



Arte: Rogério C. Ferreira

MESTRES DA MEMÓRIA: Aprendizagem e Trabalho nas Artes em Miriti (Abaetetuba-PA).



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

CLAUDETE DO SOCORRO QUARESMA DA SILVA

MESTRES DA MEMÓRIA:
Aprendizagem e Trabalho nas Artes de Miriti (Abaetetuba-PA).

BELÉM – PARÁ
2021

CLAUDETE DO SOCORRO QUARESMA DA SILVA

MESTRES DA MEMÓRIA:

Aprendizagem e Trabalho nas Artes em Miriti (Abaetetuba-PA).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco.

BELÉM – PARÁ
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)**

S586m Silva, Claudete do Socorro Quaresma da.
MESTRES DA MEMÓRIA: : Aprendizagem e Trabalho
nas Artes de Miriti (Abaetetuba-PA). / Claudete do Socorro
Quaresma da Silva. — 2021.
249 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em História, Belém, 2021.

1. Mestres e mestras do Miriti; . 2. Memória; . 3.
Experiência; . 4. Trabalho; . 5. Aprendizagem.. I. Título.

CDD 981.15

CLAUDETE DO SOCORRO QUARESMA DA SILVA

MESTRES DA MEMÓRIA:
Aprendizagem e Trabalho nas Artes em Miriti (Abaetetuba-PA).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco.

Data de Aprovação: 03/05/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco
(Orientador - PPHIST/UFPA)

Profª Drª Franciane Gama Lacerda
(Membro Interno - PPHIST/UFPA)

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa
(Membro Interno - PPHIST/UFPA)

Prof. Dr. Jerônimo da Silva e Silva
(Membro Externo - PPGHIST/UNIFESSPA)

Profª. Drª. Josebel Akel Fares
(Membro Externo - PPGED/UEPA)

Aos meus pais, Sabarico e Juquita, os quais com a sabedoria da experiência apreendidas na lida cotidiana nas águas do rio, na mata, em casa, nos roçados, canaviais e engenho, me ensinaram a seguir o fluxo da vida por meio do olhar seus passos, ouvir seus ensinamentos e experimentar juntos a essência do amor, da solidariedade e do respeito à vida de todos os seres vivos humanos e não humanos.

Ao meu 1º neto, Derick Emmanuel, a mais sublime surpresa que me aconteceu na história desta travessia. A chegada do meu 'pimpolinho' avivou memórias de superação, trouxe esperança, transformou o cotidiano e renovou o sentido dos sonhos de meu ser e viver.

AGRADECIMENTOS

O itinerário de escrita desta tese me fez rememorar o aprendizado que tive de nadar. Lembrei de quando, ainda menina, eu precisei cumprir cada etapa da conquista da confiança em mim mesma, até conseguir manter meu corpo n'água e aproveitar tudo de bom que haviam nas águas, sem o medo das marés.

Os banhos no rio começaram sentada no miritizeiro com a cuia na mão. Depois, com o colete de palma de miriti, eu já ia um pouco mais além, mas sem essa proteção eu conseguia, no máximo, nadar de um mará ao outro. Minha tia Tapuