximos afetivamente.

47 Fibra resistente e flexível de cor castanho escuro, retirada dos frutos da palmeira conhecida como ubuçu.

48 Látex retirado de uma árvore denominada balateira, também conhecida como maparajuba.

49 Palmeira de grande porte da qual se extrai sementes e fibras para aplicação no artesanato.

50 Se a preferência por tipos específicos de Brinquedos de Miriti em função do gênero apresenta poucas diferenças significativas comparativamente aos brinquedos industriais, conforme Pontes; Magalhães & Martin (2008) demonstram, a divisão do trabalho para sua criação e venda não pode ser considerada do mesmo modo. Nesse processo criativo, às mulheres são destinadas as atividades de acabamento das peças (pintura, em particular) ou de ajuda na comercialização, que, devido ao menor esforço físico em relação ao corte e entalhamento, permitiriam “resguardá-las” para os afazeres domésticos dos quais são responsáveis. Pautado na defesa de que alguns tipos de atividades seriam próprios do gênero feminino porque requerem qualidades que supostamente seriam biologicamente inerentes a essa condição (sensibilidade aflorada, meticulosidade, habilidade de realização de tarefas múltiplas, observação acurada, entre outras), no processo criativo dos Brinquedos de Miriti são distinguidos espaços de atuação cuja exclusividade ou primazia seriam ou masculinas ou femininas, embora se tenham exceções (as artesãs Nina Abreu, Dona Iranil e Dona Pacheco são alguns exemplos). Justificado em um discurso que remete a uma possível *tradição*, o que não esclarece a natureza dessas relações, essas distinções demonstram que também em meio a essa atividade se desenvolvem relações patriarcais, o que demonstra como esse campo social possui similaridades homólogas aos demais campos que compõem a estrutura da sociedade. Assim, também é importante que seja feita a análise das relações de gênero no processo criativo e no restante da vida associativa dos artesãos de miriti, discussão iniciada em outro trabalho (FERREIRA JÚNIOR; NASCIMENTO; FIGUEIREDO, 2016).

García Canclini (1983) afirma que são quatro os tipos de consumo de artesanato: o *prático*, que ocorre no interior da vida cotidiana; o *cerimonial*, relacionado a atividades religiosas ou festivas; o *suntuário*, que serve de distinção social para setores com alto poder aquisitivo; e o *estético* ou *decorativo*. Para esse autor, a loja urbana dispõe as peças de artesanato de modo a reduzir esses quatro usos a uma combinação dos dois últimos, e irão diferir entre si pela necessidade de selecionar e de apresentar os objetos para grupos diversos de consumidores: o de gosto mais ou menos sofisticado, o dos que “adquirem” signos de distinção ou o dos que apenas desejam levar *souvenires*.

Com isso, expande-se o mercado de artesanato e do turismo, e, no caso dos Brinquedos de Miriti, vê-se sua maior penetração em lojas e exposições dentro e fora do estado do Pará. No nível estadual, essa comercialização irá se realizar no Igama (Instituto de Gemas e Joias da Amazônia), que realiza a comercialização das peças no Espaço São José Liberto⁵¹, com uma taxaço para cobrir custos operacionais e administrativos; no recém-inaugurado Terminal Hidroviário do Porto de Belém “Luiz Rebelo Neto”, onde se encontra o Espaço do Artesão, administrado pelo Sindicato dos Artesãos do Pará (Sinaepa); na feira do artesanato da Praça da República, organizada aos domingos pela Associação dos Artesãos e Expositores do Pará e Amazônia (Artepam), onde o artesão Manoel Miranda, 50 anos, conhecido como Seu Miranda, também associado à Artepam, possui barraca; na Estação das Docas e no Aeroporto Internacional de Belém, onde estão instaladas duas unidades da loja Amazônia Zen, que comercializa artesanatos regionais.

Ademais, outras lojas de artesanato de fora do estado fazem encomendas dos artesãos de miriti, além de vendas que realizam para o Museu de Folclore Edson Carneiro, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), no estado do Rio de Janeiro; de encomendas que recebem diretamente dos consumidores, sejam brasileiros ou estrangeiros; da comercialização de peças que fazem em feiras e exposições, eventos que também lhes permite estabelecer uma rede de contatos para o recebimento

⁵¹ Inaugurado no ano de 2002 no local onde funcionava o antigo Presídio São José, em Belém, é um espaço intersetorial que abriga o Museu de Gemas do Pará; o Polo Joalheiro; a Casa do Artesão; o Memorial da Cela; o Jardim da Liberdade; a Capela São José; o anfiteatro Coliseu das Artes; um espaço *gourmet*; serviços de ourivesaria e lapidação; auditório; e *mezanino*.

de possíveis encomendas e para a realização de parcerias⁵²; e da venda de peças para comporem decorações de prédios e vias públicas, utilização em cenografia, para composição de ações de *marketing* por empresas regionais na tentativa de estabelecer um vínculo de identidade com o público-alvo, entre tantos outros. A comercialização dos Brinquedos de Miriti é, portanto, um fenômeno em plena expansão, e isso permite que atualmente cresça cada vez mais o número de artesãos de miriti que tem nessa atividade sua principal fonte de renda.

Com o aumento da demanda, alguns artesãos, como Amadeu Sarges, Dona Iranil, Piriás e Seu Miranda, por exemplo, fazem a terceirização da produção de algumas peças ou de algumas etapas do processo criativo, e, quando participam de feiras e eventos, levam peças de outros artesãos para serem vendidas. No entanto, ainda assim a atividade fica fragilizada financeiramente, e uma das principais reclamações dos artesãos de miriti é a falta de capital de giro para suprir a compra de material e a produção de peças encomendadas sem arriscar o orçamento familiar, uma vez que grande parte dessa comercialização, sobretudo aquela que é feita para ser revendida, é realizada em sistema de consignação.

Os artesãos também se ressentem de que em algumas feiras e exposições, como o projeto *Vitrines Culturais*, por exemplo, somente suas peças sejam enviadas, em consignação, enquanto a organização do evento disponibiliza os vendedores e acrescenta ao preço dos artefatos os custos operacionais e administrativos. Beto e Piriás expressaram que nessa forma de atuação existem alguns problemas, pois o vendedor não conhece as peças, o que faz que a informação para os possíveis compradores fique comprometida, mesmo que o produto tenha etiqueta informativa, e também lhes reduz a possibilidade de receber encomendas ou de estabelecer parcerias.

⁵² O esforço dos artesãos de miriti, em conjunto com agentes que lhes permitem usar mais e melhor as estruturas de mercado e de políticas públicas, fez que esses eventos constituíssem um calendário cada vez mais amplo: nos meses de abril ou maio, o MiritiFestival (Abaetetuba); em maio, a Feira Internacional de Turismo na Amazônia (evento itinerante); em junho, a Feira dos Estados e a Feira da Agricultura Familiar (ambas em Brasília), e o Salão do Turismo (São Paulo); em agosto, a Feira do Artesanato Mundial (FAM) e a Feira Estadual do Artesanato Paraense (ambas em Belém), e o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros (Goiás); em outubro, a Feira do Artesanato do Círio e a Feira do Artesanato de Miriti (ambas em Belém), e a Feira Nacional do Empreendedorismo (itinerante); em novembro, a Feira Mão de Minas (Minas Gerais), e a Feira da Agricultura Familiar da Amazônia Legal – Agrifal (Belém); e em dezembro, a Feira da Providência (Rio de Janeiro); entre tantas outras. Também alcançou projetos que combinam exposição e comercialização, como a participação, em 2005, das comemorações do Ano do Brasil na França, no Museu do Louvre, em Paris; a exposição *Miriti: arte da Amazônia*, realizada em 2010, no Senado Federal; e a participação no projeto *Vitrines Culturais*, realizado em cidades-sede da Copa do Mundo de futebol de 2014; entre outros.

3.5.2 Temporalidade lúdica e experiência estética no processo criativo dos artesãos de miriti

Antes da realização dos procedimentos técnicos apresentados, geralmente divididos com seus familiares (filhos, esposa (o), genro/nora, etc.) ou contando com o auxílio de ajudantes de outra origem, quase sempre pessoas da vizinhança, e dando origem aos núcleos criativos familiares (Figura 18), o artesão de miriti aciona memórias acumuladas e experiências vividas para traduzir, a partir do seu olhar, o universo amazônico que vivencia (SILVEIRA, 2012), resultando em brinquedos que são elaborados consoante um belo processo no qual criar é trabalho ao mesmo tempo em que é deleite.



Figura 18 - Núcleo Criativo Familiar do artesão Amadeu Sarges.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Vivendo no decorrer das estradas que permitem o acesso e a saída de Abaetetuba, na região das ilhas ou no núcleo urbano do município, onde se concentra a maioria, os artesãos de miriti, embora inseridos no processo de urbanização e globalização em curso na região amazônica, são

detentores de pensamentos, percepções e ações que ainda possuem fortes características dos esquemas interiorizados pelas populações ribeirinhas, o que faz com que, por conta das tensões e conflitos inerentes ao próprio campo social, oscilem entre uma lógica e outra.

Se encontrados na cidade, normalmente se concentram nos bairros de periferia, em especial Algodal e Cristo Redentor. Pressupomos que tal concentração esteja relacionada diretamente com o fato de que esse tipo de artesanato tenha se originado na região das ilhas, e, com a migração das pessoas para a cidade em busca de outras condições de vida, em especial a tentativa de conclusão dos estudos básicos e a busca por emprego e renda frente ao desmantelamento dos engenhos e das olarias, e por conta de suas origens sociais e condições financeiras, tais artesãos, seus responsáveis diretos ou aqueles que viriam a ser seus pais, foram se concentrando nessas localidades, muitas vezes desmontando a casa em que viviam à beira do rio ou igarapé, transportando-a em embarcações conhecidas na região como batelão⁵³, e remontando-as no terreno recém-adquirido ou ocupado, com as possíveis melhorias estruturais sendo feitas posteriormente⁵⁴.

Nessa condição, são artesãos urbanos que ainda possuem íntima ligação com a ambiência ribeirinha, o que se reflete, por exemplo, em uma maneira distinta de tratar a criança, que é integrada na vida e nas atividades que exercem por meio de um processo próprio de aprendizagem do mundo que se constitui em um tipo particular de *pedagogia*.

É pela aplicação dessa *pedagogia* que as crianças auxiliam seus pais-artesãos na separação do material adequado e acompanham com o olhar a realização dos cortes, entalhes e pintura no miriti, às vezes ajudando na arrumação das peças ou elaborando suas primeiras peças para serem utilizadas em seus jogos e brincadeiras e, dessa maneira, iniciando a aprendizagem desse ofício e a reprodução cultural, moral e intelectual dos arbítrios próprios do grupo. Nesse contexto, o trabalho infantil não possui o caráter aviltante que comumente se lhe associa, sendo mecanismo de inserção das crianças nos costumes e tradições do grupo social do qual fazem parte e uma forma de assimilação de *habitus* e de reprodução de um capital cultural específico.

Membros dos núcleos criativos familiares, essas estruturas de proximidade em que emerge a vida associativa dos artesãos de miriti e que

⁵³ Barcaça utilizada para o transporte de coisas pesadas. Em Abaetetuba, era muito empregada no auge do ciclo da cachaça para o transporte da cana-de-açúcar e de seu bagaço.

⁵⁴ Processo semelhante, inclusive com o mesmo *modus operandi* em relação à habitação, levou minha família paterna a migrar do furo Guarajazinho, na região das ilhas, para o bairro Algodal, periferia do núcleo urbano de Abaetetuba, e, de lá, parte dela veio se estabelecer na periferia de Belém, num curso de ligações entre periferias no espaço amazônico.

mobilizam universos lúdicos e infantis (GOMES, 2013), as crianças observam e aprendem. Em meio aos artesãos de miriti, vivem efetivamente esse “tempo de olhar, de tentar, de errar, de refazer e aprender” (MEIRELLES, 2007, p. 79), na espera de quando seus olhos terão “[...] ensinado suas mãos” (p. 67)⁵⁵.

Essa maneira distinta de tratar as crianças, também presente em diversos outros tipos de comunidades, conforme se verificou no discurso das quebradeiras de coco babaçu durante evento⁵⁶ realizado no ano de 2013, é decorrência de um refinamento dos sentimentos e de uma distinção ética e moral de aproximação da criança ao trabalho que, pelo fornecimento aos indivíduos de um referencial moral próprio, um *habitus*, a partir de sua socialização desde a infância (THIOLENT, 1987), distingue essa sorte de didactologia. Tal distinção é originária da própria diferenciação do “ídioteo” político e ético desses tipos de comunidade que, quando desconsiderados pelo pesquisador surte efeitos “[...] de homogeneização do que é heterogêneo” (BOURDIEU, apud THIOLENT, 1987, p. 58-59).

Por isso que não raramente se ouve dos artesãos ou de seus auxiliares que as técnicas aprendidas foram ensinadas por um familiar próximo, quase sempre os pais, e que tal aprendizado começou desde os mais ternos anos⁵⁷, quando já os ajudavam na venda e na comercialização, o que faz com que muitos desses indivíduos se recordem que antes mesmo de saberem que tais brinquedos podiam ser vendidos e que eram tão queridos no Círio de Nazaré, já os faziam como forma de burlar a impossibilidade de ter brinquedos imposta pela falta de recursos.

Comecei aos doze anos a fazer e vender. Vender eu já vendia desde criança mesmo, que meu pai já me levava com oito anos, nove. Aí, com doze anos comecei a fabricar meu próprio brinquedo (artesão José Roberto Ferreira, entrevista concedida em 21 ago. 2014).

Eu nasci numa comunidade chamada Tauerá de Beja, que fica a 25 minutos daqui da sede do município, e quando eu era criança a gente fazia o nosso próprio brinquedo, e eu nasci numa casa que as paredes eram todas

⁵⁵ A observação é tão importante para o aprendizado e a criação dos Brinquedos de Miriti, que não reconhece obstáculos. É assim que Beto conta a história de seu tio, conhecido como Xanda (em memória), que aprendeu a fazer os Brinquedos de Miriti observando pela abertura da fechadura.

⁵⁶ O evento foi o seminário *Os conhecimentos tradicionais e a pesquisa acadêmica: reflexões para um debate no campo do conhecimento científico*, realizado pelo Núcleo de Ciências Agrárias e Desenvolvimento Rural (NCADR) da UFPA e que ocorreu nos dias 8 e 9 de agosto de 2013.

⁵⁷ Entre os artesãos com quem se teve contato, estima-se que 85% deles começaram nessa atividade ainda na infância, enquanto somente 2% teriam iniciado na fase adulta e os pontos percentuais restantes referir-se-iam àqueles que se iniciaram nesse tipo de trabalho durante a adolescência e início da juventude.

de miriti. Começa por aí, né? Então, a gente fazia muito barquinho, pra brincar no rio, pra fazer porfia de barco, e fazer aparelhagem, porque, na época, as aparelhagens iam tocar lá na sede pra fazer a festa lá, e a gente ia pra lá, acompanhava lá o controlista do som, sabe, então aquilo encanta, sabe, a gente. E todos nós sonhávamos em ser um controlista de som, né? E a gente fazia a nossa própria aparelhagem de miriti, e brincava.

A criatividade a gente começou a exercitar aí, porque a gente olhava aquela mesa de som, então, a gente tinha pouco tempo pra olhar ela, e registrar na mente e reproduzir, sabe? Não tinha como a gente ver outra vez, né, não é igual hoje que tu pode fazer uma foto, depois vai reproduzir igual. Como a gente era bem criança, as crianças têm facilidade em absorver o conhecimento, essas imagens. Então foi muito bacana esse exercício na infância. E os barcos a gente fazia pra brincar mesmo no rio, e fazia réplica, mas os barcos estavam lá na nossa frente, pra gente olhar tudo como é que era.

E depois que eu... e depois que eu... sim, a gente fazia lá sem saber que aqui na cidade as pessoas já faziam o brinquedo pra levar pro Círio. Eu to falando aqui do ano [19]75, [19]77, por aí, né? (artesão Valdeli Costa, entrevista concedida em 17 abr. 2014).

Eu comecei quando eu morava no interior ainda, porque o brinquedo era mais difícil pra mãe da gente comprar. A gente fazia uns barquinhos, eu com meu irmão, fazia um barquinho e colocava uma vela, e colocava ele pra ir andando pra atravessar o rio. Aí colocava a vela e do jeito que o vento dava, levava ele e a gente ia acompanhando. Ia andando e a gente acompanhando.

Ninguém ensinou. Só a *vontade de inventar a peça mesmo, respirar*, de ver o barco verdadeiro que passava no interior. Respirava o barco verdadeiro e foi que nasceu... (artesão Manoel Miranda, entrevista concedida em 18 ago. 2014).

As trajetórias pessoais de cada agente social até tornar-se um artesão de miriti, e daí em diante, coexistem e são variadas. Normalmente são casos em que esse saber-fazer e o capital cultural que lhe é específico são repassados entre as gerações de uma mesma família desde a infância, como é o caso de Beto, cujo pai, Mestre Paú, e o tio, Mestre Xanda, obtiveram esse conhecimento dos próprios pais. Outros, no entanto, passam a ser ativos produtores somente na vida adulta, levados por motivos diversos, como uma situação de desemprego, o convite de um amigo, a influência do cônjuge com quem casou recentemente etc., mesmo quando conviveram de

diversas outras formas com essas peças durante toda a vida – o que faz com que, na Abaetetuba diária, assim como na Belém *outubrina*, o Brinquedo de Miriti seja inevitável.

Independente da trajetória de vida traçada, poucos são os artesãos de miriti que obtêm somente desse ofício a base econômica para sua vida, embora esse número venha crescendo. Muitos dividem seu labor com a construção de embarcações, a panificação, a venda na feira que fica na beira de Abaetetuba, a pesca, o trabalho como eletricitista ou pedreiro etc. Entre os que atualmente vivem somente do ofício de artesão, não são poucos aqueles que desempenharam outras atividades econômicas anteriormente, mesmo que paralelamente ao artesanato de miriti. Atividades que muitas vezes lhes permitiram desenvolver habilidades que se tornaram importantes para a criação do artesanato, como Leno, que trabalhou com peças de isopor para decorar festas, o que lhe permitiu desenvolver grande habilidade para entalhar peças grandes e com muitos detalhes.

No caso em que exercem outra atividade de forma paralela ou mesmo em que o artesanato é atividade secundária, diversas são as variações na maneira como organizam o seu cotidiano entre cada fazer: Amadeu Sarges, 58 anos, vende peixe no Mercado Municipal pela manhã e após o almoço vai para o seu ateliê nos fundos de sua casa; Beto é camelô pela manhã, mas, além de criar brinquedos após essa atividade, também cria durante seu exercício; e Iranil Santos, 61 anos, que possui uma venda de açaí na parte de frente da sua casa, divide seu tempo entre essas duas atividades e a atividade doméstica, mas, quando se aproxima o Círio de Nazaré, deixa a “bateção” do açaí para o seu esposo, seu irmão ou suas filhas.

Assim, alguns exercem uma atividade durante a manhã e a outra durante a tarde ou noite, ou o contrário; e outros trabalham com o miriti somente em uma ou mais épocas do ano – próximo do MiritiFestival, que ocorre anualmente no fim do mês de abril ou no começo de maio; e nas proximidades do Círio de Nazaré, que se dá em outubro em Belém, mas em Abaetetuba começa em junho (LEITE, 2009). Quase unanimidade entre eles é paralisar suas outras atividades e dedicar-se exclusiva e árduo/prazerosamente à criação de Brinquedos de Miriti conforme o Círio de Nazaré se aproxima.

Ademais do compartilhamento de seu tempo com outras atividades econômicas, muitos artesãos de miriti o compartilham com outras atividades culturais. Assim, Pírias é *habitué* de quadrilhas e pássaros juninos; Nina Abreu dedicou-se muito tempo à dança do Carimbó e à Festa do Banho

de Cheiro, e fundou o Centro Cultural e Artesanal Nina Abreu (CCANA), em que funciona a escola Centro Educacional Nossa Senhora da Conceição, administrada atualmente por Merian Silva, sua filha, que busca fazer a aproximação entre a educação escolar e as expressões culturais locais e regionais; Manoel Pantoja, 56 anos, conhecido como Soquete (Figura 19), é “abridor de letras” em barcos, que são vidas, fé e lutas (LEITE, 2009); e Raimundo Peixoto, 66 anos, conhecido como Diabinho (Figura 20), ao lado de sua família, os “Amigos do Brejo”⁵⁸, participou durante muito tempo da folia de reis, de blocos de carnaval e de escolas de samba, além de ter sido árbitro de futebol.



Figura 19 - Artesão Manoel Pantoja, o Soquete, reparando o mastro de um barco de miriti durante o MiritiFestival 2014.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

⁵⁸ Referência à pequena reserva de mata com um igapó em que fica um conjunto de casas que constituem os núcleos criativos familiares das seis famílias que ali vivem.



Figura 20 - Artesão Raimundo Peixoto, o Diabinho, em seu ateliê no “Brejo”.
FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Diabinho, particularmente, ao relembrar de quando a Escola de Samba *Os Amigos do Brejo* desfilou no Grupo B do carnaval de Abaetetuba, canta com emoção o samba-enredo com letra escrita por um de seus filhos e que exalta a cultura do miriti em Abaetetuba:

[...]

Carnaval da alegria
e da cultura do miriti
da minha tala o paneiro,
o pari e o matapi
da minha polpa o suco
da minha flor o meu licor
a minha bucha para os bonecos,
cobras e barquinhos a motor
tô chegando na avenida
pra mostrar o que eu sou.

(Sou brinquedo)
Sou brinquedo de mil variedades,
enfeitam e encantam toda cidade,
nas ilhas, de noite e de dia,
sou porto seguro para as moradias
eu sou um fato!
Sou fato, sou fruto do mato
e o artesanato precisa de mim
sou filho da Mãe Natureza
respeitem a beleza e cuidem de mim.

Vê-se, portanto, que vivem da cultura e para a cultura popular do Pará, pela qual têm grande respeito, amor e gratidão. São, dessa maneira, *Mestres de Cultura* que, ao realizarem seu ofício e organizarem outras manifestações, contribuem “[...] para que a cultura popular do Estado se manifeste e continue se perpetuando, e se transformando, dentro da pós-modernidade” (FIGUEIREDO; TAVARES, 2006, p. 19-20).

Há um prazer no exercício do ofício de artesão de miriti, cujo lugar de maior expressão e manifestação é a sua casa-ateliê – apesar da ocorrência de algumas rupturas na relação desses dois lugares –, tornando seu ofício ademais de uma atividade socioeconômica, uma atividade lúdica. A relação casa-ateliê, que ainda apresenta predominância apesar das rupturas pontuais, fortalece o vínculo familiar dos artesãos de miriti e cimenta socialmente o seu “estar junto” (LOUREIRO, 2012). Os núcleos criativos familiares, enquanto relações associativas primárias na vida do artesão de miriti, isto é, *formas formantes*, tornam-se componentes de comunidades enlaçadas pelo sentimento e estimuladas pelo ambiente de sua atividade artesanal, entrelaçando-se com todos os grupos de afetividade dos artesãos de miriti, e por isso sendo estruturadores de sua vida associativa.

Durante a produção dos Brinquedos de Miriti, atividade agregadora, são mobilizados todos os membros da família e, em alguns casos, a vizinhança mais próxima sentimental e afetivamente do artesão, cada qual assumindo e cumprindo as prescrições de seu papel na situação compartilhada. Por isso a existência de pessoas que se tornam artesãos por meio do convite de um vizinho, ou da influência do cônjuge que, antes

do casamento, já desenvolvia essa atividade e, ao vê-lo exercê-la no dia a dia, o desejo de criação despertou. Mas isso não significa que não existam outras portas por entrar: Gercina Brandão, por exemplo, adentrou a essa atividade quando estava realizando o trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Turismo, no qual estava pesquisando o uso dos frutos do miriti na alimentação⁵⁹.

O processo criativo dos Brinquedos de Miriti contribui, então, para fortalecer o vínculo entre as pessoas que dele participam, além de permitir a inserção de vários indivíduos em atividades geradoras de renda, como a venda de matérias-primas, muito das quais antes não aproveitadas, e a comercialização dos artefatos produzidos. No seio familiar, as crianças participam dessa atividade durante suas folgas escolares, conforme recomenda a *pedagogia* presente na região.

Mãe e filhas, que na região ainda são as responsáveis pela atividade doméstica ao longo do dia, colaboram em seus intervalos ou durante a noite, normalmente em etapas de acabamento das peças, enquanto os homens frequentemente são responsáveis pelas atividades de polimento, corte e entalhe, com estas duas últimas atividades sendo consideradas as mais importantes e, por isso, sendo executadas por aquele que é considerado o artesão principal e o direcionador das atividades do ajuntamento criado pelo processo criativo. A divisão do trabalho é feita segundo a capacidade e experiência de cada envolvido, que são adquiridas por meio da sucessão de fases espontâneas de aprendizado, passando-se de uma atividade menos complexa a outra mais complexa até o alcance do domínio do processo (LOUREIRO, 2012).

A atividade se intensifica conforme se aproximam as ocasiões sociais do MiritiFestival e do Círio de Nazaré, ou conforme surjam demandas volumosas em outras épocas do ano. Com a intensificação da atividade, intensificam-se também os ajuntamentos e não raro outras atividades econômicas e laborais exercidas são postas em segundo plano ou mesmo abandonadas pelos artesãos.

Além de todas as experiências passadas que integram o *habitus* dos artesãos de miriti, que é empregado como uma matriz de percepções,

⁵⁹ Entrevista concedida em 11 out. 2013, durante a realização da Feira do Artesanato de Miriti 2013, na Praça D. Pedro II, em Belém/PA.

de apreciações e de ações, ainda se destaca neles uma forte Fé⁶⁰, que se expressa no dia a dia e tem como ponto alto a ida para Belém durante a festa do Círio. Tal Fé é tão presente na construção da identidade do artesão de miriti que inclusive se encontram casos de pessoas que assumiram esse ofício para cumprir uma promessa feita a Nossa Senhora de Nazaré e que atribuem a Ela a responsabilidade por terem desenvolvido essa habilidade, como relata o artesão Amadeu Sarges.

[...] eu sempre digo que cada artesão tem uma história né, e eu te falo assim, que a minha história pra começar a fazer brinquedo, [...] eu fui levar minha mãe um ano em Belém pra fazer uma cirurgia [...], e tinha que entrar na Praça do Carmo. Era uma das primeiras feiras que surgiu lá. [...] aí quando eu subi que a gente foi embora lá pra [Igreja da] Sé, eu vi a praçazinha em época de Círio tudo colorido, né, os brinquedos das pessoas daqui. E aquilo me deixou feliz sabe, de ver ali tudo colorido e *a intenção veio dentro de mim* de que quando eu acompanhasse o Círio não restou dúvida de eu pedir muito pela minha mãe, pela boa cirurgia dela, e pedi pra Nossa Senhora que me desse um recomeço assim, uma luz pra que no outro ano eu tivesse vendendo brinquedo lá. Aí eu vim de lá sem pensar duas vezes em aprender a cortar o miriti que eu não sabia. Eu não faço tudo, mas faço bastante peça [...] e [gostaria] te dizer assim que eu tenho como um dom que *a Nossa Senhora sabe*. Eu tenho certeza que Ela intercedeu a Deus através do meu pedido e eu ser esse artesão que eu sou hoje, graças a Deus ter o conhecimento que

⁶⁰ É comum que em seus ateliês, como os artesãos chamam as oficinas nas quais realizam seu processo criativo, majoritariamente instalados em seus locais de moradia, encontrem-se diversos elementos que refletem a expressão da religião cristã católica (terços, crucifixos, imagens de santos – em especial, Nossa Senhora de Nazaré –, etc.), embora nos últimos anos tenha crescido o número de artesãos adeptos de religiões cristãs protestantes, sobretudo aquelas classificadas como neopentecostais. O crescimento do número de adeptos desse outro tipo de cristianismo suscitou observações importantes sobre a relação dos artesãos de miriti com a religião cristã católica, pois mesmo não sendo adepto dessa religião, expressam respeito e reconhecimento da importância do Círio de Nazaré, forte expressão do catolicismo na região Norte do Brasil, o que, pelo menos nos espaços públicos de representação, permite que os possíveis conflitos relacionados a essa questão da fé professada e que se imagina que devam existir, não irrompam de uma maneira explícita, ficando latentes quando se pode constatar a presença, ainda que incômoda, desse tipo particular de artesão de miriti, isto é, cristão evangélico, em missa realizada na Sé de Belém em outubro de 2014, por ocasião da abertura da Feira do Artesanato de Miriti durante o Círio de Nazaré.

eu tenho, ter feito amizade e te dizer, sabe, *você não imagina o amor que eu tenho nessa arte de miriti* (artesão Amadeu Sarges, entrevista concedida em 21 ago. 2014).

A Ela também atribuem os sucessos de venda e da vida, principalmente quando vieram em situações adversas que não deixavam vislumbrar um desfecho mais feliz. Confiam na Santa tanto quanto confiam em Deus, em suas famílias e na atividade que exercem!

A criação dos Brinquedos de Miriti é, portanto, um processo criativo que envolve um labor físico, intelectual, sensitivo e criativo de entalhamento dos instantes vividos por seus realizadores. O miriti, em sua face original, é dessas peças que só são rústicas porque são guardiães de uma beleza que talvez apenas os artesãos consigam ver sem obstáculos e fazê-la submergir durante seu trabalho, faina diária que possui uma maneira particular de tratar a beleza e que se expressa numa experiência estética permanente e numa temporalidade lúdica preenchida pelo deleite do talento, da alegria e da brincadeira, na qual o trabalho também pode ser liberdade de imaginação e prazer de criar.

Representa também uma síntese admirável na qual jogo e brincadeira conjugam-se estreitamente com suas expressões de Fé, salvo as exceções assinaladas, e com uma experiência estética que se expressa nas cores vivas dos Brinquedos de Miriti e na engenhosidade de suas formas e de sua mecanicidade. Tudo isso estreitamente associado ao trabalho, no qual mesmo o momento de entalhe de cada peça é recortado de momentos de lazer e conversa, sendo um trabalho alegre pelo não tão simples fato dos artesãos estarem juntos. Forma lúdica de sociação (SIMMEL, 2006), os núcleos criativos familiares também expressam características econômicas e estéticas.

Nas palavras de Gomes (2013), a criação dos Brinquedos de Miriti faz com que a própria cidade de Abaetetuba desperte para o valor da infância, da brincadeira, da leveza, do colorido, da cooperação e da espontaneidade, em suma, “[...] das muitas imagens que se originam primeiro numa comunidade afetiva e depois toma uma dimensão estética, sem, contudo, perder essa afetividade” (p. 361). Tal processo criativo se efetiva, portanto, como uma forma de trabalho voltada para o celebrar, para o se afeiçoar, para o experimentar formas sublimes, e para o fascínio.

É uma festa do olhar (LOUREIRO, 2012) que se inicia como um trabalho lúdico e de experimentação estética, maneira própria do artesão de miriti tratar a beleza, conceito tão importante em sua faina diária. Mas é

uma beleza que não se contempla somente com o olhar, pois inicialmente o artesão a sente, depois a pensa, e por fim a faz “nascer” de suas mãos, como destaca Amadeu Sarges, tornando real aquilo que num primeiro momento se apresenta como onírico.

Nesse processo criativo, nessa *cuíra de criar*, as reações emocionais e afetivas e as experiências intelectuais e volitivas são igualmente acionadas, bem como os sentidos humanos, com especial destaque para o tato e para a visão. Para o artesão de miriti persiste o ato de trabalhar como um ato criativo, intimamente ligado aos sonhos, afetos e emoções das quais é assíduo frequentador, e ao sistema de relações sociais que as sustenta (BLASS, 2004) e que formam sua vida associativa. Nesse processo criativo, a articulação entre trabalho, emprego, ludicidade e estética não é apenas possível como ocorre, com cada dimensão apresentando-se em maior ou menor intensidade dependendo da ocasião social que delimitará o momento no qual se estará olhando para essa prática.

Cioso e orgulhoso de seu trabalho, o artesão de miriti, *homo faber* que não abandona sua condição de *homo ludens* (COSTA, 2012), deposita nos brinquedos que cria o seu jeito e suas particularidades, a fim de que ele mesmo possa ir junto com cada peça que cria, aplicando-lhes a vida, pregando-se na existência de suas peças, das quais retiram quaisquer banalidades, fazendo de uma matéria tão leve e frágil, acrescida de alguns elementos simples, brinquedos engenhosos e belos que ainda assim conseguem ser singelos. Impossível ficar alheio ao vê-los!

3.5.3 O processo criativo nas discussões sobre a noção de trabalho e da formação da identidade do artesão de miriti

Existe uma necessidade de retornar-se à discussão da noção de trabalho, pois tanto a sociologia como a economia do trabalho direcionaram muito seus estudos, principalmente nas últimas décadas, para situações de trabalho a partir das relações salariais e para a análise de processos e padrões de organização que configurassem a emergência ou a consolidação de modos de produção considerados técnico e organizacionalmente mais avançados.

Resultante da concepção de trabalho produtivo elaborada pela economia política mercantilista e ilustrada e da noção de trabalho motivado que surge no contexto histórico da apologia ao luxo, essa ideia de trabalho torna a fábrica moderna e o emprego fabril o paradigma de suas análises

(BLASS, 2004). Tal paradigma próprio da racionalidade dominante da sociedade moderna associa as formas de trabalho que fogem dos padrões de saber técnico e científico que prescreve com aquilo que é tido como *exótico* (TAVARES; FIGUEIREDO, 2012), classificando-as comumente como não trabalho, ultrapassadas, não produtivas e inferiores.

Excluem de seu debate, por exemplo, a pertinência e a reprodução de saberes de populações tradicionais sobre recursos naturais e suas estratégias de uso e de exploração comercial (CASTRO, 1999), desconhecendo que tais saberes têm atualizado processos de trabalho e padrões de gestão que continuam a compor o cotidiano da produção de muitas regiões, como a Amazônia, que é *locus* privilegiado da análise que Castro (1999) propõe, principalmente devido ao ritmo acelerado das mudanças sociais, econômicas e ambientais que nela se encontram.

Essa mesma autora destaca que o estudo de formas tradicionais ou relativamente tradicionais de trabalho pode trazer mais clareza à explicitação dessa noção, pois permite distanciar-se temporal e espacialmente do padrão dominante da relação salarial, o que permite o avanço em uma formulação mais abstrata. É a partir de suas provocações e das que Blass (2004) apresenta sobre o significado e os lugares do trabalho naquilo que aparentemente é não trabalho, que se vislumbra o dimensionamento do processo criativo dos artesãos de miriti enquanto um tipo específico de trabalho que além de meio pelo qual os Brinquedos de Miriti são feitos é a um só tempo o desencadeador da vida associativa dos artesãos e uma de suas formas.

Sendo assim, também é categoria que possui a possibilidade de contribuição para essa outra abordagem da noção de trabalho, que historicamente foi sendo reduzida à forma de emprego de mulheres e homens adultos profissionais pagos que exercem suas atividades fora de casa, principalmente a partir da emergência da organização da produção fabril na Inglaterra do final do século XVIII (BLASS, 2004).

Essa proposição parte da postura adotada de que mesmo o que é visto como predominantemente cultural também pode contribuir para a concretização de aspectos econômicos e sociais e por isso é capaz de se movimentar no que é visto somente como socioeconômico, como da mesma forma pode ser meio no qual o socioeconômico se movimenta, sem, no entanto, reduzir-se a essa característica ou assumi-la (ou abordá-la, no momento de seu estudo) como sua função primordial.

Desse modo, a adoção dessa categoria de análise no estudo da vida associativa dos artesãos de miriti permite que se reconheça que a atividade

que esses agentes exercem é um tipo de trabalho que vai além dessa clássica vinculação da noção de trabalho com as relações salariais, que, como Castro (1999) esclarece, pouco nos ilumina na compreensão de atividades tradicionais que são reatualizadas na região amazônica. Sua utilização permite que, partindo-se das proposições para o estudo do trabalho enquanto um campo amplo de práticas e atividades que extrapolam a oposição binária entre mundo do trabalho e do não trabalho (BLASS, 2004), desloque-se a perspectiva para aqueles que fazem determinadas tarefas e atividades, no lugar de deter-se apenas a certos padrões técnicos e tecnológicos do que e de como se faz.

Nesse sentido, e conforme foram apresentados anteriormente, os artesãos de miriti possuem um processo criativo próprio, no qual há uma temporalidade lúdico-estética, mesmo sendo seu trabalho, ou melhor, justamente por ser o seu trabalho. Um tipo de trabalho que não se resume a uma realidade simplesmente econômica, uma vez que também “[...] é representado por um caráter único, ou seja, reúne nos elementos técnicos e de gestão o mágico, o ritual, enfim, o imaginário coletivo recriado no mundo simbólico” (CASTRO, 1999, p. 35).

É assim que as práticas que conformam o processo de criação dos artesãos de miriti se dão geralmente através de uma integração entre família e pessoas da vizinhança, fazendo com que essa tradição e ofício sejam caracterizados por sua realização nos núcleos criativos familiares apresentados que contribuem para a continuidade e perpetuação dessa atividade e também para a redução dos custos de produção. Suas “[...] práticas inserem-se na rede de sociabilidade, solidariedade e de vínculos afetivos que remetem ao sistema de relações sociais construído na convivência cotidiana [...]” (BLASS, 2004, p. 12) de seus realizadores, e que são parte constituinte de sua vida associativa.

Em tais núcleos criativos, onde também há a reafirmação de procedimentos de dominação paternalistas que reificam formas produtivas no âmbito das relações de dominação, a noção de trabalho, com seus aspectos visíveis, tangíveis e simbólicos dos quais Castro (1999) fala, faz parte de um sistema bem mais amplo de ações e de estratégias indissociáveis de outras atividades do cotidiano, assim como de relações de parentesco, políticas ou religiosas.

Nestas unidades familiares de produção que encerram especificidades e estratégias de produção e reprodução familiares e comunitárias tradicionalmente cultivadas, os artesãos não apenas perseguem condições materiais e financeiras para satisfazer suas necessidades de sustento

(TAVARES; FIGUEIREDO, 2012), mas também expressam sua reflexão do mundo, que é construída por sua sensibilidade, pelos conhecimentos das técnicas e pelas relações sociais que estabelecem no processo de criação. Vida econômica e vida social do grupo se integram, inserindo em seu sistema de relações sociais as atividades de trabalho propriamente ditas, que passam a compartilhar lugares e significados no conjunto de atividades concebidas pelas sociedades capitalistas modernas como sendo de não trabalho (BLASS, 2004).

Dessa maneira, conforme Castro (1999) referencia, o trabalho passa a fazer parte da cadeia de sociabilidade desse grupo social, e a ela está indissociavelmente ligado, o que facilita encontros interfamiliares, realização de festas, perpetuação de rituais e outras modalidades de trocas não econômicas. E, além disso, pode-se destacar que há uma dupla inserção do trabalho (bem como da ludicidade) nos Brinquedos de Miriti: inicialmente pela sua realização, que originará cada um dos brinquedos criados; e posteriormente pela sua representação nesses brinquedos criados mediante o trabalho do artesão.

Com isso, ao nos depararmos com brinquedos que reproduzem situações de trabalho vê-se que se os artesãos de miriti *brincam de trabalhar*, como muitos deles afirmaram durante a realização das entrevistas, eles também objetificam nos brinquedos as cenas de trabalho próprias da realidade em que vivem. Dessa forma, o trabalho vai de uma extremidade à outra, assim como o lúdico, pois tal trabalho tanto se originou do desejo de brincar, como é realizado com elementos próprios do jogo, e termina por originar uma peça com a qual se vai brincar, apesar de também poder ser utilizada como objeto de uso estético e decorativo – o que não lhe retira totalmente seus aspectos lúdicos, pois da mesma forma que o artesão pode brincar de criar ou criar brincando, como afirmam e como se observou, as pessoas que adquirem esse brinquedo também possuem uma ampla variedade de brincades, inclusive o brincar de olhar de que Kuasne (2009) fala.

Portanto, não há possibilidade de desvincular o processo criativo desenvolvido pelos artesãos de miriti e que permite a existência desse tipo singular de artesanato em Abaetetuba da noção de trabalho, e tal processo é a demonstração de que o trabalho, enquanto categoria importante para o estudo de sociedades e expressões socioculturais, possui dimensões que não somente aquela que o vincula exclusivamente a emprego, a renda e a salário, maneira pela qual essa prática tão própria de homens e mulheres entrou no sistema de mercado como venda de força de trabalho e que, seguindo

essa concepção, transforma o trabalhador em avatar da própria mentalidade racionalista capitalista, que Pagès et al. (2008) definiram como uma nova Igreja, com credo, fé, mandamentos, evangelização e deificação próprios.

No trabalho do artesão de miriti, assim como na produção de um desfile de Carnaval que Blass (2004) estudou, envolvem-se valores éticos, estéticos e práticos próprios de uma criação, que embora utilize um método não se reduz a ele, pois também persegue outros objetivos e valores: a permanência de uma responsabilidade na socialização das crianças e na reprodução de um *habitus* próprio e de um capital cultural específico que se objetifica; a manutenção de uma sociabilidade que se dá nos tempos lúdicos desse trabalho que reúne família e vizinhança em torno de uma produção em que o estar junto por si só constitui motivo de alegria, expressa nas conversas e nas piadas que se contam e se ouvem; ou a experimentação de uma estética particular que tanto é motivada pelo desejo de encantar – termo tão caro à cosmologia amazônica –, crianças e adultos com a magia desses brinquedos, como pela vontade de colorir a festa do Círio de Nazaré. Logo, esse trabalho é um labor criativo em que persiste alguma liberdade e prazer da imaginação e da criação. Um trabalho-cultura, com inúmeras informalidades, e que não se confunde com o trabalho assalariado, mesmo podendo ser um gerador de renda.

O trabalho é uma dimensão associativa, pois nele também é tecido o emaranhado de proximidade do mundo vivido daqueles que o exercem, sejam estes mais ou menos marcados pela razão capitalista. Sendo assim, pelo seu trabalho, em que mobilizam saberes sobre os recursos naturais e as possibilidades de gerarem produtos a partir deles, os artesãos de miriti constituem-se em grupo social que passa a ser nomeado e a se reconhecer por essa principal atividade de *artesão de miriti*, mesmo que compartilhada com outras e que essa categoria de nomeação pouco diga sobre a complexidade dos processos identitários, das representações que os unem e das orientações de suas ações políticas (CASTRO, 1999).

Ao recolherem o nome localmente dado a essa palmeira de múltiplos usos para entalharem o epíteto que os identifica socialmente, transformam seu *savoir-faire* em um *savoir-être*, do qual extraem práticas e sentidos próprios e específicos para as situações que vivenciam socialmente e em contato com a natureza circundante. Articulam *formas formantes* que darão origem a outras *formas formantes* no contexto descomunal de sua vida associativa.

Desse modo, suas práticas são alguns dos elementos constitutivos de sua identidade. O compartilhamento desse saber-fazer com outros artesãos

contribui para que sejam assimilados em alguns grupos ao mesmo tempo em que sejam diferenciados de outros. Constrói-se, conforme destaca Kuper (2002), uma identidade com base nas práticas culturais compartilhadas. Mas, a identidade, continua esse mesmo autor, se liga a noção de *self*, que possui algumas propriedades essenciais, que consideramos próprias do *habitus* compartilhado e das posições ocupadas, e outras situacionais, no duplo sentido do termo que esta pesquisa adota.

Entretanto, identidade não se define apenas como assunto pessoal, lembra-nos Kuper (2002), sendo necessário vivê-la no mundo e num diálogo com outros, cuja identidade também é formada pela inserção do indivíduo em uma coletividade que orienta seus atos (BOURDIEU, 2013). A partir disso, existem maneiras mais ou menos definidas de ser, pois, continua Kuper (2002), quando se assume e declara uma identidade, criam-se expectativas, mesmo que essas expectativas recaiam em estereótipos e preconceitos, e expectativas sempre colocam em questão, em maior ou menor medida, a autonomia dos grupos sociais, mesmo para aqueles que mais a levam a sério.

Colocando-se a questão nesses termos, o que se pensa é que para os artesãos de miriti seu saber-fazer, isto é, seu trabalho, torna-se constituinte de seu ser e também se consubstancia em um devir. No entanto, e de forma que se almeje resolver a questão da autonomia posta por Kuper (2002), todo esse processo, com suas rotas, opções e projetos de futuro, que, quando alcançados, já não são os mesmos, devem ser vistos de frente: definidos pelos artesãos de miriti⁶¹, os termos que irão caracterizá-los são eles que dominam, assim como somente eles regem o que deverão ser amanhã.

Vendo-se a questão dessa maneira, reconhece-se e respeitam-se os saberes de que são portadores, *reduzem-se* os riscos de tentativas impositivas por subordinação de classe, venham elas de onde vierem, e assume-se que os processos colocados como libertadores nem sempre o são e que mesmo os ocupantes de posições dominadas no campo de relações criam, mais do que se possa crer, vias de expansão de processos políticos e econômicos que se dão através de novas institucionalidades que se afirmam em formas de organização do trabalho via cooperativas ou associações civis de pequenos produtores e através desses processos de construção de identidades (CASTRO 1999).

⁶¹ Assim classificados mais por se autorreconhecerem dessa maneira, sendo essa a forma que adotaram para a manutenção do valor diferencial de seu produto no mercado (TOTARO; RODRIGUES, 2014), e por questões heurísticas, e menos por querer delimitar o que são e o que devem ser.

4 DINÂMICA DA VIDA ASSOCIATIVA NO CAMPO DE RELAÇÕES NO ARTESANATO DE MIRITI DE ABAETETUBA

Existem estruturas específicas em que se realizam processos de representação, produção, reprodução e reelaboração que caracterizam dada produção cultural (GARCÍA CANCLINI, 1983), perpassadas pela vida associativa dos agentes/atores envolvidos nessa produção cultural. O espaço social, isto é, a realidade empírica historicamente situada e datada construída como caso particular do possível (BOURDIEU, 2008), em que a vida associativa dos artesãos de miriti se desenvolve é o Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba, sendo visto desde o início dos anos 2000, quando começou a emergir a estrutura que atualmente o caracteriza. Deter-se em observar as relações que ocorrem nesse espaço evitou que a interpretação das práticas aí existentes fosse dada em si mesma e por si mesma, destacando o universo de práticas intercambiáveis e que a correspondência entre as posições sociais ocupadas pelos agentes e suas práticas não constituem relação mecânica e direta (BOURDIEU, 2008).

Inicialmente, a definição desse campo social requereu a descrição de cada agente social que o compõe, identificando-se sua posição no campo, “[...] ao invés de nos reportar ao lugar que supostamente ele ocupa no espaço social global, o que a tradição marxista chama de sua condição de classe” (BOURDIEU, 2004, p. 24). Para a identificação dessa posição foram importantes as dimensões do capital (econômico, cultural e social), pois é a distribuição em um dado momento dos capitais específicos a cada campo, isto é, o volume e a estrutura do capital específico que cada agente possui, quem determina a estrutura do campo e o estado das forças que se exercem sobre o conjunto de agentes que produzem bens semelhantes (BOURDIEU, 2005; 1980; 1979).

Enquanto o capital cultural, que pode se apresentar em três estados (incorporado – sob a forma de disposições duráveis do organismo; objetivado – sob a forma de bens culturais; e institucionalizado – conferência de propriedades inteiramente originais ao capital cultural por meio de garantias institucionais) é, conforme diz Bourdieu (1979), a forma mais dissimulada de transmissão hereditária de capital, o capital social é um capital de representação, baseado nas relações e posições sociais dentro de um determinado campo, e é acumulado e reproduzido de diferentes formas nas classes sociais (BOURDIEU, 1980).

Essas duas categorias suscitaram indagações sobre a contribuição que a distribuição do capital cultural no campo analisado presta para a reprodução da estrutura desse campo, verificando como esse capital se objetifica e, principalmente, quais são as formas pelas quais é institucionalizado (prêmios e certificados de qualidade, por exemplo), focando-se nas consequências que essa institucionalização pode trazer em forma de mudanças, preservação ou resignificação e refuncionalização da vida associativa de seus detentores.

O capital social, por outro lado, permitiu observar como as associações estão inseridas na rede de relações e de posições do campo estudado, buscando identificar quando as associações surgem para que um determinado grupo ou indivíduo tenha maior capacidade de fazer valer seus interesses, como ocorre o reconhecimento de pertencimento ao grupo e à rede social e como o capital social mobiliza as relações e o volume de capital econômico, cultural e simbólico de cada pessoa ligada à rede (BOURDIEU, 1980).

O Quadro 3⁶² a seguir apresenta a matriz dos agentes sociais que foram identificados no campo estudado, enquanto a Figura 21 apresenta graficamente o Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba, doravante referido somente como *Campo de Relações*.

⁶² Este quadro e, conseqüentemente, a representação gráfica que dele se originou, irá inevitavelmente ser alterado a partir do ano de 2015. Isto porque, em 17 de dezembro de 2014, a Assembleia Legislativa do Estado do Pará (Alepa) aprovou o projeto da reforma administrativa proposta pelo governador Simão Jatene, sancionada na lei n.º 8.096/2015, extinguindo alguns órgãos e criando ou modificando as atribuições de outros, o que originou fortes críticas, sobretudo pela rapidez na votação e no pouco debate sobre o assunto. Entre os órgãos aqui apresentados, o IAP e a FCV foram extintos, tendo suas atribuições absorvidas pela recém-criada Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP), assim como a Seter, que passou a ser denominada Secretaria de Assistência Social, Trabalho, Emprego e Renda (SEASTER), conjugando, portanto, as atribuições daquela secretaria e da Secretaria de Estado de Assistência Social (SEAS). Optou-se por permanecer com as nomenclaturas, as atribuições e a representação aqui apresentadas porque elas referem-se ao espaço social que foi efetivamente observado durante a realização desta pesquisa num período de tempo dado. Ademais, apesar dessas modificações já terem sido formalizadas, qualquer consideração sobre as conseqüências dessa reforma para o Campo de Relações consistirá somente em hipótese a ser verificada em outros estudos.

Quadro 3 - Matriz de apresentação dos agente

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
Artesãos de miriti	Conjunto das artesãs e artesãos que criam Brinquedos de Miriti	<ul style="list-style-type: none"> - Eventualmente, coleta das braças de miriti; - Criação e comercialização dos Brinquedos de Miriti; - Participação em feiras, exposições e demais tipos de eventos (regionais, nacionais e internacionais); - Participação em programas, cursos, oficinas e palestras de capacitação técnica e de gestão; - Repasse para familiares e ajudantes de outra origem dos conhecimentos sobre a criação dos Brinquedos de Miriti; - Participação em associações civis ou grupos de artesãos.
Artesanato Solidário (ArteSol)	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) que elabora projetos e ações voltados para a valorização da atividade artesanal de referência cultural brasileira, a salvaguarda do patrimônio cultural intangível e a inclusão socioprodutiva de artesãos	<ul style="list-style-type: none"> - Comercialização dos Brinquedos de Miriti em nível nacional; - Realização de exposições; - Realização de ações de capacitação; - Encontros para debater o tema.
Artistas plásticos	Artistas plásticos diversos	<ul style="list-style-type: none"> - Utilização do miriti para produção de suas obras e exposições, frequentemente em conjunto com os artesãos.

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
Assistentes	Pessoas que auxiliam os artesãos durante o processo criativo ou de comercialização que não sejam seus familiares	- Auxiliam o artesão no processo criativo ou na comercialização.
Associação Arte Miriti de Abaetetuba (Miritong)	Criada em 2005 para desenvolver atividades de incentivo à prática de artesanato, envolvendo principalmente os jovens e adolescentes, contribuindo para a manutenção da atividade em Abaetetuba e para a geração de alternativas de renda e trabalho para essas pessoas	<ul style="list-style-type: none"> - Promoção de cursos e oficinas que incentivem jovens e adolescentes a criarem Brinquedos de Miriti; - Criação de um Ponto de Cultura com apoio do Governo do Estado; - Realização de atividades de manejo do miriti; - Comercialização de Brinquedos de Miriti; - Participação em feiras, exposições e eventos diversos (regionais, nacionais e internacionais); - Realização, apoio ou parceria em eventos diversos.
Associação Comercial e Empresarial de Abaetetuba (ACA)	Associação civil que representa o comércio, a indústria, a agricultura, a pecuária e as empresas prestadoras de serviços em geral sediadas em Abaetetuba	- Apoio para a realização de oficinas e eventos (ex: MiritiFestival).

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
<p>Associação dos Artesãos de Brinquedos e Artesanatos de Miriti de Abaetetuba (Asamab)</p>	<p>Criada em 2002, agrega os artesãos que trabalham com miriti em Abaetetuba, realizando sua capacitação, defendendo seus direitos e promovendo seus interesses, contribuindo para o fomento e a preservação dessa expressão popular e para a geração de renda</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Organiza os artesãos para o escoamento da produção, o manejo da palmeira e o fortalecimento e melhoramento da atividade; - Realização, apoio ou parceria em eventos diversos (ex: MiritiFestival, Feira do Artesanato de Miriti); - Incentiva a participação dos artesãos em feiras, exposições e eventos diversos (regionais, nacionais e internacionais); - Produz papel com as sobras da fibra.
<p>Associação dos Artesãos e Expositores do Pará e Amazônia (Artepam)</p>	<p>Associação civil que reúne artesãos do estado de diversos segmentos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Organiza aos domingos, através da Associação dos Artesãos da Feira do Artesanato da Praça da República (AAFA), essa referida feira; - Incentivam a participação de seus associados em outras feiras, exposições e eventos diversos (regionais, nacionais e internacionais).
<p>Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)</p>	<p>Instituição pública federal ligada ao Iphan que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Integrante do conjunto de instituições desenvolvedoras do Programa Artesanato Solidário; - Comercialização dos Brinquedos de Miriti em plano nacional; - Realização de pesquisas; - Publicações; - Organização de exposições (no âmbito do Museu do Folclore Edison Carneiro, que integra sua estrutura).

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
Centry for International Forestry Research (CIFOR)	Sediado na Indonésia, é um centro que realiza pesquisas destinadas a subsidiar políticas e práticas que afetam florestas de países em desenvolvimento	- Realização do <i>Projeto Miriti</i> , que desenvolveu estudos sobre aspectos ecológicos, econômicos e histórico-culturais do miriti com objetivo de proporcionar melhorias no seu uso e conservação no município de Abaetetuba.
Coletores de braças de miriti	Geralmente ribeirinhos que vivem na região das ilhas de Abaetetuba e desenvolvem diversos tipos de atividades, com destaque, no âmbito do artesanato de miriti, para a produção de cestarias.	<ul style="list-style-type: none"> - Coleta das folhas verdes de miriti e realização do processo de destalamento e secagem; - Venda das braças para os artesãos; - Produção de cestarias e outros tipos de artesanato com o miriti.
Consumidores	Pessoas ou grupo de pessoas que compram ou encomendam os Brinquedos de Miriti para utilizarem de diversas maneiras, exceto para revenda (ex: colecionadores, turistas, escolas de samba, grupos teatrais, etc.)	- Compras e encomendas de peças.
Departamento de Turismo de Abaetetuba (Abaetur)	Departamento municipal voltado para o planejamento e execução de políticas públicas para o turismo em Abaetetuba	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de feiras e demais eventos; - Divulgação do artesanato de miriti como atrativo cultural de Abaetetuba; - Desenvolvimento de roteiros turísticos.
Empresários	Proprietários de lojas de artesanato, físicas ou virtuais	- Compram os Brinquedos de Miriti para serem revendidos dentro do Pará, em outros estados brasileiros ou no exterior.

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
<p>Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural (Emater)</p>	<p>Empresa pública que realiza assistência técnica e extensão rural</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Capacitação no uso sustentável do miriti para a produção de artesanato; - Realização de feiras e outros tipos de eventos; - Patrocínio e apoio de eventos realizados pela Asamab; - Suporte técnico para elaboração de projetos; - Suporte técnico para a exportação de Brinquedos de Miriti.
<p>Familiares</p>	<p>Familiares em diversos graus dos artesãos que vivem ou não na mesma residência</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Participam do processo criativo e de comercialização de peças; - Trocas de conhecimentos sobre a criação dos Brinquedos de Miriti.
<p>Fundação Cultural de Abaetetuba (FCA)</p>	<p>Instituída em 1977 para executar de forma descentralizada atividades típicas da administração pública ligadas à cultura popular do município e ao gerenciamento de sua política cultural</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Parceira na organização de eventos e feiras; - Realização de oficinas e cursos; - Contribuiu para a criação do MiritiFestival, do qual é parceira na realização.
<p>Fundação Curro Velho (FCV)</p>	<p>Instituição pública estadual sediada em Belém que promove ações voltadas para a formação, fomento e preservação de atividades artísticas nas linguagens plástica, cênica, verbal e audiovisual</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de oficinas diversas com o uso do miriti (ex: esculturas, Brinquedos de Miriti, embalagens de miriti, etc.); - Produção de objetos cênicos com o miriti; - Realização de pesquisas.

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
Grupo dos	Rede de artesãos-empREENDEDORES que possuem registro como MicroempREENDEDOR Individual (MEI)	<ul style="list-style-type: none"> - Organizar os artesãos para o escoamento da produção, o manejo da palmeira e o fortalecimento e melhoramento da atividade; - Incentivar a participação dos artesãos em feiras e demais eventos (regionais, nacionais e internacionais); - Realização de cursos, palestras e oficinas.
Imprensa	Veículos de comunicação que exercem o jornalismo e outras funções de comunicação informativa	<ul style="list-style-type: none"> - Divulgação dos Brinquedos de Miriti como patrimônio cultural do estado, associado ao Círio de Nazaré, e formador de uma identidade paraense; - Divulgação de eventos e feiras dos artesãos; - Realização de reportagens e matérias jornalísticas sobre o saber-fazer dos artesãos.
Instituições de Ensino Superior (IES)	IES que possuem pesquisadores realizando investigações sobre o uso do miriti (ex: UFPA, UFRA, UNAMA, etc.)	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de pesquisas; - Proposições e críticas elaboradas a partir dos resultados da pesquisa; - Publicações.

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
<p>Instituto de Artes do Pará (IAP)</p>	<p>Instituto estadual de promoção e coordenação do processo de preservação e incentivo aos diversos tipos de artes paraenses</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de pesquisas; - Concessão de bolsas de pesquisa; - Publicações; - Realização de oficinas, palestras e cursos; - Parceria, realização ou apoio a eventos; - Realização de exposições (ex: exposição <i>Maquetes em miriti: a arte popular como instrumento de educação patrimonial</i>).
<p>Instituto de Gemas e Joias da Amazônia (Igama)</p>	<p>Organização Social (OS) que realiza a gestão do Espaço São José Liberto, em Belém</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Comercialização de peças; - Realização de cursos, palestras e oficinas de capacitação técnica.
<p>Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)</p>	<p>Instituição federal de promoção e coordenação do processo de preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Pesquisas; - Publicações; - Concessão de bolsas de pesquisa; - Realização de prêmios; - Realização de exposições; - Realização de oficinas, palestras e cursos; - Parceria, realização ou apoio a eventos; - Realização de ações de salvaguarda.

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG)	Instituição federal de pesquisa e difusão de conhecimentos e coleções relacionadas à região amazônica	<ul style="list-style-type: none"> - Comercialização de peças na loja da instituição; - Aquisição de peças para a coleção do museu; - Realização de exposições; - Realização de pesquisas; - Publicações.
OS Pará 2000 (Pará 2000)	Organização Social (OS) que realiza a gestão dos espaços Estação das Docas e Mangal das Garças, ambos em Belém	<ul style="list-style-type: none"> - Realização, apoio ou parceria em eventos e exposições (ex: exposição <i>Miriti das Águas</i>).
Políticos	Pessoas que ocupam cargos políticos eletivos	<ul style="list-style-type: none"> - Aprovação de emendas orçamentárias que beneficiam os artesãos de miriti; - Busca de apoio eleitoral; - Proposição e/ou aprovação de leis que venham beneficiar os artesãos de miriti.
Companhia Paraense de Turismo (Paratur)	Sociedade de economia mista responsável por promover, divulgar e fazer o <i>marketing</i> do turismo no Pará	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de feiras e demais eventos; - Divulgação do artesanato de miriti como atrativo cultural de Abaetetuba; - Desenvolvimento de roteiros turísticos.

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
Secretaria de Estado de Cultura (Secult)	Órgão estadual destinado ao desenvolvimento e à execução de políticas públicas voltadas para a cultura no Pará	<ul style="list-style-type: none"> - Gestora do Programa Estadual do Patrimônio Imaterial; - Gestora do Inventário do Patrimônio Cultural do Estado do Pará – ICPA; - Abriga o Conselho Estadual de Cultura; - Realização, apoio ou parceria em eventos diversos; - Editais para ações voltadas à cultura; - Pesquisas; - Publicações.
Secretaria de Estado de Trabalho, Emprego e Renda (Seter)	Órgão estadual destinado ao desenvolvimento e à execução de políticas públicas para a geração de trabalho, emprego e renda no Pará	<ul style="list-style-type: none"> - Análise, classificação e registro do artesanato; - Mapeamento do artesanato no Pará; - Gestão do Programa do Artesanato Paraense; - Realização, apoio ou parceria em eventos diversos; - Disponibilização de veículos para transporte de peças.
Secretaria de Estado de Turismo (Setur)	Órgão estadual destinado ao desenvolvimento e à execução de políticas públicas para o turismo no Pará	<ul style="list-style-type: none"> - Realização, apoio ou parceria em eventos diversos; - Pesquisas; - Publicações.
Secretaria Municipal de Meio Ambiente (Semeia)	Órgão da administração direta do município de Abaetetuba responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas para o meio ambiente	<ul style="list-style-type: none"> - Apoio para o manejo do miriti; - Apoio para a obtenção de licença ambiental destinada à exportação.

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
<p>Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae)</p>	<p>Entidade privada sem fins lucrativos que atua como agente de capacitação e de promoção do desenvolvimento, dando apoio aos pequenos negócios de todo o país e estimulando o empreendedorismo para possibilitar a competitividade e a sustentabilidade de empreendimentos de micro e pequeno porte.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de programas para capacitação técnica dos artesãos (desenho, projeto e acabamento das peças), profissionalização da cadeia produtiva e manejo dos recursos naturais; - Oferta de cursos, encontros, oficinas e palestras voltadas ao empreendedorismo e ao fortalecimento da gestão e organização (ex.: Empretec); - Realização, parceira ou apoio a eventos (ex: exposição <i>Miriti das Águas</i>; Feira do Artesanato Mundial/ Feira Estadual do Artesanato Paraense; Feira do Artesanato do Círio) para a troca de experiência, visibilidade dos artesãos, oferecimento de oportunidades de empreender, e apoio à comercialização e distribuição; - Realização ou apoio a premiações de reconhecimento aos artesãos que se destacam no mercado pela qualidade (ex: Prêmio Sebrae Top 100 de Artesanato, Concurso de Artesanato de Miriti); - Realização de pesquisas; - Loja.

AGENTES SOCIAIS	CARACTERIZAÇÃO DO AGENTE	PRINCIPAIS AÇÕES QUE DESENVOLVE NO CAMPO
<p>Sindicato dos Artesãos do Estado do Pará (Sinaepa)</p>	<p>Entidade sindical que reúne artesãos do estado</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Realização da defesa dos interesses dos artesãos sindicalizados; - Realização, apoio ou parceria em eventos e exposições; - Realização de cursos, oficinas e palestras; - administração do Espaço do Artesão, destinado à comercialização de peças artesanais do estado no Terminal Hidroviário do Porto de Belém “Luiz Rebelo Neto”.
<p>Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM)</p>	<p>Ligado à Secult, é responsável por coordenar, fomentar e implementar as políticas museológicas nos espaços de preservação da memória, de maneira a contribuir para o desenvolvimento sociocultural e a valorização das entidades culturais do estado do Pará.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Salvar, por meio do Museu do Círio e do Museu da Imagem e do Som, todo o universo semântico (documentação e pesquisa, preservação, difusão e ampliação dos bens) dos Brinquedos de Miriti enquanto expressão cultural paraense e elemento que faz parte da história e da trajetória do Círio de Nazaré, desde sua origem até a contemporaneidade; - Realização de exposições; - Publicações de catálogos; - Abertura do acervo ao acesso de pesquisadores; - Exposições museológicas (ex: exposição <i>Miriti das Águas</i>).

FONTE: elaborado por Amarildo Ferreira Júnior (2015).

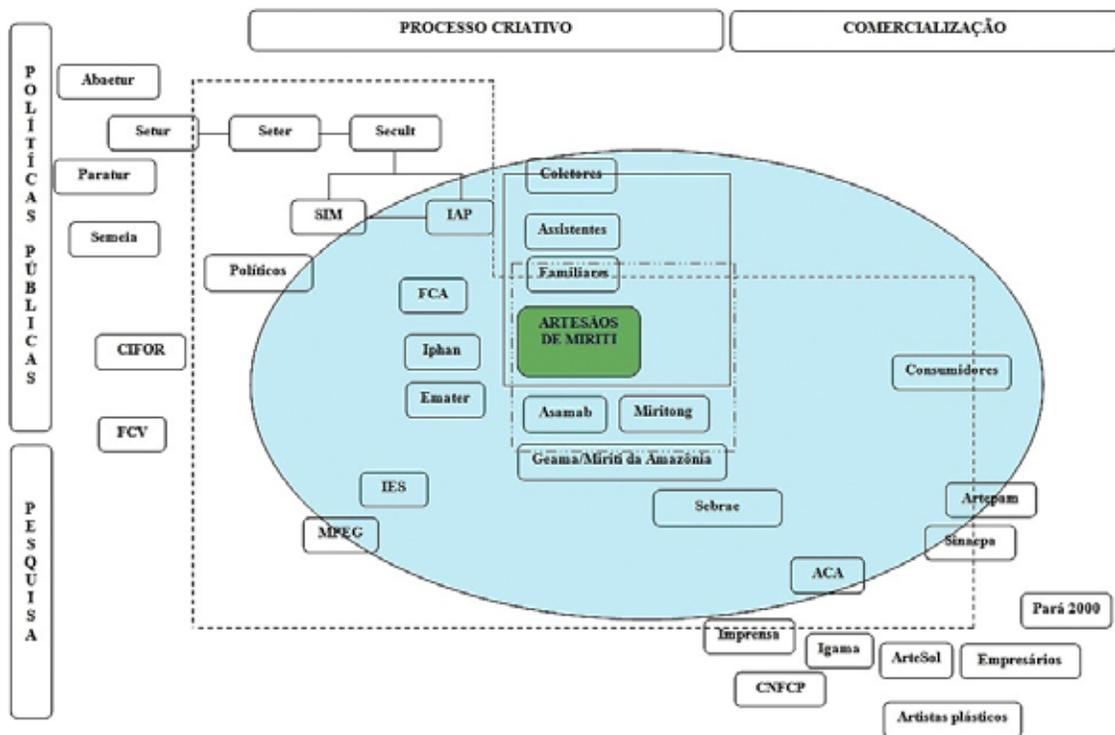


Figura 21- Representação gráfica da estrutura do Campo de Relações no Artesanato de Miriti de Abaetetuba.

FONTE: elaborado por Amarildo Ferreira Júnior (2015).

Nessa representação gráfica, vislumbram-se os agentes sociais que pertencem ao campo estudado e a maneira como estão distribuídos (suas posições), destacando-se as principais relações sociais que mantêm entre si, com os artesãos de miriti ocupando posição de centralidade porque foi a partir desses agentes que as análises foram desenvolvidas e é a partir das relações que eles desenvolvem que o campo vai se delineando.

Entretanto, é importante destacar que nem todas as relações que se desenvolvem no Campo de Relações foram analisadas, devido à amplitude que naturalmente as caracterizam, tornando necessário o enfoque naquelas que se apresentaram como mais importante na contribuição para a definição da vida associativa dos interlocutores, o que faz com que algumas dessas relações possuam caráter implícito no texto, mas sendo plenamente possíveis de serem retomadas e aprofundadas em outros estudos.

4.1 Construção social do Campo de Relações e perspectivas para o estudo das associações

Pelas práticas sociais serem resultantes de uma dialética entre uma situação objetivamente estruturada vivida no campo social e um *habitus* (BOURDIEU, 1983), as relações sociais nem sempre permanecem as mesmas e nem sempre possuem a mesma qualidade. Observar como o Campo de Relações foi sendo construído socialmente desde o início dos anos 2000 permite dar ênfase nas mudanças ocorridas em suas relações e, com isso, retomar a questão sobre o permanente devir da vida associativa como via de expansão de processos políticos, econômicos e identitários dos artesãos de miriti.

Colocar a análise nesses termos é importante para que não se confunda propriedades necessárias e intrínsecas de um grupo qualquer com propriedades que lhe cabem apenas em um dado momento, “[...] a partir de sua posição em um espaço social determinado e em uma dada situação de *oferta* de bens e práticas possíveis” (BOURDIEU, 2008, p. 18, grifo no original). No estudo da vida associativa, esse cuidado se sobressai ainda mais quando se constata que nem as associações são homogêneas, nem podem ser vistas sempre da mesma maneira, devido principalmente ao entrelaçamento de lógicas que a caracteriza.

Freud (2013, p. 60), preocupado com a análise da psicologia das massas, isto é, de grupos mais numerosos de pessoas, apresenta-nos que algumas associações são “[...] massas de tipo efêmero constituídas rapidamente por indivíduos heterogêneos devido a um interesse passageiro”, opondo-as a “[...] socializações estáveis em que os seres humanos passam suas vidas e que se corporificam nas instituições da sociedade” (p. 61). Para esse autor, nos casos mais simples de associação, a organização dos atores sociais é insignificante, embora Goffman (2010) tenha-nos apresentando muito da significância que se pode inferir da interação face a face de dois atores sociais em um espaço público como a rua, por exemplo.

Assim, mesmo o menor e mais efêmero dos ajuntamentos encerra importantes características de organização, e por isso, e com base no referencial teórico movimentado, propõe-se quatro maneiras básicas de se ver as associações: situacional, ocasional, organizacional e institucional.

Presentes no Campo de Relações, as associações se distinguem pelas propriedades relacionais que cedem aos agentes, que, no entanto, somente existirão em relação a outras propriedades (BOURDIEU, 2008). É assim que ver as associações de maneira situacional é vê-las pela observação direta dos

ajuntamentos, presos à situação que os originou e tornou possível. Desse modo, as propriedades da associação podem ser apreendidas de forma mais imediata pela identificação da situação em que ocorre, a qual pode dizer muito ao identificar os atos que lhe são apropriados e inapropriados e, por extensão, os termos de encaixe que define. *A priori*, observar os núcleos criativos familiares, por exemplo, utiliza-se dessa postura situacional, em que a principal situação que os demarca é a criação dos Brinquedos de Miriti em um estar junto rico temporalidades lúdico-estéticas, que, no entanto, irão contribuir para definir as associações observadas no interior das associações civis ao mesmo tempo em que por elas também podem ser determinadas.

A perspectiva ocasional, por sua vez, está relacionada às ocasiões sociais em que ocorrem as associações. É, na verdade, o olhar para um agrupamento de associações situacionais que compartilhem a mesma ocasião social, ou ocasiões sociais, que lhes fornece o contexto estruturante em que se formam, dissolvem e reformam. No âmbito desta pesquisa, esse tipo de abordagem é utilizado quando se apresenta os eventos-ocasiões mais importantes na demarcação do ciclo de produção e comercialização dos Brinquedos de Miriti (o MiritiFestival e o Círio de Nazaré).

As associações organizacionais ou vistas pela perspectiva organizacional, por sua vez, relacionam-se com o grau de continuidade da associação, que pode ser formal ou material (FREUD, 2013). Assim, diz-se que o grau de continuidade de uma associação é material quando as mesmas pessoas permanecem por longo tempo em sua constituição, como é o caso dos núcleos criativos familiares, que são, portanto, associações situacionais materiais, no sentido de que não necessitam de dispositivos legais para definir quem irá integrá-lo e quais serão as atribuições de cada associado⁶³. Por outro lado, quando se desenvolve dentro da associação a definição de posições em que *formalmente* se estabelecem parâmetros de ocupação de funções e que permitem a substituição das pessoas umas

⁶³ O que não significa que, apesar dos núcleos criativos familiares serem estabelecidos mediante ligações emocionais, não exista essa definição de atribuições. Pelo contrário, essa definição existe mas possui termos próprios e não tão formalizados, como a divisão do trabalho com base em questões de gênero e na faixa etária, e também nas habilidades adquiridas. Seus termos de encaixe são, portanto, mais implícitos, sendo dominados pelos atores situados sem, contudo, que estes possam descrevê-lo em todas suas nuances, sendo, portanto, próprios de seu senso prático. Ademais, apesar da Lei Complementar n.º 128/2008, que instituiu o Microempreendedor Individual (MEI), ter permitido que um dispositivo legal fosse adotado por alguns artesãos, estes sendo os artesãos considerados principais de seus respectivos núcleos criativos familiares, geralmente os homens, tal formalidade *ainda* não gerou mudanças significativas na natureza desse tipo de associação, mas lhe permitiu maior inserção nas relações de mercado.

pelas outras, inclusive com dada periodicidade, a associação adquiriu caráter organizacional.

Portanto, as associações organizacionais são o tipo de associação cuja situação que as caracteriza é determinada pelas associações civis, isto é, pelas organizações que congregam formalmente artesãos de miriti em uma estrutura definida em estatuto ou regimento no qual estão inscritas as atribuições, os direitos e deveres de cada associado e as formas legais para ascender às posições que dispõe, embora essas formas legais pouco prevejam sobre o uso de outros recursos, como capital econômico, cultural e social, para a ocupação de tais posições. Assim, as associações organizacionais são associações situacionais (uma assembleia para definir o valor da contribuição dos associados, por exemplo) que estão mediadas por essa relação de formalidade, pois os papéis estão formalmente definidos, o que permite utilizar o estatuto e demais normas e regras formais para manter os atores no *ethos* organizacional.

Formalizando-se mais compulsória do que espontaneamente⁶⁴, as associações civis são, como já se ressaltou alhures, arenas simbólicas, palco das relações ditas organizacionais, que se inserem, dentro do Campo de Relações, em arenas simbólicas englobantes ou interorganizacionais, as arenas públicas. Nas arenas públicas, interagem com outros atores sociais, geralmente, entre os artesãos de miriti, relacionados ao mercado ou ao planejamento estatal. São nessas relações na arena pública que se observam as associações pela perspectiva institucional, pois nela ocorrem contatos estabelecidos prioritariamente na ordem pública, no sentido com que Goffman (2010) a define, e no qual os atores, por mais que se apresentem como indivíduos, sempre estão se posicionando e apresentando fachadas que condizem com sua condição de membro de associações civis. É na arena pública, portanto, que parte das associações organizacionais irá emergir para o exterior das associações civis. Tem-se nesse percurso a transição da

⁶⁴ A disseminação dos conceitos de participação (*empowerment*, *stakeholders*, gestão participativa etc.) realizada por manuais de organizações multilaterais como o Banco Mundial, por exemplo, faz com que o nascimento de associações civis se torne uma necessidade provocada de construção de um lugar de representação de seus associados e de um instrumento de intermediação com o Estado (LOBÃO, 2011) e o mercado. Assim, são incentivadas e oficializadas as associações civis como forma ideal de representação, uma representação que, por essa perspectiva, foi menos conquistada, apesar de criar a ilusão de conquista, do que concedida ou imposta pelo Estado ou pelo mercado. O incentivo às associações civis torna-se, desse modo, mecanismo de tutela, pois por meio delas é reduzido o número de interlocutores com quem lidar, uma vez que os associados delegam sua fala diretamente para a associação civil, e, ao utilizá-las como uma espécie de tutor, faz-se aproximação dos desiguais para as negociações no campo do poder, com o Estado e o mercado comunicando suas diretivas e recebendo filtradas as demandas dos grupos associados (LOBÃO, 2011).

vida associativa mais íntima do artesão, o núcleo criativo familiar, para sua interface pública de direito privado, que os congrega enquanto classe em associações civis, culminando na apresentação das fachadas destas últimas na arena pública.

4.1.1 O nascimento das associações civis dos artesãos de miriti, palcos das associações organizacionais

Depois do Mestre Folha⁶⁵, eu comecei a trabalhar com o Célio, Miranda e o Jazo, que mora lá pro Sítio⁶⁶, irmão do Célio. Aí, como diz o homem, nenhum deles sabia mexer com o miriti. Aí nós começamos a se unir e a mexer, eu comecei dar luz pra eles, eles pra mim. E foi o caso de hoje, eu vou te dizer assim, eu quero te dizer, *a gente é um artesão* (artesão Amadeu Sarges, entrevista concedida em 21 ago. 2014).

Os interesses comuns e aspectos emocionais são motivadores de associações. Quando esses interesses são constantes e essa afetividade se fortalece, as associações tendem a se corporificar e se repetir mais vezes. Essa condição permite, sem, no entanto, determinar, que associações situacionais possam vir a se estruturar enquanto associações organizacionais, principalmente pelo incentivo do Estado e do mercado, que assim estabelecem bem as instâncias para serem acessados. Os artesãos de miriti, tão próximos que estão uns dos outros nas dimensões do capital econômico e cultural, realizam objetivamente a aproximação entre si, intercambiando conhecimentos, desafiando-se ludicamente em engenhosos jogos que giram em torno da criação das peças.

⁶⁵ Conforme destacado anteriormente, Amadeu Sarges começou a trabalhar com esses brinquedos há 34 anos, após uma promessa feita a Nossa Senhora de Nazaré para que intercedesse em uma cirurgia que sua mãe iria realizar, e depois de ter observado outros artesãos na Praça do Carmo, em Belém. Amadeu nos conta que, ao retornar a Abaetetuba, comprou brinquedos do senhor conhecido como Mestre Folha, artesão já falecido, levando-os para vender em Belém durante o Círio. No segundo ano de vendas, tendo adquirido 250 brinquedos, uma chuva danificou suas peças, pintadas a época com tinta a base de anilina, sendo que mesmo assim todas foram vendidas, sucesso que ele atribui à intercessão divina. A partir daí, Amadeu começou a aprender com o Mestre Folha, que inclusive chegou a morar junto com ele, e criar seus próprios brinquedos, tendo começado pelas pombinhas bica-bica.

⁶⁶ Sítio é o termo empregado pelos abaetetubenses para se referir às propriedades instaladas na região das ilhas ou da estrada.

Aproximados pela condição comum de artesãos de miriti, o convívio mútuo faz com que realizem autodeterminações e construam socialmente um ofício único: “eu comecei dar luz pra eles, eles pra mim”. Tal convívio é tão mais intensificado durante o Círio de Nazaré, quando começam a perceber-se mais uns aos outros e estabelecer laços e engajamentos entre si. Percebem, também, as dificuldades que possuem para o exercício desse ofício, o que lhes impulsiona a buscar alternativas dentro do espaço dos possíveis que vislumbram.

Entre os artesãos de miriti, isso implicará nos movimentos que irão culminar na criação de suas associações civis. Amadeu Sarges conta que no ano de 2002 ele e mais alguns artesãos dirigiram-se a Barcarena para pedir patrocínio da Albras (Alumínio Brasileiro S.A) para participarem da Pará Arte (Feira de Artesanato da Amazônia), que aconteceria no mês de setembro na Estação das Docas. Lá, foram orientados a primeiramente se organizarem em uma cooperativa ou associação, maneira que seria mais viável para a empresa disponibilizar o patrocínio.

Nesse período, um grupo de artesões de miriti já havia estabelecido, desde o ano de 1998, uma aproximação com o escritório local do Sebrae, que lhes oferecia cursos para que fossem enquadrados às normas de mercado e para inserir novas técnicas de produção e novos instrumentos em seu processo criativo. Recordando sobre isso, o artesão Valdeli Costa relata que nessa época estava em situação financeira adversa, tendo começado a criar seus Brinquedos de Miriti como alternativa de renda, mesmo sem ter tido contato com os demais artesãos de miriti, e utilizando-se da memória do que vivera na infância em Tauerá de Beja, localidade da zona rural de Abaetetuba, onde fazia com o miriti barquinhos para porfiar nos rios e miniaturas das aparelhagens de som que iam tocar nas proximidades.

Ao começar a vender suas peças, nas quais também aplicava os conhecimentos adquiridos num curso por correspondência de desenho artístico publicitário que, no entanto, não concluíra, foi convidado pelo senhor Adilson Costa, gerente adjunto do Sebrae na época de realização desta pesquisa, para participar das reuniões realizadas pela entidade com outros artesãos de miriti, entre eles Nina Abreu, Amadeu Sarges, Diabinho, Célio Vilhena, e Vitorino Ferreira. Lembra-se, então, da visita de representantes do Conselho da Comunidade Solidária.

Nesse dia, tinha duas pessoas que estavam lá representando o Programa Comunidade Solidária, que na época era coordenado pela Dr.^a Ruth Cardoso, que era a primeira-dama. Então, eu fiquei ouvindo ali, e elas

estavam propondo que esses cinco artesãos criassem aqui em Abaetetuba é... que reunissem os brinquedos pra fazer uma parceria com o Programa Comunidade Solidária. E eles diziam que não, porque [todos] os artesãos não estavam ali, só estavam esses cinco, e eles não podiam decidir pelas outras pessoas. Aí tu imagina, eu vendo escorregando por entre os dedos a oportunidade, né, porque não dependia de mim, era o meu primeiro contato com eles. Aí eu comecei a rezar. Imagina um cara que nem sabia rezar direito, mas eu fiquei lá pedindo pra Deus assim “meu Deus, ilumina a mente de algum desses artesãos pra que ele diga sim”. E aí acontece um fato engraçado: eis que Deus ilumina o Diabinho [risos]. Foi a primeira pessoa que se manifestou... (artesão Valdeli Costa, entrevista concedida em 17 de abr. 2014).

O fato relatado por Valdeli refere-se ao Programa Artesanato Solidário⁶⁷, cujo objetivo era “revitalizar ‘saberes’ e ‘fazeres’ ameaçados de extinção ou de massificação dos padrões globalizantes e de abrir possibilidades de comercialização dessa produção” (CARDOSO, 2002, p. 6-7), e por meio do qual foi realizado o projeto *Brinquedos de Abaetetuba*, que consistiu em um estudo realizado por pesquisadores do CNFCP e que culminou no lançamento de uma publicação (CARVALHO; LIMA, 2002) e na exposição e comercialização de três mil Brinquedos de Miriti na Sala do Artista Popular (SAP), com a presença dos artesãos Diabinho e Valdeli.

Antes disso, no ano de 1987, a SAP, então ligada estruturalmente à Fundação Nacional de Artes (Funarte), já tinha recebido exposição e comercialização de Brinquedos de Miriti, também com realização de pesquisa e lançamento de publicação (LIMA, 1987). Rivaildo Peixoto, 33 anos, atual presidente da Asamab, diz que o processo de fundação dessa associação civil foi um esforço coletivo entre os artesãos e o Sebrae, voltado para a organização de suas atividades, de modo que novas oportunidades de negócios fossem aproveitadas, uma vez que a produção e comercialização dos Brinquedos de Miriti caracterizavam-se, até então, por sua restrição em torno da realização do Círio de Nazaré.

⁶⁷ Esse programa foi posteriormente transformado na Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) Artesanato Solidário (ArteSol), que atua em atividades de salvaguarda e disseminação do artesanato tradicional brasileiro.

Foi assim que, no ano 2000, aconteceu em Abaetetuba o “Miriti Design”, com o objetivo de diversificar a produção dos Brinquedos de Miriti e de avaliar e verificar os resultados dos cursos que o Sebrae lhes proporcionou. A partir desses eventos, os artesãos começaram a expandir sua produção e participar de exposições e feiras regionais, nacionais e internacionais, como, por exemplo, o evento Amazônia Br., realizado no Sesc Pompeia, em São Paulo, em julho e agosto do ano de 2002. Também passaram a receber grandes encomendas, sobretudo de empresas que queriam compor a embalagem de seus produtos com os Brinquedos de Miriti ou distribuí-los como brindes; e lhes foi disponibilizada uma sala para exposição permanente dos Brinquedos de Miriti no Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), em Belém, posteriormente desativada.

Motivados pelos resultados dessas ações, e reconhecendo a necessidade de inserirem-se em redes de relações nas quais encontram estruturas públicas e privadas em que podem se apoiar, mesmo que momentaneamente, para reduzir os riscos dos quais se ressentem, corrigir debilidades e potencializar competências, dando-lhes maior capacidade de fazer valer seus interesses, os artesãos de miriti elaboraram, com assessoria do Sebrae, o estatuto de sua primeira associação civil, a Asamab, registrada em 20 de fevereiro de 2003.

Segundo seu estatuto, essa associação civil é uma sociedade simples, com personalidade jurídica própria e sem fins lucrativos. Seus objetivos e finalidades são:

- a) Contribuir para o estímulo e racionalização das explorações artesanais de brinquedos e artesanatos de miriti e para melhorar as condições de vida de seus associados;
- b) Proporcionar a melhoria do convívio entre a classe, através da integração de seus associados;
- c) Proporcionar aos associados e seus dependentes, atividades econômicas, culturais, desportivas e sociais;
- d) Contribuir para melhoria das condições de vida das famílias;
- e) Estimular e assistir os artesãos de brinquedos e artesanatos de miriti;
- f) Firmar convênios com associações semelhantes, autarquias federais, estaduais, municipais e outras;
- g) Contribuir para a assistência à criança, ao adolescente, à maternidade, à velhice e ao meio ambiente.

Assim, a Asamab surge tanto para organizar e capacitar os artesãos, de maneira a atender aos padrões do mercado, como para garantir e

reivindicar direitos aos quais os artesãos de miriti fizessem jus enquanto “classe” e conquistar espaços de atuação e de divulgação do artesanato que criam. Segundo Rivaildo Peixoto, dado o sistema de produção econômica constituído pelo miriti em Abaetetuba, essa associação civil surgiu com grande potencial de atuação no estado do Pará.

Composta por três órgãos deliberativos (Assembleia Geral, Conselho de Administração e Conselho Fiscal), Diabinho foi o seu primeiro presidente, em cuja residência também foi a primeira sede da associação civil, tendo Amadeu, que viria a ser o segundo presidente da associação civil (o estatuto da Asamab não previa reeleição, tendo sido alterado recentemente nesse sentido) e atualmente é seu tesoureiro, como vice. Somente no ano de 2010, por meio de reivindicações dos artesãos articulados com o Sebrae e a FCA, sua sede seria transferida para o Centro de Artesanato e Cultura do Miriti, adaptado no espaço do antigo Mercado de Peixe da cidade, no Complexo Feira do Produtor, no bairro do Algodoal.

Além de funcionar como sede da Asamab, abrigando o escritório em que se reúne seu Conselho de Administração, o Centro de Artesanato e Cultura do Miriti também é utilizado como local de armazenamento de materiais; de realização das assembleias ordinárias e extraordinárias; de reunião com agentes públicos e de mercado; de exposição de peças (no local estão expostas as peças feitas pelos artesãos durante as edições do projeto *Miriti das Águas*); de comercialização de artefatos (o centro possui 29 boxes que podem ser utilizados como quiosque de venda); de prestação de serviços para os artesãos⁶⁸; e de local de trabalho para alguns dos associados, como é o caso de Leno (Figura 22), que desde 2010 cria as peças nesse local⁶⁹.

⁶⁸ É o caso de aulas disponibilizadas aos artesãos no local pelo projeto do Governo Federal *Saberes do EJA (Educação de Jovens e Adultos)*, voltado para a educação no campo, para indígenas e para quilombolas. A Asamab é, portanto, exceção, sendo resultado de levantamento realizado em 2010 que diagnosticou a necessidade de conclusão do ensino fundamental por muitos artesãos. Esse projeto consiste em dezesseis meses de aulas para a conclusão do ensino fundamental, tendo 21 artesãos matriculados, embora o número de artesãos de miriti que não concluíram essa etapa de ensino seja maior (informações obtidas com Adriana da Conceição Machado Fonseca, professora do projeto, em 14 ago. 2014).

⁶⁹ Isso também faz que Leno, membro do Conselho Fiscal da Asamab, conheça e acompanhe mais aproximadamente as ações dessa associação civil. Além de criar suas peças nesse espaço, Leno também recepciona visitantes (turistas, consumidores, pesquisadores, agentes públicos etc.), a quem pode prestar informações sobre o artesanato de miriti e a Asamab; faz a venda das peças disponíveis no local, cujo controle exerce por anotação em uma folha de papel; recebe as contribuições financeiras dos associados; e também faz o repasse de técnicas para novos associados, como, por exemplo, Jaqueline Chaves Ferreira, 27 anos, que se associou em agosto de 2014 a partir do convite de um vizinho e que aplica a fibra do miriti nos artesanatos de Etil Vinil Acetato (EVA) que já produzia.



Figura 22 - Artesão Leno trabalhando no Centro de Artesanato e Cultura do Miriti.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

O Centro de Artesanato e Cultura do Miriti (Figura 23) é o lugar próprio dos ajuntamentos ordinários da Asamab, sendo, portanto, o principal palco de suas associações organizacionais. Ao visitá-lo, vê-se que foi concebido para que o visitante, local ou adventício, pudesse dispor do lugar como um espaço cultural em que os artesãos de miriti e as peças que criam são o epicentro em torno do qual reverberariam as demais expressões culturais, embora apresente condições ambientais adversas devido à falta de manutenção, principalmente por parte da PMA, que somente o cedeu temporariamente aos artesãos, deixando nele símbolos que ressaltam a ideia de que é um espaço municipal (é o caso tanto do símbolo da PMA pintado nas paredes do centro, quanto de placa e foto oficial da prefeita à

época da realização da pesquisa expostos no local), e considerando-se que a Asamab possui poucos recursos e, por isso, não pode fazer uma manutenção mais contínua ou melhorias estruturais⁷⁰ no local.



Figura 23 - Centro de Artesanato e Cultura do Miriti. Em sentido horário: a) fachada do centro; b) interior do centro, com exibição de *banner* da exposição *Miriti das Águas*; c) boxes de vendas; e d) placa da prefeitura e retrato oficial da Prefeita Francineti Carvalho.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Mas, com o envolvimento de Valdeli (Figura 24), que participou ativamente da fundação da Asamab, cada vez maior com o artesanato de miriti, outra associação civil começou a se delinear. Devido ao crescimento do número de encomendas que lhe eram feitas, Valdeli começou a convidar jovens de sua vizinhança para trabalharem com ele, percebendo, desse modo, que o artesanato de miriti poderia ser utilizado como alternativa

⁷⁰ Assim, ao visitar o centro destaca-se sua fachada, em que se pode ler o nome do centro tanto em português quanto em inglês; sua pintura, em que constantemente aparecem Brinquedos de Miriti; os painéis instalados no local com informações sobre os Brinquedos de Miriti; e a exposição de peças, entre elas uma cobra-grande feita em miriti. Hélio Maciel, 47 anos, que hodiernamente atua na gerência da Asamab como contratado, informou que existe um projeto para que o centro seja reformado e revitalizado para ser utilizado no desenvolvimento de diversos eventos culturais, e que, no entanto, está aguardando a liberação de recursos pela PMA.

educativa para os jovens da periferia e da zona rural de Abaetetuba. Foi quando seu grupo teve a ideia de ir à Fundação Paraense de Radiodifusão (Funtelpa) para solicitar apoio.

[...] a gente pegou, fez radinhos, televisão, né, botamos numa caixa e fomos embora pra Belém. Chegamos lá na Rádio Cultura, pedimos licença, e fomos entrando. Eu falei que a gente queria conhecer lá. E aí já começamos a distribuir radinho lá na portaria logo. A gente foi entrando, quando eu dei por mim, a gente já estava lá no [departamento de] *marketing*. Aí, já conheci todo mundo lá, na época era o Ney Messias o presidente. A cada viagem que eu ia lá, começou a surgir encomendas, e cada viagem que eu ia lá levar material, eu levava um dos meninos comigo. Aí o pessoal foi vendo, foi falando lá dentro “olha, ele trabalha com vários jovens”. E então, quando foi um dia, o Ney Messias veio e propôs pra gente se organizar numa entidade, se a gente quisesse, eles davam o apoio pra nós. Era o que a gente tava esperando... (artesão Valdeli Costa, entrevista concedida em 17 ago. 2014).



Figura 24 - Artesão Valdeli Costa durante concessão de entrevista.
FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Por conta da existência da Asamab, que, na percepção de Valdeli, possui objetivos de organização voltados mais para fortalecer a comercialização dos Brinquedos de Miriti, a nova associação civil, denominada Associação Arte Miriti de Abaetetuba (Miritong), registrada somente no dia 12 de dezembro de 2005, embora as discussões que viriam culminar em sua fundação terem sido realizadas desde o ano de 2002, definiu objetivos distintos:

- a) Combater a pobreza, visando contribuir para a melhoria da condição de vida de seus associados e demais integrantes da comunidade;
- b) Fomentar o desenvolvimento econômico e social da comunidade local, sobretudo entre os jovens, através da exploração do artesanato de miriti;
- c) Promoção de ética, da paz, da cidadania, dos direitos humanos, da democracia e de outros valores universais;
- d) Apoiar, fomentar e incentivar estudos e pesquisas que deem suporte técnico e científico à execução de seus projetos, programas, planos e ações;
- e) Apoiar, fomentar e incentivar toda e qualquer política ou ação de preservação, plantio e manejo de miritizais na microrregião do Baixo Tocantins.

Ademais, a Miritong também irá se distinguir da Asamab em sua estrutura, que se apresenta como uma Organização Não Governamental (ONG), e no escopo de suas atividades, que não se restringirão ao artesanato de miriti. Estruturada administrativamente em três diretorias (diretoria geral, diretoria administrativa e diretoria financeira), essa associação civil desenvolve suas atividades em quatro grupos de trabalho (Grupo Arte em Miriti Cores e Encantos da Amazônia; Grupo Cacos e Caroços⁷¹; Abaeté Artesanato – Brinquedos Educativos de Madeira⁷²; e Grupo de Música Repona da Maré⁷³).

⁷¹ Confecção de bijoias, adereços, instrumentos musicais etc. com o uso de sementes e resíduos da floresta.

⁷² Grupo cujas atividades tiveram início no ano de 1999, com o objetivo de gerar ocupação e renda através do reaproveitamento de madeira reciclada para a confecção de brinquedos pedagógicos e jogos de saúde mental. A semelhança de objetivos com o grupo Arte em Miriti fez com que ambos se juntassem no ano de 2002, o que contribuiu para a organização social da Miritong.

⁷³ Integra a Miritong desde julho de 2007. Subdivide-se em Grupo de Cordas e Vocalização, e Grupo de Percussão e Pesquisa.

Instalada atualmente na residência de Valdéli, depois de ter sido fechada sua antiga sede, um ponto de cultura inaugurado em parceria com o Governo do Estado e conhecido como *Fábrica de Sonhos*, sua atuação no âmbito dos Brinquedos de Miriti é desenvolvida no Grupo Arte em Miriti Cores e Encantos da Amazônia, e, além de englobar a participação em exposições e eventos nacionais e internacionais, também tem forte direcionamento para a realização do repasse de técnicas e a formação de novos artesãos – sobretudo nas comunidades Tauerá de Beja e Pirocaba, através de parceria com as associações de moradores locais –, e para a discussão e busca de soluções para o manejo do miriti na região.

Vê-se que a Asamab e a Miritong surgiram de forma homóloga e numa mesma época, sendo que esta segunda teve como fundadores alguns dos que participaram da fundação da primeira. No entanto, entre essas duas associações civis não se observaram muitos conflitos, principalmente pelo fato de que desde o princípio a Miritong delineou objetivos distintos e sua fundação se deu mediante a associação com grupos que trabalhavam com outras atividades culturais, o que faz com que ambas tenham relações relativamente harmoniosas e complementares.

É o que Totaro; Rodrigues (2014) exemplificam quando destacam que, apesar de dissensos, Asamab e Miritong estão trabalhando para se reconhecer numa nova sigla, a União dos Artesãos de Brinquedos e Artesanatos de Miriti de Abaetetuba (Unamab), que deveria garantir a indicação geográfica do trabalho artesanal pelo registro de “autenticidade” e qualidade do selo geográfico *artesanato de Abaetetuba*. No entanto, entre os conflitos entre as duas associações civis, destacam-se principalmente as acusações que o presidente anterior da Asamab, Desidério Neto, dirige à Miritong, afirmando que essa associação civil, que teria maior facilidade de apoios financeiros concedidos por instituições públicas em comparação à Asamab, estaria usando o nome do miriti de Abaetetuba, que para Desidério é levado à frente pelo trabalho desenvolvido pela Asamab, para obtenção de lucros (TOTARO; RODRIGUES, 2014).

Desidério, por sua vez, é criticado duramente por alguns artesãos da Asamab que afirmam que, quando exercia o cargo de presidente de seu Conselho de Administração, teria feito uma gestão prejudicial, deixando essa associação civil em uma delicada situação financeira e com pouco prestígio perante outros agentes por conta de problemas de improbidade. Assim, após o término de sua gestão e com a realização das eleições para escolha da composição do novo Conselho de Administração, que ocorrem a cada

três anos, Diabinho conta que, em conjunto com outros artesãos, articulou a candidatura de seu filho, Rivaildo Peixoto, para o cargo de presidente, com objetivo de apresentar a alternativa de um jovem que pudesse restituir a imagem de seriedade da Asamab ao mesmo tempo em que pudesse dar novos encaminhamentos para a associação civil.

Rivaildo, tendo o apoio tanto de artesãos mais velhos, como Diabinho, Amadeu Sarges, Célio Vilhena e Manoel Miranda, quanto de parte dos artesãos mais jovens, ganhou as eleições disputadas contra o artesão Piriás, que tinha o apoio de Desidério, assumindo o posto de quarto presidente da Asamab (atualmente, Rivaildo está no segundo mandato). Porém, Piriás se constituiu como liderança, sendo crítico do que define como “cultura de sobrevivência”, que seria a falta de uma visão mais “empresarial” dos associados que, segundo seus relatos, priorizam o ganho imediato e não cultivam uma postura de médio e longo alcance, e, após os resultados das eleições do Conselho de Administração, junto com outros artesãos insatisfeitos, como Adonias e Beto, se afastou da Asamab⁷⁴.

Rivaildo afirma que a Asamab já chegou a ter 180 associados, reduzindo-se esse número para os cerca de 60 que possui atualmente, em um universo em que, em todo o município de Abaetetuba, em torno de 80 famílias estão envolvidas diretamente no processo de criação dos Brinquedos de Miriti. Embora a maior parte desses artesãos, mesmo os que organizaram ou estão organizando outra associação civil, não tenham se desligado formalmente da associação, isto é, não tenham cumprido os trâmites burocráticos previstos em seu estatuto, Rivaildo atribui esse afastamento aos problemas da administração anterior e, para reduzir seus efeitos, tem elaborado um projeto de reaproximação com associados afastados e recrutamento de novos associados, em especial artesãos da região das ilhas, para que assim aumente a presença de outros tipos de artesanato de miriti no escopo da Asamab e também estabeleça contatos mais diretos com os coletores e beneficiadores das braças de miriti, de modo a controlarem melhor a origem e os métodos de extração da fibra e que se reduza o preço do material ao eliminar os possíveis atravessadores.

⁷⁴ O afastamento se deu sem formalização do desligamento do vínculo desse grupo de artesãos com a Asamab. Durante as entrevistas, todos enfatizavam ainda pertencerem a essa associação, e a narrativa da participação em sua fundação sempre foi movimentada. Nas últimas eleições para a presidência do Conselho de Administração, nas quais Rivaildo foi reeleito, alguns desses artesãos tentaram exercer seu voto e/ou compor chapa para disputar o pleito, tendo sido impedidos por conta de não virem cumprindo os deveres de participação previstos no estatuto da associação civil.

Quanto ao grupo de dissidentes liderado, principalmente, por Pírias e Beto, há uma articulação entre eles, com apoio do Sebrae, de criação do que Pírias denomina como Grupo dos Empreendedores Artistas do Artesanato do Miriti (Geama). Esses artesãos estabelecem-se em torno do ateliê de Pírias, denominado Miriti da Amazônia, do qual se utilizam tanto do espaço e das máquinas que possui, como dos preceitos que Pírias tem por ser um MEI, além de também utilizarem em alguns momentos da denominação de seu ateliê para se referirem ao grupo, de tal forma que doravante será utilizada a denominação Geama/Miriti da Amazônia para se referir a esse grupo.

Ao visitar o ateliê de Pírias (Figura 25), local dos ajuntamentos mais frequentes do Geama/Miriti da Amazônia, destacam-se os indicativos de sua orientação mais próxima dos padrões de mercado em comparação com as demais associações civis. Logo na entrada, tem-se uma placa em que se pode ler “Ateliê Miriti da Amazônia”, e algumas fotos de brinquedos e jovens fazendo brinquedos com camisetas com o nome do ateliê, além de nas laterais ter-se nomes de políticos que supostamente apoiam seu trabalho.



Figura 25 - Ateliê Miriti da Amazônia.
FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

O interior do ateliê também chama atenção pela sua organização, em que pouca coisa está fora dos lugares que lhes são destinados, e por papéis fixados na parede que apresentam sua missão, visão e valores, o que remete claramente à racionalidade empresarial.

- a) **Missão:** “queremos levar o espírito e a beleza do artesanato de miriti à vida das pessoas a nível mundial através da promoção de um ambiente de negócios são e competitivo no setor do artesanato, implementando ações sustentáveis de *marketing*, desenvolvimento e inovação de produtos, formação, e gestão do conhecimento, contribuindo assim para o aumento do rendimento dos artesãos de miriti e da sua comunidade”;
- b) **Visão:** “queremos ser o principal centro de referência de artesanato de miriti em conhecimento e promoção do desenvolvimento do artesanato nacional”;
- c) **Valores:** promoção de negócio justo; preservação artístico-cultural; uso sustentável dos recursos; responsabilidade social e ambiental; transparência e honestidade; sustentabilidade da organização; perseverança.

O Geama/Miriti da Amazônia apresenta-se, portanto, como uma rede de artesãos que pode vir a se organizar como associação civil, apesar das novas diretrizes do Sebrae, seu principal parceiro, de trabalhar somente com MEI, que se direciona de forma bem mais clara para o atendimento dos padrões de mercado, seguindo de perto as orientações desse parceiro privilegiado e de sua *panaceia* do empreendedorismo.

No momento que eu ganhei esse Prêmio Top 100⁷⁵, [...] veio melhorar muito o processo de gestão... O próprio produto mesmo evoluiu de uma forma que *o nosso projeto tá no mercado aí!* Então, por ser só eu no grupo que trabalhava aqui, a demanda era demais, que não tinha como atender essa demanda, né. Eu fazia parte dessa associação, da Asamab, então, muitos colegas

⁷⁵ O Prêmio Sebrae Top 100 de Artesanato é uma premiação dada pelo Sebrae com objetivo de reconhecer e valorizar o trabalho de artesãos de todo o Brasil, selecionando as cem unidades produtivas consideradas mais competitivas. Realizado a cada três anos, o ateliê Miriti da Amazônia, de Píriás, foi selecionado nas terceira (2013/2014) e quarta (2015/2016) edições da premiação, tendo sido avaliado nos critérios de grau de *inovação* dos produtos; adequação econômica; adequação ergonômica dos postos de trabalho; adequação ambiental; eficiência produtiva; adequação cultural; embalagem; qualidade percebida - valor intangível; práticas comerciais; responsabilidade social; e gestão estratégica (SEBRAE, 2012b).

também que não tiveram oportunidade lá, assim, da gente formar um grupo bom lá dentro, porque é questão da escala de hierarquia, liderar pelo poder, não dá... não abre espaço pros outros. Então resolvemos, né... Eu me afastei de lá. Com essa minha saída teve alguns colegas também que não quiseram ficar lá... a gente vai sair, então, vamos formar um grupo. Tá legal, como eu já tenho a minha marca, Miriti da Amazônia, própria marca, por isso tá à frente dos colegas, ser mais *organizado*, ter embalagem, todo esse processo, foi fácil, né. Montamos um grupo forte, um grupo com pessoas que têm habilidade de determinada coisa pra fazer, né. Aí a vantagem é que a gente começou a fazer os nossos trabalhos de forma coletiva, [...] porque *a gente faz um trabalho diferente*, maior perfeição, entendeu, já que a gente tem *todo esse processo de gestão* também, que a minha formação é técnico em administração, entendeu, então ficou fácil. [...] aqui a gente tem... você observa ali, ó, são poucos que têm missão, visão e valores, e aqui a gente tem a nossa missão, visão e valores. Então, é um *diferencial*, né? A gente sabe aonde é que a gente quer chegar, em tanto tempo a gente quer chegar em determinado lugar. Então, é diferente porque hoje em dia nós temos um *plano de ação*. Nosso plano de ação, em parceria com o Sebrae, foi montado até... de 2013 a 2016. Então, lá tá todo o nosso projeto que a gente vai desenvolver durante esses três anos. Então não tem como se perder, né? [...] a gente foca muito na *cultura empreendedora*, devido à parceria com o Sebrae (artesanô Pirias, entrevista concedida em 15 abr. 2014).

Com seu plano de ação delineado para os últimos dois anos dois anos, o que se observa na fala de Pirias é a ênfase em qualidade, organização, gestão, e diferencial, em suma, no que destacou como *cultura empreendedora*. Assim como a Asamab e a Miritong, o Geama/Miriti da Amazônia tem grande participação em feiras e exposições regionais, nacionais e internacionais, nas quais destaca a possibilidade de estabelecimento de redes de contatos, *networking* no jargão empreendedor, que permitam o fechamento de negócios futuros bem mais do que destaca a realização mais imediata das vendas. Ademais, também tem atuado na formação de novos artesãos

para que assim possam ter garantia de mão de obra para poder atender as demandas crescentes que possuem, e também para que a “tradição” local dos Brinquedos de Miriti não desapareça, preocupação expressa por Pirias quando diz que “não se vê mais artesão [de miriti] jovem”; e focam na criação de peças mais sofisticadas e com cada vez maior dominância de sua função estética.

Essas são as associações civis que envolvem os artesãos de miriti e nas quais ocorrem suas relações, ou associações, organizacionais. Seus nascimentos para o público propiciaram o surgimento de uma arena pública (CEFAÏ, 2011) em torno do artesanato de miriti de Abaetetuba, na qual tais associações civis passaram a estabelecer relações com diversos atores sociais institucionais, gerando, dessa maneira, um conjunto de associações que podem ser vistas pela perspectiva institucional, que ora se fortalecem, ora são desfeitas.

4.1.2 Arenas públicas no Campo de Relações: vínculos que se atam e desatam

Para Cefaï; Mota & Veiga (2011), falar de associações civis ainda é demasiado vago, pois esse tipo de organização não é homogêneo, podendo participar de diferentes conflitos e ocupar diferentes lugares em relação ao Estado e ao mercado. Esses espaços são ocupados dentro das arenas públicas, espaços em que os agentes/atores determinam seu percurso na ocupação de posições sociais e se engajam e desengajam conforme as circunstâncias, nem sempre se preocupando com questões ideológicas, mas permanentemente tratando de assuntos de seu cotidiano sobre os quais não possuem incessantemente o conhecimento claro de qual regime de ação e de interação estão se referindo na prática, dado o entrelaçamento de lógicas distintas (CEFAÏ; VEIGA; MOTA, 2011).

Aludindo seja a um *lugar de combates* (*lieu de combats*) ou uma *cena de realizações* (*scène de performances*) ante ao público e no interior de uma ordem pública, o conceito de arena pública destaca a dimensão do conflito – que também pode ser ato apropriado ou termo de encaixe em determinadas situações sociais –, na definição da realidade e na imposição de legitimidade, enfatizando a relação entre a temporalidade das interações estratégicas e a “construção” de problemas sociais (GOFFMAN, 2010; CEFAÏ, 2002).

Quando direcionamos a análise para as arenas públicas que surgem no interior dos campos sociais, focalizamos, sobretudo, as atividades

práticas em situações sociais (GOFFMAN, 2010; GLUCKMAN, 1987) que se desenrolam ao redor de um problema público, no qual atores individuais, organizacionais e institucionais se expressam; discutem e julgam opiniões; localizam problemas; entram em disputas, polêmicas e controvérsias; resolvem crises; e assumem compromissos; com a chamada “coisa” pública não sendo mais um monopólio do Estado (CEFAÏ, 2002).

Procede-se a análise das arenas públicas de forma situacional, demonstrando-se as formas de experiência, de opinião e de ação pública que não cessam de instaurar-se (CEFAÏ, 2002). Desse modo, a perspectiva da análise se orienta aos fatos públicos no momento de sua gestação, um processo que ocorre de forma paralela a uma dinâmica de produção de atores individuais e coletivos e de suas identidades, “encenadas” em suas intervenções e suas interações, relançando-se os movimentos que os criam social e culturalmente (CEFAÏ, 2002).

Em arenas públicas, as associações civis são, portanto, *arenas intraorganizacionais* que promovem certo número de interações, de ações e de atividades em *arenas interorganizacionais*, onde são atravessadas por ambiguidades e, às vezes, por contradições que não lhes permite ter “[...] um objetivo, uma estratégia e uma ideologia” (CEFAÏ; VEIGA; MOTA, 2011, p. 35, grifo no original). Ver a relação das associações civis dos artesãos de miriti com outros agentes/atores sociais permite entender como tais associações são assediadas, como dizem Cefai; Veiga & Mota (2011), por tensões entre objetivos intermediários e objetivos últimos, tornando a sua continuidade e unidade problemas práticos que não cessam de trabalhar para resolver.

Nas arenas públicas em que se inserem os artesãos de miriti, o Sebrae é explicitamente importante – e complicado – de ser considerado. Criado em 1972 para estimular o empreendedorismo e possibilitar que micro e pequenas empresas tivessem competitividade, sustentando-se no mercado, esse agente é uma entidade privada sem fins lucrativos inicialmente ligada ao Governo Federal, do qual somente veio se desvincular no ano de 1990, tornando-se a partir de então um serviço autônomo e paraestatal.

Sua atuação na fundação das associações civis dos artesãos de miriti já foi demonstrada, e com elas, inicialmente com a Asamab e mais recentemente o Geama/Miriti da Amazônia, atua na educação e formação por meio de oficinas e cursos para maior promoção do artesanato de miriti; na certificação do Brinquedo de Miriti, em busca da implantação de registro de indicação geográfica; e no projeto da Usina de Reciclagem, que tem por objetivo a utilização dos resíduos de miriti para a produção de papel.

Na atuação frente à formação dos artesãos, o Sebrae possibilitou que eles melhorassem o uso que fazem do material, além de aperfeiçoarem algumas técnicas e acrescentassem ao processo criativo outras ferramentas (máquinas de corte, estiletes, mesa de corte etc.). Por essa via, e com o complemento de cursos voltados para a gestão de negócios e para o atendimento do público, por exemplo, o Sebrae se estabeleceu como uma espécie de ponte entre os artesãos e alguns padrões de mercado, o que foi importante para que o ciclo de produção e comercialização dos Brinquedos de Miriti se ampliasse e, com isso, alguns artesãos passassem a poder ter na comercialização de seus Brinquedos de Miriti a principal base material para sua vida.

Foi uma intervenção vinda de fora do processo espontâneo e familiar de criação dos Brinquedos de Miriti, mas uma intervenção que, longe de trazer somente benefícios para os artesãos, foi, em certa medida, por eles acionada, de modo que pudessem cumprir alguns de seus anseios, notadamente os relacionados à comercialização das peças. É claro que essa atuação gerou pressões sobre o processo criativo, com sugestões e incentivo de modelos diferentes e a ênfase no que, segundo o Sebrae defende, era mais valorizado pelo mercado.

Realmente, há nessas pressões possibilidades de descaracterizar e “destróçar” o processo criativo, por meio da modificação de sua natureza e da criação de modelos que *poderiam* eliminar a “criatividade livre” que caracteriza a criação dos Brinquedos de Miriti. Entretanto, a atuação dos artesãos de miriti, pela intermediação de seu espaço de disposições (*habitus*), associada à atuação de outros agentes nesse Campo de Relações, retraduz o espaço de posições sociais em um espaço de tomadas de posição (BOURDIEU, 2008), fazendo com que tais possibilidades fiquem restritas, *no período tomado como referência*, a um estado latente.

Latente porque, embora se fale em *habitus* de classe, ou de grupo, essas disposições não são nem imutáveis nem são exatamente iguais, mesmo entre agentes sociais que ocupam a mesma posição no Campo de Relações, pois a proximidade no espaço social, afirma Bourdieu (2008), não engendra automaticamente unidade, definindo somente potencialidade objetiva de unidade, dada as propriedades situacionais particulares a cada agente. Assim, os *habitus* são diferenciados ao mesmo tempo em que são diferenciadores. “Distintos, distinguidos, eles são também operadores de distinções: põem em prática princípios de diferenciação diferentes ou utilizam diferenciadamente os princípios de diferenciação comuns” (BOURDIEU, 2008, p. 22).

Isso explica porque entre as associações civis de um mesmo grupo social há diferenciações, mesmo que fossem tão difíceis de distinguir. É assim que a Asamab caracteriza-se mais como uma entidade de classe, destinada a fazer valer os direitos dos artesãos de miriti, entre eles os direitos de poder acessar o mercado e de que a “tradição” dos Brinquedos de Miriti seja mantida e reconhecida.

Por outro lado, o Geama/Miriti da Amazônia irá se direcionar menos para a identificação de classe, embora acione por vezes discursos identitários, sobretudo ao definir seus membros como artistas-empresendedores, numa clara distinção que faz de si em relação às associações civis, do que para a demonstração de um trabalho reticulado, com qualidade, “valor agregado” e diferenciação, em suma, de supostamente melhor conhecedor da linguagem, das regras e do jogo do mercado; enquanto a Mirítong estaria mais próxima de um reconhecimento da importância em inserir-se no mercado, mas sempre com o destaque e o direcionamento de suas ações para um engajamento social e para a manutenção dos lastros simbólicos dos Brinquedos de Miriti.

A relação entre os artesãos de miriti e o Sebrae também foi importante para engendrar o MiritiFestival. Seguindo a preocupação de maior inserção no mercado e ampliação do ciclo de comercialização dos Brinquedos de Miriti e de demonstração da versatilidade dessa palmeira, e a exemplo de outros municípios paraenses que patrocinavam seus festivais com objetivo de exporem suas qualidades produtivas, o contato entre os artesãos de miriti, a Associação Comercial e Empresarial de Abaetetuba (ACA), a PMA, por intermédio da FCA, e o Sebrae, permitiu que um antigo projeto redesenhado pela ACA e executado pelo Sebrae junto à Asamab originasse a primeira edição do festival.

Realizado anualmente desde 2004, sempre no período que vai de fevereiro a junho, época da safra do fruto do miritizeiro, esse festival também exprimiu o anseio desses agentes de apresentarem uma imagem mais positiva da cidade de Abaetetuba, muito associada aos seus frequentes problemas de violência⁷⁶. Sua primeira edição foi realizada de 2 a 4 de abril de 2004, na Praça da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, tendo cerca de trinta mil visitantes e vendendo cerca de 13.000 artesanatos (CAVALCANTE, 2008). Em sua segunda edição, em 2005, introduziu-se na programação do festival a apresentação de bandas, grupos parafolclóricos, eventos esportivos, praça

⁷⁶ Na época, Abaetetuba vinha sendo destaque em matérias jornalísticas nacionais e internacionais por conta, principalmente, da intensa atuação do tráfico de drogas no município e da destruição de seu Fórum, da Câmara de Vereadores e da sede da Prefeitura, no ano de 1998.

de alimentação e, a partir do incentivo à diversificação da produção, uma espécie de competição no formato de concurso com premiação para verificar qual artesão conseguia criar uma peça nova durante a realização do festival.

Já na edição de 2008, algumas mudanças na realização do festival geraram controvérsias entre seus organizadores e os artesãos. Cavalcante (2008) afirma que a primeira delas estava relacionada à data de sua realização, que foi transferida para o mês de junho, coincidindo com a quadra junina, que possui forte expressão no município e, segundo o que os artesãos e a própria organização do evento constatou depois, reduziu sua visibilidade. Nesse ano também se trocou o local do evento, que foi realizado no ginásio Hildo Carvalho, cedido pela PMA, gerando controvérsias e descontentamentos devido às condições ambientais adversas (sobretudo o calor) e ao maior controle em relação às peças expostas e à segurança do espaço, que reduziram a visibilidade do evento, pois a acessibilidade seria menor em comparação ao espaço anterior.

Nos anos seguintes, o festival voltou a ser realizado entre o final de abril e o início de maio, período de constantes cheias dos rios pelos volumes das chuvas, o que gera a produção de muitos frutos da palmeira e permite, tal qual Gomes (2013), pensar o evento como uma grande comemoração de sua colheita. O local também mudou de lugar mais uma vez, sendo transferido para a Praça da Bandeira, que possui tamanho mais apropriado para as dimensões que o festival alcançou e onde atualmente ainda é realizado.

Em 2014, a Asamab passa a ter uma autonomia maior sobre a organização do festival, principalmente após o rompimento de suas relações com o Sebrae. Segundo os artesãos de miriti afirmam, esse rompimento teria se originado a partir de mudanças na diretoria do escritório local do Sebrae e de modificações na forma de trabalhar com os artesãos, que, atendendo novas diretrizes, passou a ser direcionada aos artesões com registro de MEI em lugar das associações civis. Além disso, alguns artesãos destacam que, apesar da importância do Sebrae em muitas das conquistas que obtiveram, sobretudo relacionadas ao aumento da qualidade das peças e da comercialização, esse agente possuía muita ingerência nas ações da associação civil, principalmente nos eventos mais diretamente ligados a ela, como o MiritiFestival e a Feira do Artesanato de Miriti, e suas diretrizes não lhes possibilitava avançar em outros tipos de discussões, em especial as que se detêm mais sobre os aspectos culturais dos Brinquedos de Miriti do que sobre os aspectos mercadológicos.

Depois que nós fechamos com o Sebrae foi que teve a possibilidade de criar outras coisas. Teve muitas mudanças, como você tá vendo, todas essas mudanças veio depois que a gente criou com o Sebrae essa parceria. O Sebrae começou a colocar cursos pra nós, teve mudanças de tinta, *design*, criação de brinquedos e feiras, grandes feiras. Eu te digo assim, que depois que a gente se segurou com o Sebrae, a gente só teve o que ganhar. De grupo a gente começou a montar a nossa associação (artesanão Amadeu Sarges, entrevista concedida em 21 ago. 2014).

Eu não sou a favor do rompimento com o Sebrae, mas eles têm que perceber que o importante são as pessoas. É muito diferente a conversa de um técnico do Sebrae da conversa de um antropólogo. Já chega o mercado pra pressionar o cara (artesão Valdeli Costa, entrevista concedida em 22 ago. 2014).

Mas, o que irá definir o rompimento das relações entre Asamab e Sebrae são as mudanças feitas no ano de 2013 na Feira do Círio e do Miriti⁷⁷ para que, conforme disse Maryellen Lima, analista técnica da Unidade de Mercado do Sebrae⁷⁸, fossem atendidas reivindicações de artesãos do restante do estado do Pará que atuam em outros segmentos. Assim, a feira foi renomeada como Feira de Artesanato do Círio e parte dos estandes estaria destinada a outros tipos de artesanato, o que ocasionou

⁷⁷ Realizada na Praça Waldemar Henrique, essa feira nasceu no ano de 2009, quando foram unificadas a Feira do Artesanato de Miriti, que já era realizada nesse espaço, e a Feira do Círio, destinada a receber artefatos diversos relacionados com a festa religiosa e que até então era realizada ao lado da Basílica de Nazaré, ambas coordenadas pelo Sebrae. Entretanto, e apesar dessa unificação, todos, inclusive o Sebrae, sempre se referiam a esse evento como Feira do Miriti, devido tanto à predominância de artesanatos de miriti como ao maior apelo mercadológico que se pode obter pela exaltação da ligação do artesanato de miriti com o Círio. Atualmente, ainda há quem se refira à Feira do Artesanato do Círio como Feira do Miriti, inclusive em reportagens de telejornais locais; os visitantes, nativos ou adventícios, confundem-se entre esses dois eventos; e o Sebrae não faz questão de esclarecer de forma explícita a diferença entre as duas feiras (na ocasião da reportagem assinalada anteriormente, veiculada no dia 09 out. 2014, no Jornal Bom Dia Pará, da emissora de televisão Liberal, afiliada local à Rede Globo, o representante do Sebrae não fez questão de corrigir o repórter que se referiu a essa feira como Feira do Miriti, e também destacou que 70% das peças expostas seriam feitas dessa fibra natural, o que não foi comprovado em nossa visita o local).

⁷⁸ Conversa realizada no dia 11 out. 2013, durante acompanhamento das atividades dos artesãos de miriti no Círio daquele ano.

descontentamento entre os artesãos de miriti, sobretudo pela troca do nome da feira, que na percepção deles significaria a perda de um espaço já consolidado para a venda de Brinquedos de Miriti durante o Círio, fazendo com que a Asamab decidisse pela não participação nessa feira, o que reduziu o número de artesanatos de miriti ali expostos, e passasse a organizar seu próprio evento, a Feira do Artesanato de Miriti, na Praça Dom Pedro II⁷⁹.

O ano passado eu me segurei muito quando o Sebrae mandou aquele ofício pra gente, pro Riva lá, como eu não vi, mandaram pro Riva, nos discriminando, acabando com a única coisa que a gente ainda tinha, a Feira do Miriti, e eu falei logo pro Riva, jamais a gente vai aceitar. Porque é nosso. Ninguém vem tirar o que é nosso (artesão Amadeu Sarges, entrevista concedida em 21 ago. 2014).

Eles [Sebrae] davam pra gente o necessário que a gente queria. O suporte pra que a gente assim, começasse trabalhar. Mas, depois eles foram maltratar o que é nosso, aí já viam só o que eles queria, nós não podemos aceitar, entendeu? Foi até que uma vez o Riva foi pra Belém, uma lista separada lá, aí tinha que colocar por lista, colocaram guarda, segurança na porta, não deixava as pessoas entrar pra comprar, aí se revoltamos lá e falemos que a gente não queria aquilo. Aí dia do Círio era fechado o portão, passava todo mundo que é o dia que a gente vende mais, aí era fechado. Aí nós falemos com a diretoria lá que nós não queria mais (artesã Dona Iranil, entrevista concedida em 18 ago. 2014).

Outros motivos também apontados para o descontentamento foram restrições de horário, impossibilitando, de acordo com os artesãos, vendas nos momentos em que há um grande fluxo de pessoas pelo local; a realização de processo de triagem das peças que poderiam ser expostas⁸⁰; e

⁷⁹ Enquanto no ano de 2013 somente seis dos 58 estandes que compunham a Feira do Artesanato do Círio eram de artesãos de miriti, em 2014 essa proporção aumentou para 19 de 54 estandes, com sete desses sendo também de artesãos que expunham na Feira do Artesanato de Miriti. Maryellen estima que antes da separação das feiras 60% de seu espaço eram ocupados por artesãos de miriti.

⁸⁰ Entretanto, os artesãos de miriti criam formas de contornar esse processo, pois alguns deles acabam levando peças daqueles que não foram aprovados nesse processo para serem vendidas em seus estandes. Da mesma forma, na Feira do Artesanato do Círio, alguns artesãos recebem peças de outros que não estejam expondo lá para realizarem comercialização, artimanhas para escapar dos controles impostos.

o valor cobrado para participar do evento (em 2013, R\$ 250,00 por estande), somado aos gastos com as passagens do artesão e de sua família, os custos de alimentação e os custos de hospedagem, estes últimos muitas vezes suprimidos por parentes ou amigos que vivem na capital ou pela opção de dormir na praça, junto às barracas de vendas, o que permite atender os clientes em qualquer horário do dia ou da noite.

O processo que levou ao rompimento com o Sebrae coincidiu com a mudança do Conselho de Administração da Asamab, vinda com uma proposta de corrigir erros da gestão anterior.

A gente sentiu a necessidade de ter parcerias mais efetivas, principalmente na área administrativa da associação. Aí a gente tem, dentro da organização dos nossos eventos, um quadro administrativo, que é composto até por pessoas de fora, cujo principal é o Hélio Maciel⁸¹. E, onde a gente não consegue, onde nós temos a limitação, a gente busca nos parceiros a conclusão dos projetos que constituem os eventos da Asamab. Então, está aí o diferencial da atual diretoria para as outras. Hoje, os principais parceiros são a Prefeitura Municipal de Abaetetuba, que sempre apoiou, independente de partido; a Emater está constantemente com a gente; a Fundação Cultural de Abaetetuba; a Associação Comercial; o Governo do Estado; e o Iphan agora. Assim, são muitos parceiros, mas os principais agora são esses (artesão Rivaildo Peixoto, entrevista concedida em 14 ago. 2014).

Desse modo, com exceção do Geama/Miriti da Amazônia, que ainda mantém vínculos fortes com o Sebrae, sobretudo por sua orientação ter mais aspectos mercadológicos, além de ter relações de parceria com outros agentes importantes, os artesãos de miriti distanciaram-se do Sebrae, mas em seu lugar fortaleceram vínculos que já possuíam e estabeleceram novas relações para suprir tanto o suporte dado pelo Sebrae como para receber novos tipos de apoio que este não lhes oferecia.

Entre os novos parceiros, Rivaildo destaca a Emater, cujo principal apoio volta-se para as questões ambientais, de modo que o miriti utilizado tenha origem certificada; para o auxílio técnico na elaboração de projetos e na realização de eventos; e para a exportação de Brinquedos de Miriti.

⁸¹ O estatuto da Asamab prevê a possibilidade de contratação de um gerente pelo Conselho de Administração. Com formação em logística, Hélio Maciel vem trabalhando com os artesãos desde 2013.

No aspecto ambiental, Santos (2009) diagnosticou que a falta de certos cuidados no momento da extração das fibras do miriti, somada ao aumento da pressão sobre o recurso que vem ocorrendo nos últimos anos por conta do aumento da demanda e da multiplicação dos usos do miriti, e à derrubada de miritizais para dar lugar à exploração de açaí, estaria gerando alguns problemas ambientais que se desdobram econômica, social e, em última instância, culturalmente, pois reduzem a quantidade do recurso em diversas áreas, tornando-o escasso nas proximidades da zona urbana do município, o que gera riscos sobre a garantia da matéria-prima.

Embora tais problemas existam, ainda assim se pode afirmar que o artesão de miriti “é, por natureza e espontânea convicção, um preservador” (LOUREIRO, 2012, p. 83). Deve-se, nesse caso, levar em consideração a relação do artesão com a natureza ao seu redor e com o seu mundo exterior. Inicialmente, a realização do corte, se feita de maneira adequada, é capaz de trazer benefícios para a palmeira, pois, conforme vai crescendo, o miritizeiro faz a derrubada natural dessas braças. Assim, a coleta de braças seria uma sorte de poda do miritizeiro, ocasionando pela ação humana um processo que iria ocorrer naturalmente, com o benefício de que a energia que a palmeira despenderia para realizá-lo será empregada para o desenvolvimento da planta. Sendo complexa, a questão ambiental em torno do miriti deve considerar alguns aspectos importantes: nem sempre é o artesão de miriti quem realiza a coleta e nem é somente ele quem utiliza materiais derivados dessa palmeira, e há pouco envolvimento de órgãos públicos, municipais e estaduais, no âmbito da realização do manejo desse recurso, o que contribui para o agravamento da situação.

Durante a realização desta pesquisa, muitos foram os artesãos que expressaram preocupação com a garantia da matéria-prima e com a realização do manejo e com os riscos de uma monocultura do miritizeiro. Nesse ponto, a Mirítong se destaca, pois possui como um de seus objetivos centrais a realização e promoção do manejo da palmeira, tendo participado do *Projeto Miriti*⁸², no qual a pesquisa de Santos (2009) foi realizada. Portanto, os artesãos de miriti estão conscientes da necessidade de preservar os miritizais da região e de reduzir o desperdício de matéria-prima, porque

⁸² Projeto desenvolvido entre 2006 e 2009 pela Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), pelo MPEG e pela Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), com recursos disponibilizados pelo Center for International Forestry Research (CIFOR). O Projeto Miriti consistia em pesquisa sobre ecologia, mercado e cultura relacionada aos produtos florestais não madeireiros do miriti, visando sua certificação e de suas benfeitorias, sendo realizado nas comunidades de Acaraqui, Arapapuzinho, Arumanduba, Campompema, Itacuruçá, Sirituba e Tauera de Beja, entre outras.

sabem que sua atividade depende da disponibilidade do suporte material de sua criação. Além disso, como destacou Diabinho, o que vem ocorrendo é um aumento no preço da bucha que, com a subida da demanda por Brinquedos de Miriti, ocupou o posto de importância anteriormente pertencente à tala.

Antes, a tala era principal. Hoje não, é a bucha. Não falta o miriti. O que ocorreu foi que a bucha ficou mais valorizada. Se antes se comprava por doze reais o cento, hoje esse valor foi pra até cem reais. Há 20 anos, davam o miriti (artesão Diabinho, fala registrada em assembleia da Asamab realizada no dia 25 abr. 2014, com participação do Iphan).

Assim, a realização do manejo do miritizeiro em conjunto com a Emater é a solução que os artesãos encontraram tanto para preservar o recurso do qual depende seu trabalho, como para permitir que tenham acesso a esse material com um preço mais reduzido. Essa parceria também permitirá que o miriti utilizado tenha sua origem certificada, o que é importante para a realização de vendas para o exterior, outra ação que os artesãos estão realizando em conjunto com a Emater⁸³.

Nesse ponto, a Emater, por intermédio do extensionista rural Geovanny Farache, está em contato com um grupo de empresários judeus que estão interessados em exportar os Brinquedos de Miriti para Espanha, Itália, Portugal e Estados Unidos, e, por isso, está auxiliando os artesãos de miriti a atenderem os requisitos necessários à exportação e irá financiar um catálogo voltado para o mercado exterior. Além dessas ações, Geovanny também tem dado suporte técnico para que os artesãos elaborem projetos para acessarem recursos públicos ou privados, como foi o caso do MiritiFestival, que em 2014 foi aprovado pelo Programa Cultural das

⁸³ De acordo com dados oferecidos pela Emater e pela Asamab, somente a produção de artesanatos de miriti em Abaetetuba preservaria uma área em torno de 800 hectares, na qual seriam encontrados além dos tremendais de miriti diversas outras essências florestais, como madeiras, frutas, óleos etc. Segundo informou Geovanny Farache (Emater), a principal ameaça para a preservação dos miritizeiros, além de outros espécimes vegetais da região, seria a plantação do açaí, que, com o crescimento de seu valor comercial, passou a ser incentivado, sendo muitas vezes implantadas áreas de monocultura dessa palmeira. Desse modo, a Emater afirma que o manejo do miriti passa primeiramente pelo manejo do açaí, no qual se deve incentivar a manutenção de outros exemplares da flora na região de seu cultivo, o que também contribuiria para que sua produção fosse elevada pela manutenção de uma maior diversidade de nutrientes na área, e a preservação das matas ciliares, onde se concentra o maior número de palmeiras de miriti e que também contribui para a proteção dos cursos d'água.

Empresas Eletrobras⁸⁴, e a Emater contribuiu, ao lado do Iphan e da PMA, para a realização da Feira do Artesanato de Miriti durante o Círio de Nazaré de 2014, e, segundo Geovanny informou, disponibilizará cerca de R\$ 230 mil para a realização desse mesmo evento em 2015.

Geovanny diz que a parceria entre Emater e Asamab já existia desde a fundação dessa associação civil, mas passou por um período de distanciamento por conta do período de maior aproximação dessa associação civil com o Sebrae. A retomada dessas relações teria ocorrido durante a Agrifal do ano de 2013, a qual a Asamab teria participado com uma série de dificuldades por falta de apoio. Segundo Geovanny afirma, nessa oportunidade fez o convite para Rivaildo para que realizassem um trabalho de captação de recursos para os dois maiores eventos da Asamab (o MiritiFestival e a Feira do Artesanato de Miriti), de forma que esses eventos ficassem sob controle e organização da Asamab.

Como é que a gente costuma trabalhar? É extremamente individual de cada técnico. Tem o ponto de vista da empresa, mas vai muito de cada técnico. Devido a Emater ter uma estrutura descentralizada, a gente possui essa liberdade de atuação, mas existe uma orientação. Primeiro, escutamos a Asamab, quais as demandas e dificuldades. Segundo, trabalhar as dificuldades deles, que eram, primeiro, a independência, porque todo o trabalho da Asamab não era visto como da Asamab, era dos parceiros, do Sebrae. A principal função da Emater seria fortalecer o grupo, fortalecer o festival e o Círio. O evento é da Asamab e nós somos parceiros. O final desse processo é que eles estejam fortalecidos e organizados, e a gente sai do processo e pega outra assistência técnica (Geovanny Farache, em conversa no dia 22 ago. 2014).

Por outro lado, outro agente a se aproximar mais recentemente dos artesãos de miriti foi o Iphan, através da área de patrimônio imaterial de sua superintendência estadual. Essa aproximação, requerida pelos artesãos de miriti há bastante tempo, se deu através da necessidade do Iphan executar ações de salvaguarda para o Círio de Nazaré. Segundo relatou Larissa Guimarães, técnica em Antropologia do órgão, devido o registro pelo Iphan do Círio de Nazaré como Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro, na categoria

⁸⁴ *Holding* de capital aberto controlada pelo Governo brasileiro que atua nas áreas de geração, transmissão e distribuição de energia elétrica.

celebrações⁸⁵, e posteriormente como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), há a necessidade de que sejam realizadas ações de salvaguarda tanto para o objeto de registro quanto para os bens a ele associado.

Larissa explicou que o Iphan fez uma avaliação para definir quais seriam as primeiras ações de salvaguarda a executar e para quais aspectos do Círio seriam direcionadas. Mediante essa avaliação, continua, foi estabelecida uma lista de prioridades, verificando-se que a festa do Círio em si, devido seu apelo ante a Igreja, a empresas, ao Estado, à mídia etc., não seria o foco prioritário dessas ações, que deveriam ser direcionadas para os elementos a ela associados, entre eles o artesanato de miriti, pois seus detentores possuem demandas mais urgentes do que outros elementos dessa festa.

Assim, foi realizada uma assembleia entre a técnica do Iphan e os associados da Asamab na qual se apresentaram quais são as atribuições do Iphan e como se constituiria o processo de salvaguarda do artesanato de miriti enquanto bem associado ao Círio de Nazaré⁸⁶. Desse modo, o Iphan deverá executar um plano de ação para realizar o levantamento das demandas dos artesãos de miriti e a indicação, através de um processo de gestão compartilhada e sustentável, das ações a serem realizadas para apoiar e melhorar as condições sociais e materiais de produção, reprodução e transmissão do artesanato de miriti, garantir meios para sua continuidade de modo sustentável, e preservar a autonomia dos artesãos de miriti por meio da criação de um comitê gestor responsável por pensar estratégias e ações para a salvaguarda do bem.

Previsto para ocorrer ainda no ano de 2014, esse processo apresentou algumas dificuldades relacionados à estrutura da superintendência estadual do órgão, que, em sua área de patrimônio imaterial, possui apenas dois técnicos responsáveis pelos processos de inventário, registro e salvaguarda de bens culturais de todo o estado do Pará, e pela não liberação dos recursos financeiros necessários para sua execução, postergando-se seu início para o ano de 2015, e ainda assim condicionado à aprovação do plano

⁸⁵ Rituais e festas que marcam a experiência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social.

⁸⁶ Realizada no dia 25 abr. 2014, no Centro de Artesanato e Cultura do Miriti, essa assembleia contou com a participação de cerca de vinte artesãos, todos associados à Asamab. Larissa informou que a decisão de realizá-la somente com a Asamab e antes do MiritiFestival foi tomada para possibilitar a introdução a esse grupo de artesãos da explicação do que o Iphan faz e de como faz, ao mesmo tempo em que permitisse a articulação para o acompanhamento do festival.

de ação e do orçamento para sua execução. Entretanto, o Iphan realizou outras ações para subsidiar esse processo, como o acompanhamento do MiritiFestival em maio de 2014; a realização de evento em que se discutiu sobre a produção, a comercialização e o mercado do artesanato de miriti⁸⁷; a orientação sobre os procedimentos de acesso a editais de financiamento de ações de salvaguarda; e a execução da emenda orçamentária de contratação de empresa para montagem da estrutura utilizada na Feira do Artesanato de Miriti de 2014, aprovada pelo então deputado federal Miriquinho Batista⁸⁸.

Desse modo, o Iphan, ao lado da Emater, pode vir a se constituir como o principal parceiro dos artesãos de miriti, principalmente ao permitir a articulação para acessar políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural e para a formação de um comitê gestor autônomo dos artesanatos de miriti, além de, como alguns artesãos destacaram, poder suprir a lacuna deixada pelo rompimento da Asamab com o Sebrae, com o diferencial de que suas ações não sejam orientadas pelos padrões de mercado, considerando, antes disso, os aspectos socioculturais desse bem.

E eu vejo assim, do Iphan, as pessoas que vêm de lá, os antropólogos, são pessoas que eles focam muito na questão humana, percebe, dessa atividade. Como você tá fazendo, falando pra mim, né, e fazendo sua pesquisa. O produto já fica

um pouquinho de lado, né, trabalha as pessoas, os autores.

⁸⁷ Denominado *Ciclo de Palestras Conversa Pai D'égua: falando sobre patrimônio*, o evento, organizado pela técnica em educação Carla Cruz, foi realizado no dia 28 ago. 2014, em Belém, e teve a participação do artesão Rivaildo Peixoto, que falou sobre o ofício de artesão de miriti e sobre a atuação da Asamab, e nele foram apresentados os resultados parciais desta pesquisa.

⁸⁸ Natural de Abaetetuba, Miriquinho Batista possui uma antiga relação com os artesãos de miriti, que se expressa político e afetivamente. Segundo contam os artesãos, quando Miriquinho Batista esteve como titular da Secretaria Municipal de Administração do município de Belém, durante a gestão do prefeito Edmilson Rodrigues, entre 1999 e 2002, foi um dos incentivadores de uma estrutura melhor para a realização da Feira do Artesanato de Miriti durante o Círio de Nazaré. Além disso, também foi autor, durante seu mandato como deputado estadual, do Projeto de Lei n.º 204/2008, sancionado pela então governadora Ana Júlia Carepa na Lei n.º 7.282/2009, que transformou o MiritiFestival em patrimônio cultural do estado do Pará, e do projeto de indicação para o Poder Executivo Federal do registro dos Brinquedos de Miriti como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, anseio ainda cultivado pelos artesãos de miriti, que, no entanto, não foi aprovado. Recentemente, durante as eleições disputadas em outubro de 2014, Miriquinho Batista participou de uma assembleia com os artesãos de miriti, apresentando-lhes um balanço de sua atuação parlamentar e as propostas que teria para um possível novo mandato (entre elas, a articulação para que a profissão de artesão fosse regulamentada, explicando-lhes os benefícios disso). No entanto, o deputado não conseguiu se reeleger, ficando na lista de suplentes.

O Sebrae trabalha mais a questão do produto, né, mercado, aí vem os *designers*, que ajudaram muito a desenvolver o brinquedo de miriti, mas assim... (artesão Valdeli Costa, entrevista concedida em 17 abr. 2014).

Há anseios dos artesãos de que o artesanato de miriti seja registrado como patrimônio cultural imaterial de forma independente do Círio, mas Larissa pondera que mesmo sendo possível tal processo, há dificuldades pela necessidade de aprovação de orçamento e não é um processo imediato, pois necessita cumprir uma série de etapas de registro. Logo, mesmo que tal processo seja iniciado, a prioridade é que, por meio da atuação do Iphan, os artesãos de miriti acessem e criem novas formas de obtenção de recursos e protejam seu ofício administrativa e judicialmente.

Essa proteção passa tanto pela formação de novos artesãos, preocupação que eles expressaram por diversas vezes durante a realização desta pesquisa, como pela preservação dos miritizeiros, algo que vêm desenvolvendo na Emater, além de conter em si a questão da propriedade intelectual. Lima (2009, p. 108) faz um relato que apresenta a importância desse terceiro aspecto:

Muitas vezes definidos como anônimos porque integram coletivamente o repertório cultural de um grupo, esses saberes e expressões são patrimônio coletivo de uma comunidade.

[...] De novo, o Pará oferece a matéria para pensar essa questão. Trata-se dos brinquedos de Abaetetuba, mais conhecidos como brinquedos do Círio de Nazaré, de Belém. Dentre eles, um dos mais comuns é a cobrinha de miriti, que apareceu uma vez numa novela de televisão. Um dos atores era paraense e, numa ida a Belém, por ocasião do Círio, comprou uma dessas cobrinhas. Retornando ao Rio de Janeiro, sugeriu ao diretor que, para compor melhor seu personagem, um tipo infantilizado que morava num ferro-velho, ele brincasse com a cobra.

Durante vários capítulos ele apareceu brincando com a cobrinha. Foi o suficiente para causar um frisson no Brasil. Todos queriam saber que cobrinha era aquela, de que era feita, de onde vinha. Logo descobriram Abaetetuba, e o comércio queria encomendar milhares de cobras dos artesãos, que não tinham condição alguma de produzir objetos naquelas proporções. Uma indústria de São Paulo foi acionada e, usando a

cobrinha artesanal como protótipo, criou uma cobrinha de plástico que, hoje, é vendida aos milhares pelas ruas de Belém, por ocasião dos festejos do Círio, ao preço de um real, concorrendo com a cobrinha artesanal de miriti, que custa quatro reais.

Nunca se pagou um centavo de direitos de autor. É bem verdade que esse tipo de direito não está regulamentado. No Brasil, até hoje, há discussões para se criar uma legislação que proteja os direitos coletivos, difusos, defendendo as comunidades e seus patrimônios imateriais.

Por conta disso, os artesãos de miriti defendem a adoção do selo de indicação geográfica, discussão que vinham desenvolvendo com o Sebrae desde o ano de 2010. Por meio desse selo, além de proteger os direitos desse bem, também estariam imputando-lhe uma certificação de sua qualidade e, segundo a visão de quem defende a sua adoção, acrescentariam mais valor agregado às peças. Entretanto, tal processo deve ser visto com cautela. Inicialmente, porque o uso do selo de indicação geográfica define que tal produto possui características próprias, que, no caso dos Brinquedos de Miriti, já são bem reconhecidas. Mas, ao mesmo tempo em que valorizaria mais os Brinquedos de Miriti nos padrões do mercado, essa ferramenta pode gerar processos excludentes, principalmente para os artesãos que vivem mais longe do centro urbano.

Uma vez que o selo geográfico é um símbolo de distinção, verificando-se que o produto ao qual será aplicado possui as características que o torna singular e que utiliza as técnicas que o tornam único, sua utilização é controlada, definindo-se quais são os produtores que possuem exclusividade em usá-lo e elaborando-se um regulamento de uso do nome geográfico. Dependendo de quem faz o pedido de registro, e da forma como tal pedido é realizado, há possibilidades de que grupos de artesãos sejam excluídos do processo, mesmo que compartilhem esse saber coletivo.

Há, dessa maneira, um conflito se delineando em torno desse processo, pois, com a saída de alguns artesãos da Asamab, existe uma disputa, até então velada, para definir qual grupo faria o registro do nome geográfico, pois, segundo afirmou Pirias, se o Geama/Miriti da Amazônia fizesse esse registro, sob os auspícios do Sebrae, evitaria que a Asamab detivesse esse direito e cometesse erros que reduzissem seu valor como diferencial, enquanto a Asamab, em conjunto com a Miritung, defende que o registro seja feito pelas associações civis que congregam o maior número

de artesãos de miriti e que tenham capacidade de fazer a inclusão dos demais artesãos.

4.1.3 Ocasões sociais compósitas no Campo de Relações

Marcada por uma temporalidade, a atividade de criação dos Brinquedos de Miriti não consiste, entretanto, na criação de um tipo de brinquedo de época, apesar de possuir épocas de maior visibilidade (MiritiFestival, em Abaetetuba, e Círio de Nazaré, em Belém), com importância social, cultural e econômica, e caracterizadas como amplos espaços de sociabilidades diversas. Sendo momentos diferenciados daquela realidade, são ocasiões sociais (GOFFMAN, 2010) em que essa atividade se intensifica e, conseqüentemente, seus ajuntamentos, fazendo com que se acentue a ressonância de processos afetivos, sensíveis e morais (CEFAÏ; VEIGA; MOTA, 2011) diante da excepcionalidade desses eventos únicos, tornando as situações onde ocorrem tais ajuntamentos o ambiente privilegiado para sua observação.

Logo, essas ocasiões sociais são compósitas, pois nelas há o entrelaçamento de diversas lógicas de ação, que estruturam o contexto onde se torna propícia à ocorrência de situações e ajuntamentos em que os artesãos de miriti desenvolvem relações sociais e culturais entre si ou com agentes responsáveis por controles mercadológicos ou por políticas públicas durante sua realização, o que as tornam privilegiadas para a observação da dinâmica de sua vida associativa.

4.1.3.1 MiritiFestival: uma aquarela amazônica

No início do mês de maio de 2014, na Praça Francisco de Azevedo Monteiro, também conhecida como Praça da Bandeira, em Abaetetuba, realizou-se o 11.º MiritiFestival, com organização inteiramente assumida pela Asamab e tendo apoio do escritório local da Emater, da PMA, da FCA, e da ACA, entre outros parceiros e alguns patrocinadores. O festival foi selecionado pelo Programa Cultural das Empresas Eletrobras 2014, que consistia em um processo seletivo que disponibilizava até R\$ 8.000.000,00 para patrocínio de projetos culturais em três segmentos: fomento ao teatro, fomento ao audiovisual, e fomento ao patrimônio imaterial. Regido por edital próprio (ELETROBRAS, 2013) que definia os critérios e as diretrizes para a disponibilização do patrocínio, o programa selecionou 45 projetos

com valores de até R\$ 1.000.000,00, com o pagamento podendo ser único ou parcelado.

O 11.º MiritiFestival, cujo tema “Uma aquarela amazônica” (Figura 26) destacava o colorido dos Brinquedos de Miriti e cujo projeto foi elaborado pela Asamab com assessoria técnica do escritório local da Emater, teve aprovado um valor de patrocínio de R\$ 1.000.000,00, dividido em cinco parcelas anuais de R\$ 200.000,00 (o que permite a realização de mais quatro edições do evento), e foi selecionado no segmento fomento ao patrimônio imaterial, definido pela patrocinadora como o conjunto de [...] projetos que promovam a identificação, a documentação, a investigação, a promoção, a valorização, a transmissão, a difusão e/ou a salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial que sejam fundados na tradição e manifestados por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e local [...] (ELETROBRAS, 2013, p. 26).

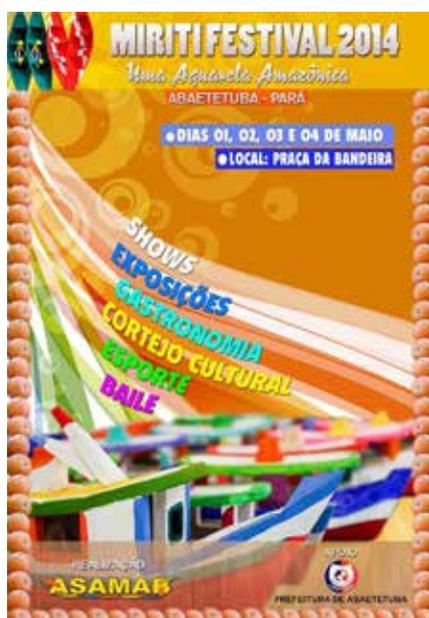


Figura 26 - Panfleto de divulgação do 11.º MiritiFestival.
FONTE: Asamab (2014).

Apesar de sua abertura oficial ter ocorrido somente no dia 1.º de maio de 2014, o MiritiFestival teve um coquetel de lançamento (Figura 27) realizado na noite do dia 16 de abril, no auditório da ACA. A observação e

consequente participação dessa situação foram importantes para entender como no decorrer de cada situação, na troca dos enquadramentos e das cenas vividas, vivenciadas e observadas, há também uma mudança das lógicas predominantes que contribuem para definir as características dos ajuntamentos.



Figura 27 - Rivaldo Peixoto, presidente da Asamab, discursando durante o coquetel de lançamento do 11.º Miriti Festival.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Inicialmente, foi destacado o novo conceito do evento e o processo de renovação da própria atuação da associação civil após o rompimento da parceria com o Sebrae e os resultados da gestão anterior, e que se expressavam na mudança da denominação do festival, que até o ano anterior era denominado Miriti Fest – Festival do Miriti. Em seguida, foi apresentado o projeto delineado para essa edição, e informado sobre um cortejo cultural a ser realizado no dia 27 de abril na Praça da República, em Belém, para

divulgação do festival⁸⁹. O coquetel foi, portanto, o momento de publicização do projeto, quando a plateia presente pôde ter certeza de que o festival seria efetivamente realizado e conheceu qual seria a sua estrutura e suas propostas.

Foi um momento de apresentação de parceiros e patrocinadores; de captação de novas parcerias, patrocínios e diferentes tipos de recurso; do início de sua divulgação para o público-alvo; e de estímulo e motivação dos artesãos associados que estavam ali presentes. Via-se, portanto, a manifestação de uma lógica permeada pelo conceito de relações públicas e institucionais, sendo que essa publicização ocorreu em um espaço privado, restrito àqueles que a organização do evento queria atingir ou que participassem dessa situação.

Os atores sociais ali presentes (selecionados mediante convite) tinham seus papéis bem definidos, pois todos sabiam claramente os termos de encaixe que lhes eram designados para que pudessem manter-se situados, o que fazia com essa situação seguisse um *script* bem definido, no qual se observou claramente as ações de preparação, de desenvolvimento e de transição das cenas, e, por fim, do encerramento da situação.

Entre os presentes, havia cerca de dez artesãos, que assim que chegaram ocuparam a antepenúltima e a penúltima fila do lado esquerdo, onde conversavam entre si. A organização do lugar, as vestimentas, a postura de comportamento e a atenção dada às pessoas eram muito próximas do padrão formal das reuniões de negócio, afinal, o MiritiFestival, ainda preservando seu aspecto cultural e social, também se constituiu como um produto a ser lançado e promovido para a sociedade e para um mercado, adquirindo um forte teor empresarial e comercial. Também as falas seguiam uma ordenação que permitia o encaixe de cada ator no momento propício

⁸⁹ Ação articulada pela assessoria de comunicação contratada para o evento, teve o bloco de carnaval abaetetubense Hyaba Dabadu como parceiro. O bloco carnavalesco disponibilizou café da manhã, almoço, aparelho de som, dançarinos(as) do bloco para a realização da divulgação, e um ônibus para a ida de artesãos e alguns de seus familiares para Belém num domingo, dia de intensa atividade cultural, social e política nessa praça. Levaram-se, também, personagens do desenho animado *Os Flintstones*, ao qual o nome do bloco faz referência, e uma cobra-grande de quinze metros de comprimento, todos feitos de miriti, para utilização na ação, e foram distribuídos panfletos de divulgação do evento por alunas do curso técnico de Organizador de Eventos do *campus* Abaetetuba do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), um dos parceiros do festival. Os artesãos aproveitaram a oportunidade para levar girândolas para contribuírem com a divulgação, que teve cobertura da mídia local, e também venderem algumas peças, e aqueles que possuem familiares em Belém aproveitaram a viagem para levar-lhes pescado, farinha etc. Tanto na ida quanto na volta, essa ação também foi um momento de lazer para os artesãos, que conversavam descontraidamente, relembando e contando histórias vividas juntos.

para sua realização, segundo o papel que desempenhava e de acordo com a posição que ocupava na hierarquia dos papéis.

Por outro lado, a abertura oficial do evento foi realizada na manhã do dia 1.º de maio, no portal de entrada da cidade, onde foi feito o plantio simbólico de uma muda de miriti, e de onde saiu uma pequena corrida organizada por uma academia da cidade, com chegada à Praça da Bandeira. Na pequena praça que fica nesse portal, também estavam presentes artesãos do Geama/Miriti da Amazônia, que tinham firmado parceria com a PMA para a criação de brinquedos que seriam expostos na entrada da cidade, no terminal rodoviário e na sede da prefeitura (Figura 28) durante a realização do festival.

Se por um lado essa parceria contribuiu para integrar esse grupo de artesãos de miriti a toda a movimentação que o evento gerou na cidade, uma vez que, apesar de ser gerido pela Asamab, o MiritiFestival integra o repertório cultural de uma comunidade da qual os artesãos do Geama/Miriti da Amazônia fazem parte; por outro lado, gerou tensão, por conta das divergências entre esses dois grupos e também pela forma como essa inserção foi realizada, sem que a organizadora e realizadora do evento, a Asamab, tivesse sido previamente informada.



Figura 28 - Artesãos do Geama/Miriti da Amazônia instalando cobra de miriti de 30 metros de comprimento no portal de entrada de Abaetetuba.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Assim, enquanto o Geama/Miriti da Amazônia estava instalando seus brinquedos e seus materiais de publicidade no portal da cidade, a Asamab realizava o plantio da muda de miriti junto com Iraci Júnior, vice-prefeito de Abaetetuba, e técnicos da Secretaria Municipal de Meio Ambiente (Semeia), com cobertura de alguns veículos da mídia estadual. Após a realização do plantio e a concessão de algumas entrevistas, os atores sociais dirigiram-se para a Praça da Bandeira, onde foi cortada a faixa de abertura do festival, dando-se início, oficialmente, à sua programação.

O espaço principal do MiritiFestival era a tenda de artesanatos de miriti (Figura 29), que cobria horizontalmente parte da Av. Pedro Rodrigues, e dividia-se em cerca de 40 estandes. Naquele espaço encontrava-se toda a variedade do artesanato feito com miriti em Abaetetuba, desde as cestarias até o amplo universo dos Brinquedos de Miriti. Era um espaço de comercialização e de socialização, cuja maioria dos visitantes era morador de Abaetetuba ou de outros municípios da região do Baixo Tocantins, embora tenha sido registrada presença de visitantes de outras partes do estado e de outros estados e países. Também era um lugar de circulação e passagem independente da aquisição ou venda de peças, suscitado seja pela contemplação daquela aquarela e a curiosidade ou empenho em conhecer os Brinquedos de Miriti, seja por motivações em que o artesanato fosse elemento de interesse lateral.



Figura 29 - Tenda do artesanato de miriti.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Espaço privilegiado para observar essa atividade artesanal enquanto um quefazer agregador, no qual a integração gerada pelos núcleos criativos familiares também se manifesta no momento de comercialização dos brinquedos. Apesar disso, não era um ambiente livre de conflitos, pois se viam divergências sobre os mais diversos assuntos, principalmente relacionadas à distribuição de cada artesão nos estandes disponibilizados, ou pela discussão sobre a ausência da maioria deles na missa que a artesã Maria de Fátima Santos, 63 anos, conhecida como Dona Pacheco, articulou com a arquidiocese de Abaetetuba⁹⁰.

Na região que rodeia a praça, por sua vez, viam-se algumas barracas desses jogos e brinquedos frequentemente encontrados em pequenos arraiais do interior do país. No palco coberto, instalado na esquina da Av. Pedro Rodrigues com a Rua Siqueira Mendes, onde se encontra um dos vértices da praça, realizavam-se shows diversos de bandas e grupos musicais locais e regionais, de estilos musicais variados, com destaque para o show do grupo musical Arraial do Pavulagem⁹¹. Nesse espaço também foi encenada, no dia 3 de maio, uma peça infantil sobre a preservação da natureza, com personagens da fauna e da flora, e de lendas e mitos da região; e foi feito sorteio de bingo e escolha da Garota MiritiFestival, no último dia de programação.

⁹⁰ Tanto no MiritiFestival, quanto na Feira do Artesanato de Miriti, havia discussão em torno da localização de cada artesão nos estandes, pois se defendia que essa distribuição seria feita por sorteio, o que não veio a ocorrer. Dessa maneira, alguns artesãos reclamavam que os membros do Conselho de Administração da Asamab teriam se utilizado dessa prerrogativa para escolher para si e para aqueles artesãos que lhes fossem mais próximos os melhores locais nesses dois eventos. Em relação à missa, D. Pacheco defende que os artesãos de miriti devem sempre realizar tal tipo de solenidade antes da abertura de seus eventos, afirmando que é por causa dessa relação com a religião cristã católica, sobretudo com os Círios de Nossa Senhora da Conceição e de Nazaré, em Abaetetuba e Belém, respectivamente, que seu ofício tem recebido reconhecimento, e, por conta disso, tomou a iniciativa de organizar a realização da missa, indo, inclusive, a rádios locais conceder entrevista em que declarou sua realização. Rivaildo, por sua vez, e considerando principalmente o crescimento do número de artesãos cristãos protestantes, defende que nem todos os eventos devem trazer essa relação com Igreja, mesmo que alguns artesãos queiram a realização da missa. Isso porque, apesar do artesanato de miriti ter esse aspecto de relação com a religião, Rivaildo afirma que essa associação deve ocorrer somente no Círio de Nazaré, para não gerar descontentamentos entre os artesãos evangélicos.

⁹¹ O Arraial do Pavulagem é um grupo musical de Belém que toca músicas populares em que se mesclam elementos simbólicos de folguedos, danças regionais e religiosidade popular. Tendo participado com frequência das edições do festival, o grupo fez um cortejo cultural, denominado *Toada da Cobra Grande* e no qual também participavam diversos grupos culturais de Abaetetuba, pelas ruas do centro da cidade na manhã do dia 03 mai. 2014, culminando com a realização de um show no palco.

O palco também foi o espaço, na noite de abertura do festival, da atuação de diversos atores sociais, cada qual apresentando discursos selecionados de acordo com suas estratégias próprias de publicização (CEFAÏ; VEIGA; MOTA, 2011). A Asamab, através do seu presidente, destacou o esforço e a satisfação com a realização do evento, seu crescimento e as expectativas em relação aos anos anteriores, agradecendo aos parceiros e aos patrocinadores; enquanto a prefeita Francineta Carvalho, anunciada como “Madrinha dos Artesãos”, enfatizou o orgulho de Abaetetuba ser a “terra dos Brinquedos de Miriti” e destacou as ações culturais que teriam sido desenvolvidas durante sua gestão.

Outros políticos convidados, alguns já definidos como candidatos para as eleições que ocorreram em outubro de 2014, membros da base dos governos municipal e estadual, também discursaram, dando destaque à importância de valorização das expressões culturais e dos eventos que contribuem para o fomento ao turismo no município e na região, invariavelmente jactando-se do compromisso que afirmam ter com essa questão e direcionando seus elogios também à gestão da atual prefeita.

Próximo à tenda de comercialização do artesanato de miriti estava instalada uma sala climatizada para recebimento de parceiros, patrocinadores, políticos e ocupantes de cargos públicos, e alguns convidados especiais. Nesta Sala de Negócios viam-se políticos “oferecendo” apoio para os próximos festivais⁹², e representantes de órgãos e empresas se reunindo com a organização do evento para tratar de assuntos relacionados tanto ao festival em curso, quanto aos próximos festivais ou a outros tipos de projetos a serem executados.

Na Rua Siqueira Mendes, por sua vez, encontrava-se uma série de barracas que constituíam a Praça de Alimentação do festival, onde se comercializavam pratos e bebidas diversos, alguns elaborados com o fruto do miritizeiro. No entanto, as bebidas industrializadas vendidas tinham que ser exclusivamente das marcas do distribuidor que estava patrocinando o festival e disponibilizando aquelas barracas.

Por outro lado, a diversidade dos pratos à base de miriti (doces, mingaus, tortas, bolos, massas etc.) foi menor em comparação com o ano anterior, por exemplo. A justificativa seria que, pelo fato do período de

⁹² Embora seja plenamente possível que a ocorrência dessa aproximação seja motivada por uma afinidade entre o político e os artesãos e por um real interesse em destinar políticas públicas para esse grupo, deve-se destacar que se tornam mais frequentes em anos eleitorais, normalmente se desvanecendo em anos não marcados por essa peculiaridade, ou mesmo logo após os resultados das eleições.

surgimento do cacho do miriti até o completo amadurecimento e queda dos frutos, quando estão no ponto ideal para o seu uso gastronômico, ser de mais do que um ano (SAMPAIO, 2011), o volume das safras tenham uma variação natural de um ano para outro. Como 2014 foi um desses anos em que a produção dos frutos foi mais reduzida, isso impactou na variedade de pratos que os utilizavam, mesmo com a alternativa de adquiri-los em outros municípios, como Afuá e Muaná, por exemplo.

Em frente a essa Praça de Alimentação, ocupando uma das vias de passagem da Praça da Bandeira, encontravam-se outras barracas, destinadas à venda de outros tipos de artesanato, e por isso chamada de área do Artesanato Misto. Destinada a agregar ao festival a comercialização de outros tipos de artesanato que não fossem feitos com miriti, nela encontravam-se artesãos em sua maioria de Abaetetuba, porém também de outros municípios do Pará, frequentadores assíduos desses tipos de festivais que acontecem no estado e que mantêm uma rede de contatos pela qual a informação e a indicação para a participação nesses eventos se propaga.

Os pequenos coretos, localizados próximos à Sala de Negócios, assim como os demais espaços da Praça da Bandeira, também foram locados ou cedidos pela organização do evento para a comercialização de diversos produtos e serviços (lanches, planos de telefonia, consórcio de veículos etc.). E próximo à área do Artesanato Misto, tinha-se a Tenda VIP (*Very Important Person*), uma discoteca com serviço de bar gratuito que servia produtos do patrocinador de bebidas do evento e que, conforme o nome expressa, era um espaço exclusivo no qual somente algumas pessoas autorizadas pela organização do evento poderiam desfrutar dos serviços que dispunha, mesmo sendo um dos pontos que mais atraía pessoas, sobretudo jovens, que ficavam ao seu redor ouvindo as músicas que tocavam, ocasionando um enclave pela restrição de sua acessibilidade.

Além da estrutura apresentada, também fez parte do MiritiFestival algumas programações não realizadas na Praça da Bandeira: o Baile do Miriti, uma festa que ocorreu no dia 3 de maio, na Arena Sport Show; o Seminário de Turismo, nos dias 29 e 30 de abril, na sede da ACA; e a viagem de familiarização (*famtour*, do inglês *familiarization tours*), que aconteceu nos dias 2 e 3 de maio.

O Baile do Miriti foi promovido por dois organizadores de eventos da cidade, que repassariam uma porcentagem dos valores arrecadados com a venda de ingressos para a Asamab em troca de sua inserção na programação do MiritiFestival. Assim, era uma festa com atrações musicais locais e

estaduais que não estava diretamente ligada aos organizadores do festival, o que gerou alguns conflitos, pois alguns dos artesãos de miriti entendiam que o baile estava sendo promovido pela Asamab, o que lhes daria direito de participar da festa sem o pagamento do ingresso ou, o que era defendido pela maioria, que tal festa deveria ser gratuita e ocorrer no palco de shows do festival, como acontecia nos anos anteriores.

O Seminário de Turismo, por sua vez, foi realizado em conjunto com a ACA, tendo como foco a sensibilização dos empresários do município para a importância da participação em atividades que incentivem o turismo em Abaetetuba. Discutiu-se nos dois dias de seminário as oportunidades de desenvolvimento do turismo e do miriti como atrativo turístico do município. No entanto, o público participante ficou muito aquém do esperado, o que prejudicou o desenvolvimento das discussões durante sua realização.

Por fim, a *famtour* foi uma ação promovida pela Asamab em conjunto com a ACA e a PMA. Consistia na realização de avaliação dos potenciais turísticos de Abaetetuba e na elaboração de um roteiro de turismo para o município em que tivesse destaque a cultura do miriti e sua condição de “Capital Mundial dos Brinquedos de Miriti”. Participou desse evento o presidente da Asamab; um grupo de empresários; uma equipe técnica da Companhia Paraense de Turismo (Paratur) e da Secretaria de Estado de Turismo (Setur); representantes da superintendência estadual do Iphan, que estavam acompanhando o MiritiFestival por conta das ações de salvaguarda para o artesanato de miriti enquanto elemento associado ao Círio de Nazaré que iriam começar a realizar; e servidores do Departamento de Turismo do Município de Abaetetuba (Abaetur), da Secretaria Municipal de Assistência Social (Semas) e da Semeia.

Tendo seu horário de saída atrasado no primeiro dia, em grande parte pela espera da prefeita, que decidiu recepcionar parte dos membros da comitiva na entrada da cidade para mostrar-lhes os brinquedos criados pelo Geama/Miriti da Amazônia que estavam expostos no portal e no terminal rodoviário, e também levá-los ao ateliê de um dos membros desse grupo, a *famtour* acabou não contando com a presença da prefeita, que depois de recepcionar a comitiva teve que dirigir-se para uma das ilhas do município para a inauguração de uma escola.

Realizada em dois dias, essa atividade consistiu num passeio pela região das ilhas do município a bordo do barco *Ilha Encantada*⁹³, observando-se os miritizais da região, as diversas ilhas e suas histórias, e parando-se para uma visita ao Engenho Pacheco, que entre os muitos engenhos de cachaça que outrora existiam na região, é o único que ainda resiste, apesar de estar paralisado desde 2008 por falta de recursos, mesmo sendo tombado como patrimônio cultural pelo Governo do Estado. Também foi realizada visita às igrejas do município, à Praia de Beja, e aos balneários que ficam na estrada que liga a cidade de Abaetetuba a essa vila.

Um dos pontos máximos da *famtour* foi a visita ao Brejo dos Amigos, onde a comitiva foi recebida pelo artesão Diabinho, que demonstrou como se extrai e se beneficia as braças de miriti e como são criados os brinquedos (Figura 30), tendo respondido perguntas sobre o seu ofício, contado histórias e oferecido aos presentes degustação de licor de jenipapo, de cajudo-mato, e da flor e do fruto do miriti, preparados pela artesã Rosineide Peixoto, sua esposa.



Figura 30 - Artesão Diabinho demonstrando o processo de retirada do miriti da palmeira jovem.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

⁹³ Propriedade do senhor João Basílio, conhecido como JB, o nome do barco faz referência à lenda da ilha da Pacoca, citada anteriormente.

Em uma década de existência, o MiritiFestival cresceu enquanto evento cultural e turístico realizado na cidade de Abaetetuba, a ponto de sua programação não restringir-se mais à estrutura instalada na Praça da Bandeira. Em seus quatro dias oficiais de realização, movimentou toda a cidade de Abaetetuba, definindo-se ainda mais como a segunda maior celebração dos Brinquedos de Miriti, cujo ponto máximo continua sendo o Círio de Nazaré.

Além de ter sido fundamental para o alcance de um ciclo de atividades mais amplo pelos artesãos de miriti, o surgimento do festival também foi importante para que o Brinquedo de Miriti viesse a se consolidar como um brinquedo-ícone que trouxe à tona uma Abaetetuba que brinca, uma imagem da cidade que, apesar de ser atração há mais de 200 anos na época do Círio de Nazaré, era ignorada ou pouco conhecida (GOMES, 2013), o que explica a criação, adoção e consolidação, no limiar da primeira década do século XXI, do *slogan* de “Capital Mundial dos Brinquedos de Miriti”.

Um dos principais atrativos turísticos de Abaetetuba, esse festival é um momento muito aguardado pelo artesão, dando-lhe a oportunidade de exibir seus produtos e estimular sua comercialização, além de poder incentivar o comércio local e inserir Abaetetuba na rota do turismo cultural na Amazônia. Originou-se e se mantém ligado a uma comunidade econômica e socialmente fragilizada que, mesmo tendo assumido maior controle sobre sua organização, ressentiu-se dos riscos da realização de eventos desse tipo e por isso não hesita em buscar apoios e parcerias para corrigir suas debilidades e potencializar suas competências. Talvez esse seja o festival cultural da Amazônia brasileira em que se encontra efetivamente a maior diversidade de usos de um mesmo recurso durante sua realização, o que lhe dá um caráter especial, pois não somente destaca um produto que abunda no município, como também evidencia toda uma cadeia produtiva e as diversas experiências de uma cultura do miriti, que deve ser considerada e respeitada.

Segundo informações da Asamab⁹⁴, cerca de 55.000 pessoas participaram dos quatro dias de festival, com faturamento nas vendas do artesanato de miriti em torno de R\$ 180.000,00; vendas nos espaços da Praça de Alimentação e do Artesanato Misto de cerca de R\$ 100.000,00; e estimativa de movimentação em hotéis, bares, festas e outras atividades paralelas ao festival próximo a R\$ 250.000,00. Sua realização gera renda direta e indiretamente para diversos agentes sociais, contribuindo para a geração de 1.500 empregos diretos e indiretos; faz uma divulgação da cidade diferente daquela relacionada aos seus problemas de violência; e, mesmo

⁹⁴ Dados obtidos com Hélio Maciel via correio eletrônico recebido no dia 7 out. 2014.

tendo sua origem em uma motivação comercial, contribuiu para aumentar o vínculo do artesanato de miriti com o município (CAVALCANTE, 2008).

O MiritiFestival não é somente um evento de celebração dos Brinquedos de Miriti ou um atrativo turístico de Abaetetuba, mas uma ocasião de realização de trocas simbólicas e econômicas entre expositores e visitantes, e agentes mercadológicos ou responsáveis por políticas públicas. Na Praça da Bandeira distinguiu-se claramente como essa ocasião social apresentou possibilidades, usos, interações e conflitos específicos por meio das estruturas ali instaladas, que conduziram inúmeros fluxos de pessoas e de objetos, fazendo ressonarem afetividades, sensibilidades e moralidades. O espaço público fora cedido para a Asamab durante o período em que se deu o festival, do qual a associação fez uso para a realização de locações e cessões de uso conforme seus objetivos e também definiu o que seria permitido e o que não seria aceito durante aqueles quatro dias, em especial para os expositores do festival, mas sem usar a lógica do consumo como mediadora de seu acesso, embora isso não tenha evitado o surgimento de enclaves, como se viu com a Tenda VIP.

A observação da Sala de Negócios e do coquetel de lançamento do festival, por outro lado, demonstrou que havia o entrelaçamento de diferentes lógicas, não restritas à lógica cultural a qual se pode equivocadamente reduzi-lo quando se detém somente em sua classificação como festival cultural, ou quando somente se enxergam os bens simbólicos produzidos pelos artesãos de miriti, desconsiderando-se o conjunto de relações sociais que eles desenvolvem entre si e com outros agentes sociais, no Campo de Relações, ou com outros atores sociais, durante essa ocasião compósita organizadora de situações e ajuntamentos.

Em 2014 a Asamab se consolidou como sua principal realizadora, o que não significa, no entanto, que essa associação civil se omitia nos anos anteriores, quando havia uma maior atuação da FCA e do Sebrae em sua realização, ou que nesse ano não teve a concorrência de outros parceiros para a sua realização; mas que lhe foi possível se organizar de uma melhor forma para atender e reconhecer as suas próprias exigências e determinações ao mesmo tempo em que teve a contribuição necessária de agentes mercadológicos ou públicos para o alcance de objetivos que talvez não conseguisse realizar sozinha (pelo menos não no momento em que se encontrava).

Foi assim que conseguiu estabelecer uma equipe de organização para coordenar a execução do projeto, tendo a participação tanto de artesãos – que comercializaram ou não suas peças durante o festival –,

como de não artesãos, estes tendo sido contratados pela Asamab ou tendo disponibilizado seus serviços por meio das parcerias realizadas. Claro que as condições de realização do festival em 2014 também contribuíram com isso, mas não tanto como se pode imaginar. Se a seleção para o patrocínio da Eletrobras assegurou à Asamab um recurso que lhe daria uma maior liberdade de atuação na decisão de muito do que antes ficava a cargo da PMA ou do Sebrae, por exemplo, o fato de que esse recurso ainda não estivesse disponível durante a realização do festival fez com que a Asamab contraísse dívidas que seriam quitadas depois e gerou a necessidade que parceiros antigos, como a própria PMA, ou novos, como a Emater, por exemplo, atuassem.

E essa atuação suscitou diversas consequências. É normal que, ao apoiarem o evento, cada parceiro queira utilizá-lo de alguma maneira para seu benefício, seja para satisfazer objetivos institucionais, seja para o alcance de objetivos pessoais ou grupais. A produção de material de divulgação, por exemplo, gerou algumas divergências, pois cada parceiro tendia a privilegiar a sua imagem nesses materiais em detrimento da imagem dos demais. Os discursos políticos durante a abertura do festival ou o caso da PMA com o Geama/Miriti da Amazônia, que acabou por entrar na programação do festival sem conhecimento prévio da Asamab, também demonstram como se dá essa relação.

O caso envolvendo o Geama/Miriti da Amazônia, em especial, foi importante porque colocou em evidência a questão sobre a participação dos distintos grupos de artesãos de miriti no festival que, na lei que o declara como Patrimônio Cultural do Estado do Pará (Lei n.º 7.282/2009), tem como seus representantes a Asamab e a ACA. Também foi importante porque, quando o poder público agiu de forma pouco transparente em relação à participação desse outro grupo de artesãos, trouxe para o espaço público conflitos que estavam latentes, restritos ao espaço privado de dissensão da Asamab. Mas não se pode negar que, apesar dos conflitos, a participação do Geama/Miriti da Amazônia permitiu aumentar a abrangência do próprio festival, adicionando-se a ele o que a Asamab não tinha possibilidade de agregar, dado o escopo do que já estava fazendo.

O festival também permitiu, com a realização dos eventos relacionados ao turismo no município, que os artesãos de miriti se aproximassem dos responsáveis por essa área na gestão pública e deles obtivessem o compromisso de inserção do MiritiFestival entre os eventos e festas populares avaliados para

estruturação como produtos turísticos⁹⁵ que seriam indicados pelo próximo Relatório de Implementação do Plano Estratégico de Turismo do Estado do Pará, que atualmente, apesar de ter na capa imagens de Brinquedos de Miriti, somente cita duas vezes esse termo: em sua apresentação, na qual destaca a singeleza desse tipo de artesanato, e quando o ilustra como elemento componente do Círio de Nazaré (SETUR, 2014).

4.1.3.2 Nossa Senhora dos Miritis⁹⁶: os artesãos de miriti e o Círio

Furtado (2012) afirma que a religiosidade está imbricada nos Brinquedos de Miriti e que a atmosfera de sonho que os circunda é cativante. De certo modo, há uma relação muito íntima entre a religiosidade e os artesãos de miriti, que emerge na intensificação da produção conforme se aproxima o Círio de Nazaré, em Belém, tendo como ápice a vinda dos artesãos para acompanharem a festa que ocorre na capital do estado no mês de outubro, objetivada e ressaltada física e visualmente nos Brinquedos de Miriti guindados nas girândolas⁹⁷ que são carregadas pelas ruas da cidade.

Elaborado manualmente para o público restrito e não orientado, os Brinquedos de Miriti recebem motivações específicas na época do Círio de Nazaré, estando integrado na estrutura extralitúrgica da paisagem mágico-religiosa de crença dessa festa, compartilhando com a Santa na berlinda, símbolo da Fé, e a Corda atada à berlinda, símbolo da Devoção, a condição de um de seus signos fundamentais (LOUREIRO, 2012), sendo o símbolo artístico-cultural da festa. Dessa forma, são *brinquedos festivos* ao mesmo tempo em que são *brinquedos devotos*, pois, ao serem utilizados como ex-votos (Figura 31) em referência às graças alcançadas, também passam a integrar a estrutura litúrgica da festa, embora de forma não eclesial.

⁹⁵ Atualmente são seis: Marujada, em Bragança; Festival de Carimbó, em Marapanim; Boi Tinga, em São Caetano de Odivelas; Encenação da Paixão, em Barcarena; Çairé, em Santarém; e Círio Fluvial Noturno, em Oriximiná.

⁹⁶ *Nossa Senhora dos Miritis* é o nome de uma animação presente no DVD Miritis (2011), dirigida por Andrei Miralha. Nela, a artesã Dona Neneca, provavelmente inspirada em Nina Abreu, tenta cumprir na véspera do Círio de Nazaré sua promessa de terminar sozinha uma procissão, mas, exausta, acaba dormindo e deixando a tarefa inacabada. No entanto, um milagre acontece e os próprios brinquedos ganham vida para ajudar Dona Neneca a cumprir sua promessa.

⁹⁷ Enquanto para Bueno (2007, p. 388) a girândola é uma “roda ou travessão com encaixes para foguetes, que sobem e estouram ao mesmo tempo” (BUENO, 2007, p. 388), na cosmologia do artesanato de miriti, girândolas ou girandas são cruces de braços duplos feitas de miriti utilizadas pelos artesãos como suporte para a realização de vendas ambulantes dos brinquedos que produzem (LEITE, 2009).



Figura 31 - Casa de miriti (ex-voto).

FONTE: Evna Moura (2014).

Considerada a maior procissão religiosa do Brasil e um “complexo ritual” polissêmico (ALVES, 1980), o Círio de Nazaré, no segundo domingo de outubro em Belém, é a apoteose de inúmeras procissões e romarias que ocorrem nos municípios paraenses, representando a liturgia multicultural do catolicismo paraense. Tentar vê-lo sob uma perspectiva estritamente religiosa ou tentando identificar o seu lado “sagrado” e o seu lado “profano” provoca observações etnocêntricas (FIGUEIREDO, 2005).

Com origem no latim *cereus*, a palavra “círio” significa vela, isto é, a vela que homenageia o santo católico. Da homenagem aos santos, afirma Figueiredo (2005, p. 20), “[...] o Círio passou a representar os ritos processionais que pululam aqui e ali, principalmente em Portugal e no Brasil”. Para Alves (1980), o Círio exerce papel de intercâmbio cultural no processo de trocas simbólicas, sendo um poderoso aglutinador em torno de uma generalizada ideia de identidade regional. Durante sua realização, um componente de mercado motivado estimula a periodicidade dos Brinquedos de Miriti, explicando o caráter social que esse tipo de artesanato possui e alçando-o ao posto de uma arte representativa de uma festividade tradicional e pluricultural de cunho religioso (LOUREIRO, 2012).

Segundo a tradição, o Círio de Nazaré começou quando o caboclo Plácido encontrou, no ano de 1700, a imagem de Nossa Senhora de Nazaré

na margem do igarapé Murutucu, levando-a para sua casa, onde foi colocada em um altar que, no dia seguinte, estava misteriosamente vazio e, dias depois, a imagem reapareceu no mesmo local em que fora encontrada (FIGUEIREDO, 2005). Conta-se que o mesmo fato ocorrera repetidas vezes até a imagem ser enviada ao Palácio do Governo, repetindo-se novamente o sumiço da imagem e o reaparecimento no local no qual, então, decidiu-se construir uma capela para a Santa, e onde hoje é a Basílica Santuário, que passou, desde então, a receber cada vez mais romeiros.

Entretanto, o primeiro Círio teria acontecido somente em 8 de setembro de 1793, Dia de Nossa Senhora de Nazaré, com a realização da “Feira de Produtos Regionais da Lavoura e da Indústria”, no local onde hoje é a Praça Santuário, paralelamente às celebrações religiosas, surgindo, assim, o chamado Arraial de Nossa Senhora de Nazaré, elemento da festa que movimenta diversas atividades econômicas, como jogos de azar, bares, parque de diversões, vendedores ambulantes etc., quase 24 horas por dia, durante o período da festa, e em alguns casos estendendo seu período de permanência (FIGUEIREDO, 2005; SOUZA, 1989).

Podendo ser considerado como o acontecimento fundador da sociedade paraense, conforme Figueiredo (2005) apresenta, o Círio marca a identidade dessa sociedade e conjuga suas culturas e éticas. Constitui-se, nesse espaço-momento de cerca de quinze dias, conhecido como quadra nazarena, na realização de múltiplas festas, ligadas ou não à Igreja ou ao Estado, que se em algum momento podem ser conflituosas, nunca são contraditórias, contribuindo para a formação de diversos *lugares* na cidade de Belém, conforme a concepção de Leite (2004) para esse termo.

No Círio, os símbolos católicos e a fé são fortalecidos (FIGUEIREDO, 2005), e talvez por isso os artesãos de miriti sejam tão integrados à festa, já que a fé e a devoção constitui forte característica deles, como já foi destacado, e é forte determinante de sua vinda para a capital que, apesar de reforçada pelas motivações econômicas, evidenciadas nos últimos anos pela mercantilização que a festa vem passando por conta do aumento de suas dimensões e que se reflete principalmente em aspectos turísticos (FIGUEIREDO, 2005), ainda não está submissa ao cálculo econômico.

Outro aspecto do Círio que contribui para a presença tão significativa desses agentes em Belém durante sua realização é a coesão social que a festa gera e manifesta nas múltiplas expressões culturais que ocorrem na cidade durante a realização desse ritual (FIGUEIREDO, 2005), e que é visivelmente reforçada nos artesãos de miriti quando se considera

as fortes raízes regionais que eles nutrem devido viverem em uma região que possui menor número de conflitos de territorialidades (TRINDADE JR., 2009). Assim, a “[...] permissão para que a cultura regional, local, saia de suas masmorras e flua, naturalizada novamente, reconhecida por todos os moradores e romeiros [...] como cultura própria”, de que Figueiredo (2005) fala, é bem visível nesse caso, e por isso é difícil encontrar alguém que não reconheça que os artesãos de miriti são parte estrutural dessa festa.

No entanto, a história de sua presença no Círio de Nazaré, assim como a questão da gênese dos Brinquedos de Miriti, também gera controvérsias, sendo assumido que tal fato tenha ocorrido já durante a realização do primeiro Círio, quando esses artesãos trouxeram para a “Feira de Produtos Regionais da Lavoura e da Indústria” algumas de suas peças (SOUZA, 1989), e que desde o ano de 1905 os Brinquedos de Miriti já constituíram uma de suas tradições (IPHAN, 2006). Também se afirma que essa relação começou com o uso desse tipo de artesanato como ex-votos, um pagamento de promessas feitas à Santa, geralmente canoas, tal como Monteiro (1990) retrata no excerto abaixo, com a comercialização tendo sido motivada pelo recebimento de encomendas com essa finalidade conforme o Círio se aproximava (LIMA, 1987).

Olhe compadre, nem quero lhe contar a triste sina deste meu barco a vela feito de tala de miriti. Eu trouxe ele mas foi pra colocar no Carro dos Milagres. Promessa feita e jurada ao pé da imagem de Nossa Senhora do Retiro, na noite de lua cheia, três noites depois de medonho temporal. Tive que correr terra – o senhor pensa – pra cumprir dita promessa. E trazer com minhas próprias mãos, esta veleira copiada da finada canoa que o vento e a água reduziram a fanico na contracosta da Baía do Marajó. Só este criado seu escapou são e salvo por obra e graça de Deus e Nossa Senhora de Nazaré (MONTEIRO, 1990, p. 17).

Se o início da comercialização dos Brinquedos de Miriti é associado a esse fato, entre os artesãos de miriti não é difícil encontrar quem aderiu à prática vendo os brinquedos serem vendidos durante o Círio. Porém, a comercialização não cumpre somente funções econômicas, podendo ser originária por conta do pagamento de promessas feitas à Santa em reconhecimento a uma graça alcançada ou mesmo de oferenda para que

Ela seja generosa nos dias vindouros, o que reforça o argumento de que o artesão de miriti também é caracterizado pela Fé e pela devoção.

Como afirma Silveira (2012), os Brinquedos de Miriti possuem raízes fincadas no contexto de Abaetetuba e floresce em Belém durante a realização do Círio, que não deve ser considerado como somente um turismo religioso, pois sua polissemia e os aspectos culturais que manifesta o transformam também em um turismo cultural e em algo além disso (FIGUEIREDO, 2005).

Desde essa provável participação na Feira de Produtos Regionais da Lavoura e da Indústria, a relação dos Brinquedos de Miriti com essa festa cultural-religiosa só aumentou, tendo propiciado a criação de feira própria. Inicialmente, os artesãos de miriti concentravam-se na Praça do Carmo, local onde se deram seus primeiros ajuntamentos espontâneos, com suas girândolas, durante a quadra nazarena.

A gente ficava embaixo da mangueira, a gente não tinha feira, nada. Porque nos nossos começos, as primeiras feiras, a gente trabalhava em grupo e a gente saía daqui, eu sempre era à frente desse grupo, eu com mais uns dois, Seu Raimundo Peixoto, pai do Riva, nós íamos no *Calí Andares*, *Taça de Prata*, que eram os barcos, nós íamos em cima segurando o plástico pra não voar nossos brinquedos. Chegava lá na feira do açai a gente subia levava pra aquelas praças lá, pregava pau naquelas árvores, [...] e cobria com aquelas lonas pretas tipo a dos [Trabalhadores] Sem Terra, ficava lá (artesão Amadeu Sarges, entrevista concedida em 21 ago. 2014).

Segundo Lobato (2001) relata, ao destacar as histórias dos mestres Caboclo da Nego, Cambota, Marinho Lobato, Melquíades, Paú e Xanda (todos em memória)⁹⁸, vividas a partir da década de 1930, os artesãos de miriti transportavam seus brinquedos no convés dos barcos *Calí Andares* e *Taça de Prata*, que, antes da construção da Alça Viária⁹⁹, eram os principais

⁹⁸ Esses mestres teriam começado a vender Brinquedos de Miriti ainda garotos, quando os faziam para suas brincadeiras e também os levavam para os festejos do Círio de Nossa Senhora da Conceição, já utilizando girândolas para vender, e teriam sido os primeiros a criar os tatus, as pombinhas bica-bica, o pila-pila e os serradores (LOBATO, 2001). Lobato (2001) também diz que, como eram vizinhos, entre eles teria se desenvolvido uma espécie de jogo em torno de quem produzia os melhores brinquedos e de quem vendia mais, o que fazia que algumas vezes uns danificassem as girândolas dos outros como forma de vencer essa competição. Entre esses mestres, Mestre Cambota, nascido Antônio Silva Corrêa em 1933, no rio Tucumanduba, no município de Abaetetuba, atualmente nomeia um ponto de cultura que funciona no Centro de Formação Profissional Cristo Trabalhador, no bairro Cristo Redentor.

⁹⁹ Rodovia PA-483, inaugurada no ano de 2002 e que consiste em um complexo de pontes e estradas que integram a Região Metropolitana de Belém ao interior do estado.

meios de transporte entre Abaetetuba e Belém. Seus pontos de venda eram as calçadas, sob a sombra das mangueiras, e as ruas da cidade, percorridas com as girândolas em punho, fazendo dos Brinquedos de Miriti, do mesmo modo como já acontecia no Círio de Nossa Senhora da Conceição¹⁰⁰, padroeira de Abaetetuba, uma fonte de renda, mesmo que por um curto período do ano.

Teria sido, portanto, com os girandeiros, que levavam seus brinquedos para *passar no Círio*, como venceu o artesão Valdeli Costa, que a comercialização dos Brinquedos de Miriti teve início durante essa festa. Vistos ora em meio às procissões do Círio, ora nas ruas transversais dos seus percursos, essas personagens realizam uma sorte de peregrinação para Belém durante essa ocasião social e utilizam as girândolas, cruces de braços duplos feitas de miriti utilizadas como suporte para os brinquedos, para a realização de exposição e comercialização ambulante.

São, portanto, um tipo de *homo peregrinus* particular, que, apregoando para vender suas peças, não deixa de ser um mercador. Atualmente, podem ser tanto o próprio artesão, quanto alguém por este contratado para realizar as vendas, sendo comum um artesão ter um grupo de girandeiros trabalhando para si, enquanto estabelece-se nas feiras realizadas em alguns espaços públicos da cidade. O girandeiro (Figuras 32 e 33) é, portanto, “[...] o portador do ícone, sua peregrinação desde as ilhas até a capital, recorda a lembrança de um plácido artista, que segue rio afora, o sonho de ser reconhecido” (GOMES, 2013, p. 365).

¹⁰⁰ A festa de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Abaetetuba, inicia-se em novembro e termina no dia 8 de dezembro, dia consagrado à Santa. Durante muito tempo, os Brinquedos de Miriti também tiveram uma relação muito forte com essa manifestação cultural-religiosa, mas, conforme Gomes (2013) já havia registrado, essa relação se reduziu muito. Atualmente, poucos são os artesãos de miriti que comercializam suas peças durante essa festividade, que passaram a ser destinadas para os dois eventos que eles consideram principais, o Miriti-Festival e o Círio de Nazaré; para o atendimento do volume cada vez maior de encomendas durante o decorrer do ano; e para a participação em feiras e exposições, que se tornam oportunidades de realização de vendas imediatas e de recebimento de encomendas. Entre os artesãos que realizam suas vendas durante o Círio de Conceição, destacam-se os que estão iniciando suas vendas, ou aqueles que possuem menor penetração no mercado. Desse modo, a expansão da comercialização dos Brinquedos de Miriti provocou essa redução, que, no entanto, se deu menos pelo desinteresse dos artesãos do que pela capacidade de atendimento do novo volume de demanda que possuem. Além disso, os artesãos se queixam de que não possuem pelo menos o mesmo tipo de incentivo que recebem para participar do Círio de Nazaré, apesar das dificuldades que enfrentam também nesta ocasião social, o que faz que Rivaldo tenha uma frase sintomática sobre essa relação: “Santo de casa não faz milagre” (em entrevista concedida no dia 15 abr. 2014).



Figura 32 - Artesão Zé Maria com sua girândola durante a XXXIII Semana de Arte & Folclore de Abaetetuba.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).



Figura 33 - Girandeiro observando os fogos de artifício em homenagem à Virgem de Nazaré (Procissão da Trasladação).

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Segundo Gomes (2013), foi com o aumento das vendas dos girandeiros, que começaram a trazer, acompanhados de familiares e ajudantes, um número maior de brinquedos a cada Círio, que as feiras passaram a ser organizadas em Belém durante essa ocasião, mas, para esse autor, com o custo de tornar o girandeiro uma personagem anônima, que estaria destinada ao desaparecimento. Apesar de Gomes (2013) ter razão em destacar que a realização de feiras e exposições reduziu o número de girandeiros porque muitos artesãos se fixaram nesses pontos específicos e deixaram de sair pelas ruas com suas girândolas, seu alerta para o desaparecimento desse agente social é um tanto fatalista, chegando a quase tornar real o pesadelo de Tobias, personagem do romance de Leite (2009)¹⁰¹, pois desconsidera que também nesse trabalho de fé, luta e solidão vê-se reatualizações e recontextualizações.

Por correio eletrônico, Daniel Leite também destacou que percebe o decréscimo do número de girandeiros a cada ano, o que realmente ocorre, e sugere o estímulo para esse solitário, o girandeiro, seja com uma exposição anual remunerada em salão, seja com editais culturais que o privilegie. Os próprios artesãos também possuem essa preocupação, e por isso engendram formas outras de evitar esse desaparecimento, através de práticas que estejam mais de acordo com as novas situações que vivenciam no Campo de Relações.

Nos anos de 2013 e 2014, nos quais esta pesquisa foi realizada, cerca de cem girandeiros foram observados, embora apenas dois tenham sido vistos em eventos ocorridos em Abaetetuba (Semana da Arte & Folclore e Festa de Nazaré, ambas em agosto, e o Círio de Conceição). Enquanto em Abaetetuba esse número tão ínfimo de girandeiros é reflexo do que já se destacou que tem ocorrido após o aumento do ciclo de comercialização dos Brinquedos de Miriti, o Círio de Nazaré possui mais girandeiros porque nele encontram-se os artesãos que ainda se concentram na Praça do Carmo (Figura 34) e têm na girândola seu principal meio de exposição e vendas das peças, e porque ainda há artesãos que continuam levando familiares, ajudantes e vizinhos para a venda ambulante enquanto se fixam nas feiras, o que demonstra que a comercialização dos Brinquedos de Miriti persiste como atividade agregadora. Além disso, os organizadores da Feira do Artesanato do Miriti perceberam a importância de incentivar o girandeiro tanto como personagem tradicional do Círio, quanto como mais um meio de realização

¹⁰¹ Em *Girândolas* (LEITE, 2009), uma de suas verdades inventadas, conforme Daniel Leite segredou por correio eletrônico, Tobias, um artesão de miriti, tem um pesadelo recorrente em que suas girândolas estão vazias.

de vendas, e em 2014 adotaram o tema “Girândolas de Abaeté no Círio de Nazaré”, com realização de cadastro dos girandeiros de cada artesão¹⁰².



Figura 34 - Artesãos e suas girândolas na Praça do Carmo (noite do domingo do Círio).

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

¹⁰² Vanderson Oliveira, 27 anos, apesar de ser artesão com produção própria, foi uma dessas pessoas que desempenhou a atividade de girandeiro para outra, decisão tomada porque suas peças são grandes, difíceis de serem levadas nas girândolas. Desse modo, Lívia, sua esposa, ficava responsável pelo estande na feira enquanto ele saía para vender. A lógica nesse tipo de trabalho consiste na saída de cada girandeiro com um determinado número de peças, anotado pelo artesão que as criou e que também lhes determina o preço, enquanto o girandeiro recebe o valor que acrescenta a esse preço dado, podendo também combinar o recebimento de uma comissão e receber dinheiro para pagar alguma alimentação e água. Em seu trabalho, os girandeiros aproveitam não só para vender e divulgar a feira, como também para interagir com a cidade de Belém, conhecendo o centro da cidade e suas expressões culturais cotidianas ou motivadas pelo Círio, e fazendo observações e comentários sobre o que veem, além de interagirem com as pessoas, em especial turistas, explicando-lhes sobre os brinquedos e participando de suas fotografias. Assim, existem alternativas engendradas pelos próprios artesãos para que os girandeiros coexistam com as feiras, mas ainda há necessidade de que esses agentes sejam mais valorizados, pois o acesso a alguns espaços lhes é negado pela fiscalização da festa do Círio e pela Secretaria Municipal de Economia (Secom), que os toma somente como vendedores ambulantes e os empurra para as margens das procissões e os arredores do Centro Arquitetônico de Nazaré (CAN), local onde fica exposta a imagem peregrina ao final da procissão do segundo domingo de outubro.

Oficialmente, diz Gomes (2013), se considera que a primeira Feira do Artesanato de Miriti realizada durante o Círio tenha ocorrido no ano de 1997, passando a ganhar estrutura mais adequada em 2000, quando os artesãos mantêm parcerias com o IAP. Durante esses anos, os artesãos se concentravam na Praça do Carmo e tinham uma feira paralela na Praça Frei Caetano Brandão (Largo da Sé), com apoio da Prefeitura de Belém, então administrada por Edmilson Rodrigues, conforme conta Amadeu Sarges.

[...] o pessoal vinha pra querer nos tirar, sabe, nesse tempo. Graças a Deus, sempre teve assim essa inteligência de sempre entrar em contato com as pessoas responsáveis. Porque a gente tava lá através do nosso trabalho e eu já conhecia muitas pessoas lá na Fumbel, sabe, que trabalhava com o seu Edmilson [Rodrigues] e a gente também não tava por acaso. Quando eles vinham de lá, que tomavam conta da praça, né, querendo nos tirar [...] eu liguei pro Márcio Meira, que era o secretário de seu Edmilson (hoje ele tá em Brasília trabalhando com a Dilma), eu tinha o telefone dele, aí o Márcio pegou o telefone e deu, “me dá esse telefone, dá pra ele falar comigo”, aí ele falou lá com o responsável. Aí pronto, foram embora, quando foi no outro ano, esse Márcio foi lá, me lembro bem disso, e disse, “olha, a feira aqui é de vocês, a tradição é de vocês, a gente tá aqui pra dar apoio a vocês, podem ficarem tranquilos que ninguém mexe com vocês”, aí foi de lá que veio mais duas feiras nesse procedimento e de lá nós fechamos com o Sebrae (artesão Amadeu Sarges, entrevista concedida em 21 ago. 2014).

Posteriormente, essa feira foi transferida para a Praça Waldemar Henrique, onde permaneceu por muito tempo, até ser transferida para a Praça D. Pedro II, em 2013, após o rompimento da parceria com o Sebrae, que continua realizando a Feira do Artesanato do Círio (Figura 35) naquele espaço.



Figura 35 - Fachada da Feira do Artesanato do Círio 2014.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Assim, em Belém, durante a realização do Círio de Nazaré, os artesãos de miriti concentram-se em espaços públicos, que se constituem lugares para onde confluem significados e se desenvolvem conflitos, processos comunicacionais, interações, trocas econômicas e simbólicas, enfim, uma ampla série de relações sociais. Atualmente, quatro são os espaços públicos em que se observa essa concentração: a Praça Waldemar Henrique, onde é instalada a Feira do Artesanato do Círio, organizada pelo Sebrae; a Praça D. Pedro II, em que se realiza a Feira do Artesanato de Miriti, organizada pela Asamab; a Estação das Docas, em que se realizam exposições com Brinquedos de Miriti; e a Praça do Carmo, onde ainda se concentra um número considerável de artesãos.

Durante três anos (2011, 2012 e 2013), a Estação das Docas realizou, por meio de sua gestora, a OS Pará 2000, e em parceria com o Sebrae e a Secretaria de Estado de Cultura do Pará (Secult), através do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM), o projeto *Miriti das Águas*, uma exposição museológica destinada à preservação, à valorização e à

documentação dos saberes e fazeres dos artesãos de miriti, que consistia, além, da exposição, em concurso de artesanato e pesquisa etnográfica publicada em 2012.

A exposição *Miriti das Águas*, que no ano de 2014, devido às eleições para os governos estadual e federal, não foi realizada¹⁰³, reproduz a estratégia de enxergar os produtos do povo em detrimento das pessoas que os produzem, da qual fala García Canclini (1983), pois ressalta os objetos da arte ali exposta enquanto deixa o artesão anônimo, mesmo que o nome desse artesão apareça nas placas de identificação das peças expostas que, no entanto, dada a ausência dos produtores nesse espaço, se constitui como um nome sem rosto¹⁰⁴. Tal postura já tinha se destacado na ocasião do lançamento no Mangal das Garças, espaço requalificado em Belém que se mostra como um enclave urbano de natureza cultural e de lazer, do *Catálogo Miriti das Águas: pesquisa etnográfica, estudo da coleção do Museu do Círio*, constante da programação dessa exposição durante o ano de 2012, em que a ausência de artesãos ou de pessoas que os representasse se destacou em meio à reunião de “[...] gestores, pesquisadores e técnicos envolvidos com o firme compromisso de preservação e valorização da identidade cultural do estado do Pará” (COSTA, 2012) e de um parco público que não é repellido pelas barreiras simbólicas que esses espaços erigem.

Nas feiras, é possível vislumbrar a existência de uma territorialização espacial e temporal que se apresenta de múltiplas formas. A Praça Waldemar Henrique, com a reformulação da Feira do Círio e do Miriti, passou a abrigar somente a Feira do Artesanato do Círio, e assim foi reterritorializada, reduzindo-se o número de artesãos de miriti que dela participaram, mesmo

¹⁰³ Em seu lugar, foram encomendadas 60 girândolas com cerca de 2.000 peças no total para a montagem das instalações *A arte que vem do Céu* e *A devoção que vem dos Rios*, de curadoria de Emmanuel Franco.

¹⁰⁴ Nesse espaço, os Brinquedos de Miriti foram inseridos como obra de arte a ser *contemplada* dentro de um projeto historiográfico e museológico, embora também reservasse um local para a comercialização de alguns artefatos – classificados como *souvenir* –, produzidos por seis artesãos da Asamab selecionados pelos organizadores do evento. A venda era realizada por três familiares dos artesãos escolhidos, que majoravam em 20% o valor original de cada produto para obterem o pagamento de seus trabalhos e dos gastos com alimentação durante os dias de venda. Assim, a presença desses “representantes” foi intermediada prioritariamente pela relação de compra e venda da qual participavam como vendedores, dando-se ênfase no valor formal das peças que, ao reduzi-las ao uso estético e decorativo, pouco acrescenta ao seu conhecimento, ao conhecimento de seu valor original, e ao conhecimento de seus produtores, mas exagera seus elementos folclóricos tornando-as uma hipérbole do exótico para o consumo turístico (GARCÍA CANCLINI, 1983).

com as medidas do Sebrae de reverter essa redução¹⁰⁵. Essa redefinição de territórios carrega diversos elementos simbólicos, econômicos e políticos, que vão desde a distinção dos materiais, que nessa feira são mais sofisticados, até os discursos e as práticas acionadas nesse espaço, que se torna um espaço de realização de negócios, permeado pela lógica empresarial-empresendedora que o Sebrae fomenta, em que os artesãos de miriti que dela ainda participam buscam diferenciar-se ainda mais, daí a exposição de Brinquedos de Miriti cada vez mais sofisticados.

Na Praça do Carmo, por outro lado, observou-se uma reapropriação mediante o processo de construção de *lugares* e a repolitização da vida e do espaço público por conta de usos e contra-usos (LEITE, 2004). Enquanto em 2013 os artesãos que ali se instalaram improvisaram barracas com madeira, miriti e lonas plásticas, em 2014 a PMA disponibilizou uma tenda para instalarem suas peças, além de passagens de ida e volta. Dividindo o espaço com moradores das proximidades, boêmios, artistas e parte das classes médias que afluíram ao local por conta das encenações do Auto do Círio ou do Arrastão do Círio¹⁰⁶, encontravam-se também diversas girândolas expostas, com os artesãos compartilhando das manifestações ou descansando de suas caminhadas pelas ruas do centro durante as vendas.

Nesse espaço, encontravam-se artesãos que não tinham vínculo com as associações civis e que expressaram preferir se concentrar ali pela vinculação simbólica do local enquanto primeiro espaço de seus ajuntamentos e por sua efervescência cultural, da qual também poderiam desfrutar. Alguns deles, mas poucos, também estavam expondo peças nas duas feiras, seja com estande próprio, seja por intermédio de outro artesão

¹⁰⁵ Entre elas, em 2013, a gerente do escritório do Sebrae em Abaetetuba, Bruna Rocha, convidou alguns artesãos para exporem na Feira do Artesanato do Círio sem custos. Em 2014, por sua vez, houve o fortalecimento da parceria com o Geama/Miriti da Amazônia, fazendo com que artesãos que não pertencem à Asamab expusessem suas peças nessa feira, e o Sebrae enviou convites para alguns artesãos dessa associação civil buscando uma reaproximação.

¹⁰⁶ O Auto do Círio, que em 2014 teve como tema *Senhora de todas as artes*, é um espetáculo teatral de rua realizado desde o ano de 1993 e atualmente organizado pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), que percorre as ruas do centro histórico de Belém (bairro Cidade Velha) na noite de sexta-feira que antecede o Círio de Nazaré, saindo da Praça do Carmo e chegando a um palco instalado próximo à sede da Prefeitura Municipal, onde se continua a encenação e se apresentam shows musicais. Por sua vez, o Arrastão do Círio, realizado desde o ano de 1999, é organizado pelo Instituto Arraial do Pavulagem na manhã do sábado que antecede o Círio, após a chegada da Romaria Fluvial ao lado da Estação das Docas, no Cais do Porto. Esse cortejo cultural, que em 2014 contou com cerca de 1.600 Brinquedos de Miriti, percorre algumas ruas da Cidade Velha, culminando na Praça do Carmo onde ocorre um show da banda Arraial do Pavulagem em referência à Santa, aos artesãos de miriti e seus brinquedos, e à cultura popular paraense.

que levava suas peças, contornando, dessa maneira, o controle exercido pela organização dos dois eventos e, em especial, pelo processo de curadoria do Sebrae¹⁰⁷.

Com exceção das mulheres, que ficaram hospedadas na Casa do Estudante Universitário do Pará (CEUP), todos dormiam ali mesmo, sobre colchões, redes ou esteiras, e podiam, dessa maneira, atender a qualquer horário as várias pessoas que circulavam pelo local durante todo o dia.

Já a Feira do Artesanato de Miriti, na Praça D. Pedro II, foi realizada de 09 a 13 de outubro, com Cerimônia de Abertura na Sé (Figura 36) celebrada pelo Padre Antonio Carlos, pároco de Abaetetuba¹⁰⁸, e foi organizada pela Asamab, com recursos obtidos através de emenda parlamentar executada pela superintendência estadual do Iphan e de cotas de patrocínio, com apoio da Emater, da PMA e do IFPA¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Em conversa com o artesão conhecido como Manduba, foi dito que existe o desejo de fundar uma associação civil entre os artesãos que se concentram nessa praça para que os tradicionais ajuntamentos nesse espaço não desapareçam. Manduba também informou que os artesãos que estavam nessa praça são associados da Asamab, mas se afastaram por discordarem da atual gestão.

¹⁰⁸ Enquanto no MiritiFestival houve desentendimentos por conta da realização de uma missa antes da abertura do festival, no Círio essa questão foi logo esclarecida durante as assembleias realizadas antes da ida a Belém, destacando a necessidade de participação dos artesãos e de girandeiros na solenidade, mas deixando os artesãos que não fossem cristãos católicos livres para decidirem se participariam ou não dela. Assim, a missa contou com cerca de trinta artesãos e artesãs, que levaram à Sé de Belém oito girândolas e dois barcos grandes feitos de miriti. O sermão focou no tema da fascinação, relacionando-o aos Brinquedos de Miriti e à fascinação que provoca em crianças e adultos, e ao final da missa foi entregue uma berlinda de miriti com uma pequena Santa ao pároco, enquanto a imagem que pertence à Asamab, e que depois ficou exposta na entrada da feira, foi abençoada. Após isso, os artesãos e girandeiros, acompanhados pelo Padre Carlos, saíram em direção à feira entoando cânticos, e foi dada a benção à Feira do Artesanato de Miriti e aos artesãos de miriti.

¹⁰⁹ Segundo Geovanny Farache, a Emater teria disponibilizado R\$ 21.000,00 em recursos para a realização da Feira do Artesanato de Miriti 2014, além de ter dado o suporte técnico para a elaboração de seu projeto. Entre esses recursos estavam cartões de visita, camisetas, etiquetas para serem colocadas nas peças comercializadas, cartazes e panfletos de divulgação, micro-ônibus para o transporte de ida e volta dos artesãos, caminhão para o transporte das peças e de materiais diversos dos artesãos (botijões de gás, colchões e colchonetes, cadeiras, caixas térmicas etc.), *banners*, além de aquisição de cota de patrocínio (foram disponibilizados três tipos de cota de patrocínio: ouro, no valor de R\$ 5.000,00; prata, no valor de R\$ 2.000,00; e bronze, no valor de R\$ 1.000,00). A PMA, por sua vez, contribuiu com camisetas, passagens de ida e volta para Belém, e caminhão para transporte de peças e materiais dos artesãos, enquanto o IFPA disponibilizou ônibus para a realização do traslado dos artesãos.



Figura 36 - Artesã Dorielma Cardoso (primeiro plano) na missa de abertura da Feira do Artesanato de Miriti, 2014.

FONTE: Amarildo Ferreira Júnior (2014).

Em 2013, a realização dessa feira passou por uma série de dificuldades, pois, sem a parceria com o Sebrae, os artesãos somente conseguiram um caminhão com a PMA para trazerem de Abaetetuba suas peças, e madeira, braças de miriti e lonas plásticas para a instalação de 42 barracas na Praça D. Pedro II, tendo sofrido, no entanto, ameaças de retirada do local por agentes da Secon e passando parte do período sem instalação de energia elétrica, só realizada dois dias após o início da feira.

Diferente disso, em 2014, com a emenda parlamentar aprovada para a contratação de empresa que instalasse a estrutura do evento, a Asamab conseguiu que a feira tivesse estandes semelhantes aos utilizados no MiritiFestival, além de uma sala climatizada reservada para reunião com agentes públicos e mercadológicos, na qual também houve uma exposição da fotógrafa abaetetubense Leonora Lagos.

Desse modo, a Feira do Artesanato de Miriti 2014 tinha uma estrutura dividida em 42 estandes e quinze barracas para exposição de artesanatos de miriti, além de outras dez barracas que foram disponibilizadas para

artesanatos diversos de associados da Artepam, associação civil que congrega artesãos que expõem aos domingos na Praça da República, em Belém, entre eles o artesão de miriti Miranda. Cerca de 200 pessoas, entre artesãos de miriti e seus ajudantes (familiares ou não), utilizavam-se desse espaço, com uma média de 1.000 peças por cada estande dos artesãos de miriti, o que gerou uma estimativa de comercialização superior a R\$ 200.000,00.

Na abertura da feira, assim como ocorrera no MiritiFestival, cada principal parceiro do evento apresentou a performance que cabia ao seu papel nessa situação: Maria Dorotea de Lima, superintendente do Iphan no Pará, órgão que reclamara com membros do Conselho de Administração da Asamab pela pouca visibilidade dada a sua logomarca, destacou a emenda parlamentar que permitiu a contratação da estrutura proporcionada e o plano de ação que deverá desenvolver para a salvaguarda do artesanato de miriti enquanto bem associado ao Círio; Francisco de Assis das Chagas, coordenador do escritório local da Emater, ressaltara a parceria desenvolvida com a Asamab e o plano de manejo para o miriti; a PMA, representada por Manoel de Jesus, diretor da FCA, destacou seu permanente incentivo aos Brinquedos de Miriti, principalmente no MiritiFestival e no Círio de Nazaré, e a importância da aproximação com o Iphan; e Rivaildo mais uma vez pautou sua fala no recomeço e no agradecimento aos parceiros.

As peças expostas eram diversas, com predominância de Brinquedos de Miriti, e em quase todos os estandes havia, além dos brinquedos pertencentes ao acervo de cada artesão, pelo menos uma peça considerada “inovação” ou mais trabalhada, de forma que fosse um atrativo, mesmo que as possibilidades de sua venda fossem menores. Tais peças, no entanto, seriam a expressão da perfeição e da criatividade de seu expositor, gerando mais fluxo ao seu estande, aumentando-lhe a possibilidade de recebimento de encomendas específicas e, caso fossem vendidas, acrescentando aos seus ganhos.

Local de circulação de pessoas de variadas origens e idades que vinham conhecer os Brinquedos de Miriti, interagir com eles e com os artesãos, pechinchar e eventualmente comprar ou fazer encomendas, essa feira, assim como as demais, era para os artesãos mais que um espaço de comercialização e exposição de suas peças, mas também um lugar para apresentação de suas performances enquanto grupo social e enquanto indivíduos, cuja afirmação identitária define o que deles se espera e a situação vivida lhes designa os papéis a representar e seus termos de encaixe.

Esperava-se e via-se os artesãos conversarem entre si, ouvindo dos mais antigos nesse saber-fazer, como Diabinho e Miguel Moraes, conhecido

como Mestre Macaco, histórias sobre suas primeiras vindas para o Círio em Belém. Também era possível observá-los criarem, finalizarem ou repararem peças; ouvi-los comentarem sobre as peças dos seus pares, destacando quem era melhor em qual tipo de peça ou que brinquedo feito pela primeira vez para aquela ocasião social poderia ser aperfeiçoado; e outras tantas práticas que o observador perde a oportunidade de contemplar sua riqueza se reduzi-las somente ao aspecto econômico da vinda a Belém para comercializar Brinquedos de Miriti durante o Círio de Nazaré.

Porém, a clara melhoria dessa feira em relação ao ano anterior não significa que tudo ocorrera perfeitamente bem. Já na ida para Belém, no dia 7 de outubro, apresentaram-se alguns problemas, principalmente com relação ao transporte das peças e ao traslado das pessoas. Tendo levado seus brinquedos para a sede da Asamab das mais diversas formas (carrinhos de mão, carroças de tração animal, bicicletas, encaixotadas etc.), muitos artesãos ficaram inquietos com o atraso na chegada dos caminhões e, principalmente, com a postura dos membros do Conselho de Administração que anteciparam sua ida para Belém em um dia e não estavam no local para prestar informações e orientações. Essas insatisfações e reclamações suscitaram desconfianças de que a feira poderia ser semelhante a do ano anterior.

Reclamava-se também das passagens e camisetas que teriam sido disponibilizadas pela PMA, mas que ainda não haviam sido liberadas porque a prefeita queria entregá-las pessoalmente no dia seguinte, gerando críticas dos artesãos a essa postura que lhes pareceu que seria uma forma da prefeitura enfatizar sua “benevolência”, além de atrasar o cronograma que eles haviam estipulado para o evento.

No âmbito das relações com agentes institucionais se viram outros conflitos, principalmente em torno da divulgação das marcas dos agentes. Hélio Maciel, por exemplo, fora pressionado pela Emater para justificar a confecção de convites com arte distinta daquela que havia preparado, e na qual não mais predominava o verde, cor que caracteriza essa empresa pública – substituída pelo amarelo e alaranjado que os artesãos consideram que representam mais o miriti –, além de ter-se colocado as logomarcas de outros parceiros do evento. Desse modo, utilizava-se um argumento técnico (a necessidade de uma identidade visual para o evento) para repetir o mesmo tipo de tentativa de subsunção que a Emater criticara no Sebrae, colocando em xeque o discurso de autonomia desse, assim como de outros, agente institucional.

5 SOBRE ESCRITAS, SILÊNCIOS E EFEMERIDADES DOS ARTESÃOS DE MIRITI OU ALGUMAS CONSIDERAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO

Caro Daniel,

Alguns meses depois do contato que fiz com você, pedindo-lhe algumas informações sobre o livro Girândolas para contribuir com minha dissertação de mestrado, retorno-lhe para, em primeiro lugar, agradecer-te por ter compartilhado comigo um pouco mais desse teu amor por esse Mundo-Abaeté, e para te apresentar o primeiro resultado da pesquisa que fiz, a própria dissertação, ao qual pretendo que venham outros.

Defendi-a já algum tempo, em janeiro, mas, por questões pessoais e acadêmicas, não pude dar de imediato o retorno que creio ser necessário aos que tanto contribuíram comigo na escrita dessa história dissertada, e peço-lhe que me compreendas. No teu caso, em especial, há uma necessidade um pouco maior em dar esse retorno porque o teu olhar contribuiu para que os meus olhos também festejassem essas mãos que entalham a infância, e se a princípio em ti eu fui buscar uma referência bibliográfica, encontrei também belos sentimentos que nutres por Abaeté e por seus brinquedos, e por isso fiz de um trecho de teu livro uma das epígrafes de minha pesquisa.

Também por questões de tempo, que me embolaram o término do que escrevi, algumas das coisas que conversamos acabaram de fora, mas pretendo retomá-las em outros momentos e com outras feições.

Antes que eu finalize essa pequena carta, quero contar-lhe um pouco a minha história com Abaeté. Sou filho de filho daquela cidade. Meu pai viveu os primeiros anos de sua infância em uma casa nas margens do furo Guajarazinho, no rio Maratauíra, onde nasceu, e que, alguns anos depois, foi transportada em um batelão para ser reerguida na periferia do centro urbano de Abaeté. Só depois ele veio à Belém, finalizar a educação básica, onde se fixou e onde nasci, sem, no entanto, romper de forma definitiva os laços com Abaeté.

Foi naquela casa, no fim da rua barão do Rio Branco, no bairro do Algodoal, bem próxima ao rio, em que passei várias de minhas férias escolares, quando ia visitar minha avó, e foi a partir dela que tive meus primeiros contatos com os Brinquedos de Miriti. Com o tempo, e o encantamento de minha avó, eu, diferentemente de meu pai, me distanciei de Abaeté, e, conseqüentemente, de seus brinquedos, embora a memória, essa ilha de edição da qual nos fala Wally Salomão, tenha conservado tais laços afetivos.

Vi na minha pesquisa de mestrado, portanto, não apenas um requisito para obter um título, mas a oportunidade de trazer à tona sentimentos que estavam guardados, e de reatar e reforçar laços de outrora.

Entendo o Paulo Vieira, quando diz que a gente nasce onde quer e, por isso, decide-se por nascer em uma das ilhas sem nome de Abaetetuba. No meu caso, não posso seguir tal exemplo, pois ainda assim optei por ser vento no lugar de árvore, e há tantos outros lugares, aqui e alhures, nos quais também nasci.

Ocorre-me agora, portanto, que esse efêmero do título deste trabalho também pode ser eu, que, à semelhança desses brinquedos tão singelos, também fui entalhado pelas mãos dos artesãos de miriti. Entre eles, voltei a ser um pouco mais eu, porque, boiuna deitada nos peraus da ilha da Pacoca, me reaproximei de mim ao mesmo tempo em que também deixava de ser quem eu era. Não nasci em Abaeté, afinal, meu signo é o ar. Mas, o vento também semeia e traz histórias, e esta é a história de como fui semeado próximo daqueles rios, seguida da história que tirei desse meu retorno a esse Mundo-Abaeté que tanto amamos. Espero que te agrade!

Abraços e outras aquarelas¹¹⁰.

Aquí estamos, como diría Teofrastus, en el ápice del reloj de arena, donde todas las cosas que fueron se convierten en todas las cosas que serán (OSPINA, 2009, p. 259).

A complexidade de constituição das associações, para a qual as perspectivas de abordagem aqui propostas – situacional, ocasional, organizacional e institucional – permitem uma melhor apreensão, permitem adiantar-se às mudanças políticas e sociais justamente por considerarem como importantes os aspectos simbólicos, míticos e rituais, e as distintas lógicas de ação que integram o ritmo e o horizonte estabelecidos em seus cotidianos – daí a escolha pelo termo *vida associativa* –, somente tardiamente são reconhecidas pelas abordagens do *mainstream*, que sempre as reconhecem com um viés demasiadamente utilitarista.

¹¹⁰ Correio eletrônico enviado ao escritor Daniel da Rocha Leite em 17 de jun. 2015, por ocasião do envio da dissertação que deu origem a este livro e de agradecimentos pela contribuição dada à pesquisa.

A articulação de teorias em um quadro dimensionado de situações e ocasiões sociais empíricas observadas, restituindo-lhes a complexidade de seus contextos ambíguos e híbridos, em que o econômico e o simbólico se mesclam nas relações sociais, permitiu verificar as relações nos momentos de copresença dos atores sociais e, ao transportar as observações para o Campo de Relações, identificar o grau de domínio das leis imanentes do campo que os agentes possuem para anteciparem-se às imposições externas, construindo formas organizativas próprias com base nesse inatismo que Bourdieu (2004) também chama de *sentido do jogo*, e que melhor respondam aos desafios a serem enfrentados.

Sem a crença equivocada de que procedimentos de pesquisa possuem neutralidade metodológica, o que afasta do pesquisador de tendência convencional a preocupação em questionar sociologicamente o questionamento sociológico (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2002), explorou-se o universo cultural dos artesãos de miriti em referência às suas capacidades de verbalização específica, sem compará-los com outros grupos, colocá-los diante de uma estruturação dos problemas que não é o seu, ou rotular comportamentos, opiniões, atitudes ou crenças (THIOLLENT, 1987).

Foi a partir desses cuidados que se constatou que os artesãos de miriti, influenciados por propriedades de posição e propriedades de situação, “[...] também são atores que se dão em espetáculo e que, por um esforço mais ou menos sustentado de encenação, aspiram a porem-se em valor, [...], em resumo, a fazerem-se ver e valer” (BOURDIEU, 1982, tradução nossa). Os Brinquedos de Miriti são, portanto, a escrita, com todos seus silêncios e efemeridades, das mãos que o conceberam, e olhar para a vida associativa dos artesãos de miriti é ver *representações* outras de seu artesanato e *artesanatos* outros de suas representações.

Esses brinquedos surgem da confluência das relações sociais de seus produtores e, desse modo, a criação do novo não os anula. Equivalentes às artes do efêmero, a fragilidade datada é seu valor inerente (LOUREIRO, 2012), o que não os torna tipos sólidos, mas impressões sobre algo que não se esvaziam e nem se enchem, pois ao tomarem forma já não são idênticos ao que lhe serviu como modelo. Com isso, as atualizações culturais objetivadas (as “inovações” ou brinquedos animados) não elimina que se continue a criar as peças ditas tradicionais, pois a decisão de quais tipos de artefatos criar sempre passa pelo encontro do *habitus* do artesão, a partir de uma posição dada, com uma situação específica, gerando-lhes um espaço de possíveis, sempre visto de forma relacional aos demais.

A objetivação do capital cultural dos artesãos de miriti não é, portanto, a repetição automática de algo preparado de antemão, mesmo quando permanecem criando as mesmas peças ou quando recriam peças inventadas por outros.

Ao dominarem o sentido do jogo do Campo de Relações, resistem aos apelos mais deletérios do consumo ao mesmo tempo em que buscam atender as necessidades de mercado que eles mesmos possuem, e por isso vê-se despontar modelos baseados na cultura urbana e na atualidade, pois os artesãos de miriti atualizam e reatualizam tanto suas relações com outros agentes do campo quanto seus produtos conforme se aproximam e se distanciam de determinados agentes, sempre orientando-se por suas próprias determinações.

Não estando isolados, os artesãos de miriti fazem parte de agrupamentos, blocos ou redes diante das quais se posicionam. Movimentando-se por essa rede de relações, em que despontam algumas estruturas consolidadas, públicas ou privadas, nas quais não hesitam em se apoiar, posicionam-se diante do mercado e do Estado em uma *kínesis* pela qual conseguem retraduzir e refratar pressões, apresentando as fachadas necessárias diante da situação vivenciada no campo de relações para a obtenção de apoios e parcerias que reduzam os riscos dos quais se ressentem.

Atualizando e reatualizando os princípios geradores de suas práticas, não se sujeitam passivamente às imposições do imperativo econômico e tampouco das condições sócio-simbólicas que se diz que devem ter, apesar de ocuparem uma posição dominada no campo do poder e de que sejam pressionados, ora pelo mercado, ora pela tradição. *Performáticos*, vivenciam as situações acionando as dimensões de sua vida associativa de modo a transitarem entre um e outro sem que lhes seja imposto quem são ou quem serão. Defendem-se por si próprios, sem qualquer cinismo em acionar outros agentes para contribuir com essa defesa.

Antes, ao assumirem a denominação de artesãos de miriti e por ela serem tratados, reconhecem-se no grupo social do qual fazem parte. Desse modo, seu saber-fazer se torna elemento constituinte da identidade que assumem, não sendo necessariamente um problema, pelo menos não para os artesãos de miriti, o fato de alguns deles ainda dividirem esse labor com outras atividades, pois entendem objetivamente as vicissitudes de sua condição.

É no núcleo criativo familiar, *forma formante* de sua vida associativa, que o artesão de miriti cultiva e repassa os significantes próprios de sua produção cultural. Nele se encontram relações sociais importantes, em que

o estar junto marca suas situações cotidianas e onde se dá a aprendizagem das atividades do “fazer sentido” por meio das quais organizam as experiências que possuem de si, do outro e do mundo (CEFAÏ; VEIGA; MOTA, 2011), jogando importante papel na concepção de estratégias e táticas de resistência desses grupos e contribuindo para formar sua vida associativa, da qual também resulta.

E ao se organizarem em associações civis, os artesãos de miriti irrompem às arenas públicas, desenvolvem uma específica inteligência de mercado, representam-se politicamente, estabelecem, encerram ou reestabelecem parcerias, e engendram estratégias de negociação, coletivamente orquestradas e objetivamente adaptadas ao fim que geram sem supor sua intenção consciente (BOURDIEU, 1983).

Essa objetividade de suas práticas desconhece as ideias de necessidade de adequação de tais grupos a padrões preestabelecidos que supostamente garantam os melhores resultados – mesmo que tais resultados possam não figurar no conjunto de suas expectativas reais, e da racionalidade econômica e de vida que possuem e que nem sempre é ou deve ser submetida à lógica dominante. Os artesãos de miriti já (re) conhecem bem suas práticas sociais e culturais, e o esforço para desvelá-las deve ser direcionado mais ao planejamento e à execução de projetos de desenvolvimento a eles voltados e com eles envolvidos (como participantes, e não como participados), e que devem reconhecer a existência dessas práticas sociais e culturais no cotidiano de tais agentes sociais.

Presente nas situações que englobam a vida associativa dos artesãos de miriti e que faz com que aconteça aquilo que as pessoas querem que aconteça, sem tentar mensurar e classificar a participação das comunidades nesses acontecimentos, o que, aliás, absolutamente não diz nada, a vida social vista dessa maneira compreende e aceita que todas as pessoas são diferentes, e é pela consciência dessa diferença que se aceita a alteridade. Alienar da discussão sobre o desenvolvimento a importância inata das práticas sociais e culturais próprias de grupos ou sociedades específicas seria, portanto, um pensamento etnocêntrico de *não desenvolvimento*.

Ainda que amplamente pesquisadas e debatidas, as questões em torno das associações permanecem muito ligadas a abordagens eivadas por determinações técnico-racionalistas – gerencialistas, portanto –, que, apesar das diferenças que podem apresentar entre si, reúnem-se no conjunto definido pela expressão *associativismo*, termo que, *grosso modo*, refere-se tanto à prática social de criação e gestão de associações resultantes

da reunião legal entre duas ou mais pessoas para alcance de um ou mais objetivos comuns, e sem fins lucrativos; quanto à defesa da adoção de tal forma de organização como a mais adequada em determinados contextos.

Durante esta pesquisa, a necessidade de diferenciar associativismo de vida associativa foi posta em evidência. Assim, pudemos distinguir que, ao contrário do trabalho pautado em técnicas para obtenção de resultados, o processo criativo dos artesãos de miriti é trabalho que possui relações e significados mais abrangentes, resultado de relações entre si e com o mundo ao redor, e que é intrinsecamente valorizado.

Logo, a perspectiva da vida associativa não desconsidera as discussões postas pelo associativismo, mas as toma de forma crítica para enfatizar a necessidade de considerar que suas prescrições não estão destituídas de dimensões simbólicas, míticas, rituais e dramáticas, e por isso não podem ser consideradas sem a devida atenção aos elementos sócio-simbólicos que comportam ou tomando-os como secundários, laterais, acessórios e, portanto, prescindíveis no momento de realização da análise.

Embora o artesão de miriti aja sob uma pressão estrutural do campo, que é tão maior sobre ele quanto menor seu peso relativo, isto é, conforme a quantidade de capital específico que ele possui seja menor, essa pressão não assume a forma de imposição direta, porque o seu *habitus* faz uma mediação entre os agentes e a estrutura, levando-os a resistir e a opor-se às forças do campo, que estão em tensão permanente.

Requerida pelos artesãos de miriti, o que os levou a acionar o Sebrae, importante parceiro e articulador de suas possibilidades empreendedoras, a ampliação do ciclo de comercialização dos Brinquedos de Miriti, processo no qual surgiram suas primeiras associações civis, colocou os artesãos de miriti em contato com novas linguagens e estéticas, que também passaram a acionar para retransfigurar as pressões que sofrem, seja de turistas e outros tipos de consumidores, de lojas de artesanato, de produtores culturais, de instituições de fomento ao empreendedorismo, ou de órgãos culturais e de gestão e planejamento turístico, municipais e estaduais, ampliando as formas de artesanato que produzem e modificando suas maneiras de produzir e comercializar sem mudarem, contudo, o princípio gerador de suas práticas.

Assim, conseguem manter-se e reproduzir-se no Campo de Relações: pelo domínio do sentido do jogo, geram respostas às pressões que sofrem, organizando-se em associações civis que se diferenciam entre si colocando diferenciadamente em prática os princípios de diferenciação comuns.

Desse modo, adotam distintamente as soluções colocadas pelo mercado e pelo Estado para fazer a intermediação de interesses, organizando-se em estruturas coletivas, as associações civis, para que possam buscar seus objetivos comuns e conquistar espaços de atuação, divulgação e comercialização dos artesanatos de miriti.

Nas associações civis, arenas simbólicas que se constituem em formas de representação coletiva incentivadas pelo Estado e pelo mercado como formas de tentar controlar e intermediar as relações que possuem com tais representações e as reivindicações delas originárias, o entrelaçamento de lógicas diversas e a construção de conhecimento das regras de funcionamento das estruturas burocráticas faz com que sejam movimentados discursos e fachadas para se estabelecer posicionamentos frente ao Estado e ao mercado e assim continuar em direção ao que desejam.

É desse modo que os artesãos de miriti irão desenvolver associações institucionais, isto é, relações com instituições presentes no Campo de Relações, que se modificam – rompem-se, aproximam-se, reaproximam-se, agenciam-se etc. – no decorrer da mudança de suas situações, e mais estruturalmente de suas posições, nesse campo social. O palco ideal para observação das entidades constitutivas de sua vida associativa (associações situacionais, associações organizacionais, e associações institucionais) são os contextos sociais estruturantes em que seus diversos ajuntamentos e interações se intensificam.

Atualmente, o MiritiFestival e o Círio de Nazaré são essas ocasiões sociais compósitas que se constituem em diversos *lugares* para onde confluem significados e sentidos, ressonam processos afetivos, sensíveis, morais, identitários e políticos, e nos quais as ações são orientadas e se modificam de acordo com cada situação vivenciada pelos atores, ora suscitando relações de cooperação, ora trazendo à tona conflitos.

Os artesãos de miriti, inseridos nas relações de mercado e de políticas públicas, entendem de forma prática, mas envolta em uma realidade dissimulada, que também a ação dos agentes com quem se relacionam é orientada por estruturas objetivadas. Conseguem com isso distinguir as diferenças entre cada agente e quais são os benefícios e limites de suas parcerias, o que orienta suas aproximações e distanciamentos.

É assim que, considerando somente as relações que mais se destacaram no período desta pesquisa, que veem o Sebrae como o agente que mais lhes permite a aproximação que desejam com o mercado, enquanto a Emater pode lhes proporcionar as garantias ambientais para manutenção

de sua atividade, e o Iphan os insere na estrutura de discussão de suas questões culturais e simbólicas e também lhe proporcionará o acesso a algumas das prerrogativas que o reconhecimento do Círio de Nazaré como patrimônio cultural imaterial pode oferecer.

Porém, essas relações com agentes institucionais também irão se caracterizar por sua referência com o campo do poder, no interior do qual o Campo de Relações ocupa uma posição dominada. Segundo Bourdieu (2010, p. 244),

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente).

Assim, embora essas instituições apresentem o discurso de que suas contribuições são destinadas à preservação ou desenvolvimento da autonomia dos artesãos de miriti, não deixam de exercer pressões tanto maiores quanto maiores seus pesos relativos para que os artesãos de miriti adotem as práticas que apregoam, que, no entanto, são refratadas pelos artesãos por intermédio de seu senso prático, isto é, do encontro, a partir de dada posição, de seu *habitus* com uma situação no Campo de Relações.

E outros tipos de pressão confluem para os artesãos de miriti. Em 2014, em especial, os artesãos de miriti foram constantemente procurados, em busca de votos, por candidatos nas eleições que ocorreram em outubro. Em troca, esses candidatos ofereciam coisas diversas, como emendas parlamentares, licenciamento ambiental para atender especificações para a exportação de brinquedos, entre outras. É lógico que essa situação não é tão singular assim, tornando-se mais visível no tempo rápido e condensado dos anos eleitorais, e que também pode surgir de ou estabelecer vínculos afetivos, mas também demonstra como políticas públicas ainda são moedas de troca¹¹¹.

¹¹¹ Sintomático nesse caso é o fato de que, apesar do Estado do Pará possuir, sob responsabilidade do Poder Executivo, registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem seu patrimônio cultural (Decreto n.º 1.852/2009), e metodologia própria do Inventário do Patrimônio Cultural do Estado do Pará – ICPA (Decreto n.º 2.558/2010), o processo de registro desses bens ainda é feito por meio de projeto de lei aprovado na Alepa e sancionado pelo Governador do Estado. O problema nisso consiste que os procedimentos técnicos para esse registro não são seguidos e com isso pouco se sabe sobre o estado em que está cada um dos bens registrados, o que é importante para pensar políticas e ações de salvaguarda, e as condições em que se deu esse registro. Ademais, feito dessa maneira, pouco ou quase nada significa a realização do registro, gerando-se leis que, parece-nos, servem mais aos desígnios de promoção de seus proponentes.

Reconhecidos como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do estado do Pará por meio de duas leis (Lei n.º 7.282/2009, para o MiritiFestival; e Lei n.º 7.433/2010, para os Brinquedos de Miriti), os Brinquedos de Miriti são uma expressão cultural com vastas importâncias sociais e econômicas para o Estado. Em torno de 80 famílias estão envolvidas diretamente em seu processo de criação, gerando trabalho e renda para 38 comunidades rurais e urbanas de Abaetetuba, uma economia que, segundo estimam Asamab e Emater, estaria entre dois e quatro milhões de reais apenas durante a quadra nazarena, e a preservação de uma área de cerca de 800 hectares. Alcançaram uma pujança econômica apesar do cenário de políticas públicas enfraquecidas para a cultura.

Isso permite exemplificar como que as relações que ocorrem no interior de atividades artístico-culturais específicas e que contribuem para defini-las permitem entender que práticas consideradas culturais também podem exercer funções econômicas e sociais sem a elas se reduzirem. Por isso mesmo que, apesar de ser pautada pela *forma formante* núcleo criativo familiar, a vida associativa dos artesãos de miriti necessitou se desenvolver também em espaços de arenas públicas.

Nas arenas públicas, suas associações civis se inserem em articulações para garantir seus anseios de *classe*, como, por exemplo, a reivindicação da regulamentação da profissão de artesão, que permitiria também a esse grupo de trabalhadores o alcance a uma série de direitos e garantias que almejam e fazem jus, ou a reivindicação da inserção permanente nos orçamentos anuais do Estado do Pará de recursos destinados à valorização de sua atividade, com base, além da própria importância socioeconômica e cultural que a atividade notadamente possui, no reconhecimento do MiritiFestival e os Brinquedos de Miriti como patrimônios culturais do estado, reduzindo a dependência dos incentivos que recebem por serem bens associados ao Círio de Nazaré.

Assim, os artesãos de miriti estão às voltas tanto com a reprodução e permanência do tipo de processo criativo que lhes é próprio, quanto com um engajamento político pela modernização das condições de exercício de sua profissão, buscando a ocupação e a criação de cada vez mais espaços pensados e vividos para a sua atividade sem reduzi-la a vitrines, respeitando sua sociabilidade e garantido a reprodução desse ofício. As associações civis são provas disso, e sua fragmentação reflete que a discussão em torno do que é um artesão de miriti está sendo feita por eles mesmos, com cada uma delas (Asamab, Miritong e Geama/Miriti da Amazônia) apresentando seus

discursos, ora conflituosos, ora complementares, e assumindo posições uma diante das outras e todas diante do mercado e do Estado.

Observar e dizer como são essas relações não significa determinar como elas devem ou deveriam ser, mas contribui para afirmar e enriquecer as identidades e identificações dos artesãos de miriti e pensar por que os estudos sobre associações normalmente desconsideram a solidificação emocional dos agentes/atores que analisam somente em nome da racionalidade.

Declinando-se da solução romântica de imaginar de modo sentimental a existência de comunidades e associações puras, é importante destacar que as ações realizadas pelos artesãos de miriti buscam agregar parceiros para se fortalecer enquanto grupo social, ao mesmo tempo em que refratam e retraduzem as pressões que recebem. Na estruturação do seu ofício e de sua vida associativa, situada no contexto das experiências de suas ações e situações, e feita por meio dos esquemas estruturadores que lhes são próprios, os artesãos de miriti conseguem resistir de forma não deliberada às imposições do sistema social e econômico em que estão inseridos por meio de práticas que lhes pertencem e que não estão pautadas no cumprimento de regras que não aquelas que são imanentes ao encontro de seu *habitus* com uma determinada situação.

Sem se confundir com destino, o *habitus* é uma produção histórica, um sistema de disposições aberto, durável mas não imutável que é sem cessar confrontado com experiências novas e afetado por elas. Na plurissignificação e na criação de novas peças, na mudança de algumas das técnicas utilizadas, em suma, na atualização, reatualização e recontextualização de suas práticas, o artesão de miriti imortaliza o instante, a situação vivenciada.

Daí também a necessidade de movimentação não doxosófica de perspectivas variadas durante a realização da pesquisa pelo próprio pesquisador. Nesse percurso de contar uma história no interior de tantas histórias, lega-se ao leitor não uma classificação *stricto sensu* das associações – situacionais, ocasionais, organizacionais e institucionais –, mas, a apresentação das primeiras considerações de um *esboço de uma teoria da vida associativa*, cujo método de observação consiste em percebê-la em movimento no decurso de dado tempo, no qual “ajustam-se o zoom e as lentes” da abordagem proposta para registrar suas diversas *mise-en-scènes*, alternando os planos entre o olhar para o menor tipo de associação, de um lado, e o enquadramento de sua atuação nas arenas públicas, no outro extremo.

Resta-nos, assim, o oximoro do título, reforçando os sentidos que encontramos ao finalizar a pesquisa e ao retornar aos seus resultados.

Efêmero é a própria ação social, que ocorre num dado momento ou período, a partir da posição e da situação de quem a gera, orientada pelo mesmo conjunto de disposições cognitivas que fazem dela ser o que é e o que virá a ser. O efêmero que o artesão de miriti entalha é sua própria prática situacional e ocasional. Por meio das relações que desenvolvem em sua vida associativa, ainda que aparentem ser prosaicas por conta de sua dispersão em seu cotidiano, é que esses homens e mulheres de Abaetetuba criam valores e tornam perenes suas efemeridades, pois o que importa para as associações é a ação constante, o caminho que fazem ao andar, para recorrermos a mais uma imagem consagrada poeticamente, no qual também descobrem notícias novas sobre si, já que, nesses casos, ficar parado pode significar cair.

No fundo, quando os artesãos dizem que “o Brinquedo de Miriti tem uma vida muito especial”¹¹², sabem que estão falando de si mesmos.

REFERÊNCIAS

ALDEIA LAS CASAS et al. *Me à yry Tekrejarôti-re os trabalhos artesanais dos Mebêngôkre-Kaiapó da Aldeia Las Casas*. Em colaboração com Associação Indígena Ngõnh-rô-rô-kre, Fundação Nacional do Índio e Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém: MPEG, 2013.

ALENCAR, J. R. S.; LOPES, J. L. M. Elementos físicos e culturais do brinquedo e do miriti. In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ensino de Física*, IX, 2004, Jaboticatubas (MG). *Atas...* Jaboticatubas (MG): Sociedade Brasileira de Física, 2004. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.sbf1.sbfisica.org.br/eventos/epef/ix/atas/posteres/po51-33.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

ALVES, I. *O Carnaval devoto: um estudo sobre a Festa de Nazaré, em Belém*. Petrópolis: Vozes, 1980.

ALVES, V. C. *Valdeli da Costa Alves: entrevista* [27 out. 2010]. Entrevistadora: Leda Nagle. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2012. Entrevista concedida ao Programa Sem Censura. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/semcensura/episodio/novo-cd-de-danilo-caymmi>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

BARROS, M. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, F. B.; SILVA, D. Os mingauleiros de miriti: trabalho, sociabilidade e consumo na beira de Abaetetuba, Pará. *Revista FSA*, Teresina, v. 10, n. 4, p. 44-66, out.-dez. 2013. Disponível em: <<http://www4.fsanet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/308>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

BLASS, L. Trabalho: lugares e significados. *Revista da ABET*, João Pessoa, v. IV, n. 2, p. 7-24, jul.-dez. 2004. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/abet/article/view/15844/9068>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. 7. ed. 1. reimpr. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli; vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. 1. reimpr. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9. ed. Tradução Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. O campo econômico. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 4, n. 6, p. 15-57, abr. 2005. Tradução de Suzana Cardoso e Cécile Raud-Mattedi. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/1930>>. Acesso em: 09 jan. 2014.

_____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Tradução Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: _____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 59-73.

_____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, R. (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. Tradução Paula Montero e Alcía Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

_____. Le découvreur de l'infiniment petit. *Le Monde*, Paris, 04 dez. 1982. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/archives/article/1982/12/04/le-decouvreur-de-l-infiniment-petit_2906217_1819218.html?xtmc=&xtcr=35>. Acesso em: 08 dez. 2014.

_____. Le capital social. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, v. 31, p. 2-3, jan. 1980. Disponível em <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069>. Acesso em: 07 dez. 2013.

_____. Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, v. 30, p. 3-6, nov. 1979. Disponível em <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654>. Acesso em: 06 jan. 2014.

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.-C.; PASSERON, J.-C. *El ofício de sociólogo*. 1. ed. Tradução Fernando Hugo Azcurra e José Sazbón. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

BRITTO, R. M. Miriti das Águas: projeto, aquisição de acervo e desenvolvimento da exposição museológica. In: SILVEIRA, F. L. A. et al. (Coord.). *Catálogo Miriti das Águas: pesquisa etnográfica, estudo da coleção do Museu do Círio*. Belém: Governo do Pará/SECULT, 2012. p. 36-39.

BUENO, F. S. *Silveira Bueno: minidicionário da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: FTD, 2007. p. 388.

CARDOSO, R. Sala do Artista Popular; 102. In: CARVALHO, L. G.; LIMA, R. G. *O brinquedo que vem do norte*. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2002. p. 5-7.

CARVALHO, L. G.; LIMA, R. G. *O brinquedo que vem do norte*. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2002.

CASTRO, E. Tradição e modernidade: a propósito de processos de trabalho na Amazônia. *Novos Cadernos do NAEA*, Belém, v. 2, n. 1, p. 31-50, dez. 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/200/284>>. Acesso em: 11 mai. 2014.

CAVALCANTE, I. N. A. *Os artesãos de Brinquedos de Miriti: produção e mercado face ao turismo no município de Abaetetuba/Pará*. 2008. 109 f. Monografia (Curso de Especialização em Cidades na Amazônia: história, ambiente e cultura) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal, Belém, 2008.

CEFAÏ, D. Como uma associação nasce para o público: vínculos locais e arena pública em torno da Associação La Bellevilleuse, em Paris. In: CEFAÏ, D. et al. (Org.). *Arenas públicas: por uma etnografia da vida associativa*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2011. p. 67-102.

_____. Como nos mobilizamos? A contribuição de uma abordagem pragmatista para a sociologia da ação coletiva. Tradução de Bruno Cardoso. *Dilemas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 11-48, abr.-mai.-jun. 2009. Disponível em: <<http://revistadil.dominiotemporario.com/doc/Dilemas4Art1.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2014.

_____. Qu'est-ce qu'une arène publique? Quelques pistes pour une approche pragmatiste. In: CEFAÏ, D.; JOSEPH, I. (Dir.). *L'heritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2002. p. 51-81.

CEFAÏ, D.; VEIGA, F. B.; MOTA, F. R. Introdução. Arenas públicas: por uma etnografia da vida associativa. In: CEFAÏ, D. et al. (Org.). *Arenas públicas: por uma etnografia da vida associativa*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2011. p. 9-63.

CHIARELLI, T. Emmanuel Nassar: uma conduta consumidora crítica. In: _____. *Emmanuel Nassar*. São Paulo: Francisco Alves, 2011. p. 17-35.

COSTA, D. F. Projeto Miriti das Águas. In: SILVEIRA, F. L. A. et al. (Coord.). *Catálogo Miriti das Águas: pesquisa etnográfica, estudo da coleção do Museu do Círio*. Belém: Governo do Pará/SECULT, 2012. p. 08-09.

COUTO, A. C. O. *Narcotráfico na Metrópole: das redes ilegais a "territorialização perversa" na periferia de Belém*. 2010. 167 f. Dissertação (Mestrado Planejamento do Desenvolvimento) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

DEMO, P. *Metodologia em ciências sociais*. 3. ed. rev. e amp. São Paulo: Atlas, 1995.

DIAS, J. A. *Representações sociais na construção do Brinquedo de Miriti: uma manifestação da motricidade humana*. 2004. 102 f. Dissertação (Mestrado em Motricidade Humana) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2004.

ELETOBRAS. *Programa Cultural das Empresas Eletrobras – Edital 2014*. Rio de Janeiro: Eletrobras, 2013. Disponível em: <<http://www.eletobras.com/elb/main.asp?Team={4875E8B2-BB4C-4F4E-8339-A7CBCB29E993}#Programa%20de%20patroc%C3%ADnio%20cultural>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

FERNANDES, P. C. Círio sem a poética dos miritis não é Círio. In: SILVEIRA, F. L. A. et al. (Coord.). *Catálogo Miriti das Águas: pesquisa etnográfica, estudo da coleção do Museu do Círio*. Belém: Governo do Pará/SECULT, 2012. p. 3-4.

FERREIRA JÚNIOR, A.; NASCIMENTO, L. T. L.; FIGUEIREDO, S. L. Mulheres, papéis sociais e processos criativos entre artesãs de brinquedos de miriti. *Novos Cadernos do NAEA*, Belém, v. 19, n. 3, p. 153-162, set.-dez. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/4131>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

FIGUEIREDO, S. L. Círio de Nazaré: festa e paixão. In: _____ (Org.). *Círio de Nazaré, festa e paixão*. Belém: EDUFPA, 2005. p. 19-37.

_____. *Ecoturismo, festas e rituais na Amazônia*. Belém: NAEA/UFPA, 1999.

FIGUEIREDO, S. L.; BOGÉA, E. Hibridismo cultural e *atualização* da cultura: o Carimbó do Brasil. *Resgate – Rev. Interdiscip. Cult.*, Campinas, v. 23, n. 30, p. 81-92, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645808>>. Acesso em: 06 fev. 2016.

FIGUEIREDO, S. L.; TAVARES, A. P. *Mestres da cultura. Icoaraci-Pará*. Belém: EDUFPA, 2006.

FIGUEIREDO, W. *Fibras e tramas de Barreirinhas*. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2012.

FRANCO, E. Um lúdico convívio. In: SILVEIRA, F. L. A. et al. (Coord.). *Catálogo Miriti das Águas: pesquisa etnográfica, estudo da coleção do Museu do Círio*. Belém: Governo do Pará/SECULT, 2012. p. 40-41.

FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu*. Revisão técnica e prefácio de Edson Sousa; ensaio bibliográfico de Paulo Endo e Edson Sousa; tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FROTA, L. C. Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação. In: CENTRO REGIONAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE AMÉRICA LATINA. *Patrimonio Cultural Inmaterial Latinoamericano – Artesanías*. Cuzco: Crespial, 2010. p. 41-72. Disponível em: <http://www.crespial.org/es/Publicaciones/index/PU/?pag_act=2&blo_act=1>. Acesso em: 13 set. 2014.

FUNDAÇÃO CURRO VELHO. *O saber-fazer a arte do miriti*. Pesquisa Jaqueline Cristina Souza da Silva; coordenação Maria de Fátima Baganha e Sandra Lima. Belém: Fundação Curro Velho, 2006.

FUNDAÇÃO INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *IBGE Cidades@ Pará* >> Abaetetuba. Disponível em <<http://cod.ibge.gov.br/233YE>>. Acesso em: 04 mar. 2014.

FURTADO, S. “O Brinquedo de Miriti de Abaetetuba é a festa do olhar”. In: LOUREIRO, J. J. P. *Da Cor do Norte: Brinquedos de Miriti*. Fotos de Jarbas Oliveira; tradução de Hamilton Moura Ribeiro. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

GALEANO, E. *Memória do fogo, volume 1 – Os nascimentos*. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GARCÍA CANCLINI, N. Consumo, acesso e sociabilidade. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 6, n. 16, p. 111-127, jul. 2009. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/159>>. Acesso em: 08 jan. 2014.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. La soledad de América Latina. In: _____. *Yo no vengo decir un discurso*. Barcelona: Mondadori, 2010

_____. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.

GIL, A. C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. 4. reimpr. São Paulo: Atlas, 2011.

GLUCKMAN, M. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, B. (Org.). *A Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987. p. 227-344.

GOFFMAN, E. *Comportamentos em espaços públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Tradução Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GOMES, J. S. *Cidade da arte: uma poética da resistência nas margens de Abaetetuba*. 2013. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

GONZÁLEZ-PÉREZ, S. E et al. Conhecimento e usos do babaçu (*Attalea speciosa* Mart. e *Attalea eichleri* (Drude) A. J. Hend.) entre os Mebêngôkre-Kayapó da Terra Indígena Las Casas, estado do Pará, Brasil. *Acta Botanica Brasilica*, v. 2, n. 26, p. 295-308, 2012. Disponível em: <<http://acta.botanica.org.br/index.php/acta/article/view/2171>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 247-264.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & realidade*, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997. Disponível em: <http://www.gpof.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2014.

HEINEN, H. D. *Aportes para una etnografía Warao*. Edición preliminar. Caracas: Instituto Caribe de Antropología y Sociología, 1980.

HERNÁNDEZ, P. L. *Obra poética (1976-1989)*. Trujillo, Venezuela: Fondo Editorial Arturo Cardozo, 2005.

HIRAOKA, M.; RODRIGUES, D. L. Porcos, palmeiras e ribeirinhos na várzea do estuário do Amazonas. In: FURTADO, L. (Org.). *Amazônia: desenvolvimento, sociobiodiversidade e qualidade de vida*. Belém: UFPA/NUMA, 1997. p. 70-101.

HOBSBAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). *A invenção das tradições*. 4. ed. Tradução Celina Cardim Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 2006. p. 9-23.

HOYOS, J.; BRAUN, A. *Palmas en Venezuela – Autóctonas y Exóticas*. Caracas: Sociedad de Ciencias Naturales La Salle, 2001.

INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO, SOCIAL E AMBIENTAL DO PARÁ. *Estatística municipal – Abaetetuba*. Belém: IDESP, 2014. Disponível em: <<http://www.idesp.pa.gov.br/pdf/estatisticaMunicipal/pdf/Abaetetuba.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Círio de Nazaré*. Rio de Janeiro: Iphan, 2006. (Dossiê Iphan; I). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=725>>. Acesso em: 15 out. 2013.

KUASNE, S. M. *Um pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos*. Ilustrações de Anne Vidal. São Paulo: Peirópolis, 2009.

KUPER, A. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Tradução Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LARAIA, R. B. *Cultura: um conceito antropológico*. 24. reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LEITE, D. R. *Girândolas*. Belém: IOEP, 2009.

LEITE, R. P. Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir. In: CAVALCANTI, C. (Ed.). *Olhares itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição*. São Paulo: Artesanato Solidário/Central ArteSol, 2005. p. 27-41. Disponível em: <<http://www.artesol.org.br/site/wp-content/uploads/Olhares-Itinerantes.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

_____. Política dos usos: a construção dos lugares no espaço público. In: _____. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 284-319.

LEITMAN, P. et al. *Arecaceae in Lista de Espécies da Flora do Brasil*. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://floradobrasil.jbrj.gov.br/jabot/floradobrasil/FB15723>>. Acesso em: 08 mar. 2014.

LIMA, R. G. Arte popular e artesanato: falamos da mesma coisa? *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 95-109, jan./jun. 2009. Disponível em <[http://www.ufrj.br/SEER/index.php?journal=chsr&page=article&op=view&path\[\]=763&path\[\]=395](http://www.ufrj.br/SEER/index.php?journal=chsr&page=article&op=view&path[]=763&path[]=395)>. Acesso em: 27 set. 2014.

_____. *O Brinquedo no Círio de Belém*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

LOBÃO, R. Quando as associações são voluntárias no Brasil? Uma discussão sobre as novas formas de colonialização em Reservas Extrativistas. In: CEFAÍ, D. et al. (Org.). *Arenas públicas: por uma etnografia da vida associativa*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2011. p. 199-237.

LOBATO, M. N. C. *Nossa arte, nossa vida*. 1. ed. Abaetetuba: Edição da Autora, 2001.

LORENZI, H. et al. *Flora brasileira Lorenzi: Arecaceae* (palmeiras). Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2010.

LOUREIRO, J. J. P. *Artesão das águas: poesia*. Ilustrações de Marcílio Costa. 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2014.

_____. *Da Cor do Norte: Brinquedos de Miriti*. Fotos de Jarbas Oliveira; tradução de Hamilton Moura Ribeiro. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

_____. *Abaetetuba: fundação mítica e brinquedos de miriti*. Abaetetuba: Prefeitura Municipal, 2005.

_____. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MACÊDO, B. C. O miriti como possibilidade cênica e de construção de alegorias. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 15, n. 19, p. 60-66, 2012. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/6864/4719>>. Acesso em: 04 mar. 2013.

MATTEI-MULLER, M-C. *El alma de las manos*. El arte de los pueblos indígenas de Venezuela. Caracas: Funda Bancoex, 2009.

MAZZA, A. C. A.; IPIRANGA, A. S. R.; FREITAS, A. A. F. O design, a arte e o artesanato deslocando o centro. *Cad. EBAPE.BR*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, dez. 2007. Disponível em <<http://migre.me/gjJUO>>. Acesso em: 09 out. 2013.

MEIRELLES, R. *Giramundo e outros brinquedos e brincadeiras dos meninos do Brasil*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MIRITIS. Direção geral: Andrei Miralha. Produção: Luciana Martins. Story board: Otoniel Oliveira. Roteiro: Adriano Barroso; Andrei Miralha. Manaus: Sonopress Rimo Ind. e Com. Fonográfica S.A, 2011. 1 DVD (39 min.), color.

MOKARZEL, M. Armando Queiroz: o artista, o artesão e o miriti. In: _____. (Coord.). *Rios de terras e água: navegar é preciso*. Belém: Unama, 2009. p. 23-37. Disponível em: <<http://riosdeterraseguas.com/pdf/rios.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2014.

MONTEIRO, B. O carro dos milagres. In: _____. *O carro dos milagres: contos da Amazônia*. 10 ed. Belém: CEJUP, 1990. p. 17.

MORAES, E. *Aruanda: banho de cheiro*. Belém: SECULT; FCPTN, 1989. (Lendo o Pará 2).

MORAIS, L. C. *Aprendendo com o brinquedo popular na arte com o miriti: um estudo do brinquedo popular, através de seus elementos fundamentais aplicados na educação*. Belém: Secult/FCPTN, 1989.

MOTTA, F. P. *O que é burocracia?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

NASCIMENTO, A. R. T. et al. Comunidade de palmeiras no território indígena Krahò, Tocantins, Brasil: biodiversidade e aspectos etnobotânicos. *Interciência*, Caracas, v. 34, n. 3, p. 182-188, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.org/ve/pdf/inci/v34n3/art08.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

NASSAR, E. (Coord.). *Brinquedos populares*. Exposição. Belém: Semec, 1984.

OLSON, M. *A lógica da ação coletiva: os benefícios públicos e uma teoria dos grupos sociais*. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2011.

OSPINA, W. *El país de la canela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2009.

PAES, A. A. O Museu do Círio como ponto de encontro. In: SILVEIRA, F. L. A. et al. (Coord.). *Catálogo Miriti das Águas: pesquisa etnográfica, estudo da coleção do Museu do Círio*. Belém: Governo do Pará/SECULT, 2012. p. 32-34.

PAGÈS, M. et al. *O Poder das Organizações - A dominação das multinacionais sobre os indivíduos*. 1. ed. 11. reimpr. Tradução Maria Cecília Pereira Tavares, Sonia Simas Favatti; revisão técnica Pedro Anibal Grago. São Paulo: Atlas, 2008.

PAULA, G. M. S. C.; PAULA, L. C. A. Brinquedos de Miriti: vivência na escola. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, XVIII; CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, V, 2013, Brasília. *Anais...* Brasília: CBCE, 2013. Disponível em: <<http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2013/5conice/paper/viewFile/5440/2596>>. Acesso em: 07 ago. 2014.

PEREIRA, E.; FRANÇA, L. C. *Poemas de miriti*. Belém: Santa Marta: 2004.

PESCE, C. *Oleaginosas da Amazônia*. 2 ed. rev. e atual. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009.

POE, E. A. *Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

POLANYI, K. *A Grande Transformação: as origens de nossa época*. Tradução Fanny Worbel; revisão técnica Ricardo Benzaquen de Araújo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

PONTES, F. A. R.; MAGALHÃES, C. M. C.; MARTIN, W. L. B. Preferências de crianças no Brinquedo de Miriti: a influência do gênero e composição da diáde. *Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 170-178, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822008000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 11 mar. 2014.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO; INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Atlas do*

Desenvolvimento Humano, Brasília, DF, 2013. Disponível em: <<http://www.atlasbrasil.org.br>>. Acesso em: 01 dez. 2014.

PUTNAM, R. D. *Comunidade e democracia: a experiência da Itália moderna*. Tradução Luiz Alberto Monjardim. 4. ed. São Paulo: Editora FGV, 2005.

QUEIROZ, J. C. Apresentação. In: SIMÕES, M. S.; GOLDER, C. (Coord.). *Abaetetuba conta...* Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995. p. 5-6.

RAVENA, N. Ecologia política e estratégias de sustentabilidade: uma reflexão teórica. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, vol. 13, n. 2, p. 103-120, dez. 2010.

REALE, H. G. *Territórios de memórias, conflitos e devorações: a poética de Armando Queiroz no Prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010)*. 2011. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2011.

RESQUE, O. R (Elab. e comp.). *Frutos e sementes: caderno de anotações*. Belém: MPEG, 2013.

ROYAL BOTANIC GARDENS, KEW. *Kew Herbarium Catalogue*. Disponível em: <<http://apps.kew.org/herbcat/navigator.do>>. Acesso em: 08 mar. 2014.

SAHLINS, M. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-73, abr. 1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2455.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2014.

SALLES, V. A Amazônia após a chegada dos europeus. In: FORLINE, L. C.; MURRIETA, R. S. S.; VIEIRA, I. C. G. *Amazônia além dos 500 anos*. Belém: MPEG, 2006. p. 237-254.

SALLES, V. Apresentação. Eneida, sempre amor: no Salgueiro e no Umarizal. In: MORAES, E. *Aruanda: banho de cheiro*. Belém: SECULT; FCPTN, 1989. p. 9-18. (Lendo o Pará 2).

SAMPAIO, M. B. *Boas práticas de manejo para o extrativismo sustentável do buriti*. Brasília: Instituto Sociedade, População e Natureza, 2011.

SAMPAIO, M. B.; CARRAZZA, L. R. *Manual tecnológico de aproveitamento integral do fruto e da Folha do buriti (Mauritia flexuosa)*. Brasília, DF: Instituto Sociedade, População e Natureza (ISPN), 2012.

SANJAD, N.; SANTANA, L. A exposição “Arte em Miriti” e os desafios da relação entre arte e ciência. In: FUNDAÇÃO RÔMULO MAIORANA. *Arte Pará 2007*. 26.^a edição. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2007. p. 12-14. Disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/2007/Arte_Para_2007_26ED.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2014.

SANTOS, I. N. L. *Matemática e cultura amazônica – representações do Brinquedo de Miriti*. 2012. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Matemáticas) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SANTOS, I. N. L.; SILVA, M. F. V. Saberes da tradição na produção de brinquedos de miriti – Patrimônio Cultural. *Revista Educação, Cultura e Sociedade*, Sinop (MT), vol. 2, n. 2, p. 63-77, jul. – dez. 2012. Disponível em <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/educacao/article/view/673>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

SANTOS, L. F. S. *O panóptico verde: a invenção ambiental da Amazônia*. Manaus: Editora Valer e Fapeam, 2014.

SANTOS, R. S. *Etnobotânica e extrativismo do miriti (Mauritia flexuosa L.f) utilizado no artesanato popular de comunidades ribeirinhas do estuário amazônico*. 2009. 95 f. Dissertação (Mestrado em Botânica Tropical) – Universidade Federal Rural da Amazônia/Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 2009.

SANTOS, R. S.; COELHO-FERREIRA, M. Estudo etnobotânico de *Mauritia flexuosa* L.f. (Arecaceae) em comunidades ribeirinhas do Município de Abaetetuba, Pará, Brasil. *Acta Amazonica*, Manaus, vol. 42, n. 1, p. 1-10, mar. 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/aa/v42n1/a01v42n1.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2013.

_____. Artefatos de miriti (*Mauritia flexuosa* L.f.) em Abaetetuba, Pará: da produção à comercialização. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, vol. 6, n. 3, 559-571, set. - dez. 2011.

SECRETARIA DE ESTADO DE TURISMO. *Plano Ver-O-Pará*. Relatório de implantação 2012-2013. Belém: Setur, 2014. Disponível em: <http://www.setur.pa.gov.br/sites/default/files/pdf/2orelatorio_plano_ver_o_para.pdf>. Acesso em: 21 out. 2014.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. *O que é o EMPRETEC?*, Brasília, DF, 2012a. Disponível em: <http://intranet.df.sebrae.com.br/download/pdf/calendario_empretec.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2013.

_____. *Prêmio Sebrae Top 100 de Artesanato*. 3. ed. Brasília, DF: Sebrae, 2012b. Disponível em: <http://issuu.com/artesanatosebrae/docs/top100_sebrae_-_72dpi_min_v2?e=1260787/2842598>. Acesso em: 02 ago. 2014.

SHANLEY, P.; PIERCE, A.; LAIRD, S. *Além da madeira: a certificação de Produtos Florestais Não Madeireiros*. Belém: CIFOR, 2006.

SILVA, C. S. Q. Brinquedos de Miriti: saberes cotidianos afirmando a diversidade e a identidade. In: DOURADO, C. R. S.; OLIVEIRA, I. A.; SANTOS, W. L. S. (Org.). *Diálogos entre a epistemologia e a educação*. Belém: CCSE-UEPA, 2013. p. 36-46. Disponível em: <<http://paginas.uepa.br/mestradoeducacao/Downloads/Ebook/E-BOOK%20Dilogos%20entre%20Epistemologia13-01-2014%20.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2014.

SILVA, C. S. Q.; CARVALHO, N. C. A cultura e a educação amazônica na arte dos brinquedos de miriti. *Eccos Revista Científica*, São Paulo, n. 27, p. 17-32, jan. – abr. 2012. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71523347002>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

SILVA, N. R. O artesão de sonhos. In: SIMÕES et al. *13 contistas da Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2002. p. 43-58.

SILVEIRA, F. L. A. et al. Artesãos e artesãs de Abaeté. In: SILVEIRA, F. L. A. (Coord.). *Catálogo Miriti das Águas: pesquisa etnográfica, estudo da coleção do Museu do Círio*. Belém: Governo do Pará/SECULT, 2012. p. 19-29.

SILVEIRA, F. L. A. Miriti das águas, das ilhas...de Abaeté. _____ (Coord.). *Catálogo Miriti das Águas: pesquisa etnográfica, estudo da coleção do Museu do Círio*. Belém: Governo do Pará/SECULT, 2012. p. 12-19.

SIMMEL, G. Veneza. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 67, p. 123-127, dez. 2003. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/1658>>. Acesso em: 1.º set. 2014.

_____. A sociabilidade (Exemplo de sociologia pura ou formal). In: _____. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Tradução Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 59-82.

SOBRAL, F.; PECCI, A. *Administração: teoria e prática no contexto brasileiro*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2008.

SOLDATI, G.; ALBUQUERQUE, U. Non-timber forest products: an overview. *Functional Ecosystems and Communities*, v. 2, p. 21-31, 2008.

SOUZA, A. M. As coloridas girândolas de miriti. *Amazônia Hoje*, Belém, ano I, n. 10, p. 16-20, out. 1989.

SOUZA, I. R. S. *A gambiarra na cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará*. 2011. 94 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

SOUZA, M. L. de. Cidades fragmentadas, medo generalizado: das “áreas de risco” à “ubiquidade do risco”. In: _____. *Fobópole: o medo generalizado e a militarização da questão urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. p. 51-91.

TAVARES, A. E. P. *Saberes tradicionais como patrimônio imaterial na Amazônia intercultural: saberes, fazeres, táticas e resistência dos ceramistas de Icoaraci*. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

TAVARES, A. E. P.; FIGUEIREDO, S. L. Saberes tradicionais e interculturalidade: o fazer cerâmica em Icoaraci, Pará. In: ALMEIDA, O. T.; FIGUEIREDO, S. L.; TRINDADE JR., S.-C. C. (Org.) *Desenvolvimento & Sustentabilidade*. Belém: NAEA, 2012. p. 102-115.

THE NEW YORK BOTANICAL GARDEN. *The C. V. Starr Virtual Herbarium*. Disponível em: <<http://sciweb.nybg.org/science2/VirtualHerbarium.asp>>. Acesso em: 08 mar. 2014.

THIOLLENT, M. J. M. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. 5. ed. São Paulo: Editora Polis, 1987. p. 31-99.

TORRES, S. Cidade no PA é a 'Medellín brasileira'. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/7/29/cotidiano/1.html>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

TOTARO, P.; RODRIGUES, C. I. Enquadramento e diferenciação nos “figureiros” de Taubaté (SP) e nos artesãos do miriti de Abaetetuba (PA): uma análise comparativa. *Estudos de Sociologia*, Recife, vol. 1, n. 20, 2014. Não paginado. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/334/290>>. Acesso em: 16 set. 2014.

TRAGTENBERG, M. Rosa Luxemburg e a crítica aos fenômenos burocráticos. *Revista Espaço Acadêmico*, ano I, n. 9, fev. 2002. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/009/09mt_luxemburgo.htm>. Acesso em: 08 dez. 2014.

TRINDADE JR. S-C. C. Les villes moyennes dans l'Amazonie brésilienne: de la centralité économique à la centralité politique. In: COLLOQUE INTERNATIONAL VILLE PETITES ET MOYENNES, UN REGARD RENOUVELÉ, 2010, Tours. *Colloque...* Tours: Université de Tours, 2011. p. 45-45.

_____. Amazônia oriental: cidades, urbanização do território e estratégias de gestão no espaço paraense. In: MENDONÇA, F.; LOWEN-SAHR, C. L.; SILVA, M. (Org.). *Espaço e tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico*. 1. ed, v. 1. Curitiba: ADEMADAN, 2009.

TRINDADE JR., S-C. C.; SILVA, M. A. P. Das “janelas” às “portas” para os rios: compreendendo as cidades ribeirinhas na Amazônia. In: TRINDADE JÚNIOR, S-C. C.; TAVARES, M. G. C. (Org.). *Cidades ribeirinhas na Amazônia: mudanças e permanências*. Belém: EdUFPA, 2008. p. 27-47.

YIN, R. K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 4. ed. Tradução Ana Thorell; revisão técnica Cláudio Damascena. Porto Alegre: Bookman, 2010.

WRIGHT, E. O.; LEVINE, A.; SOBER, E. *Reconstruindo o marxismo: ensaios sobre a explicação e teoria da história*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.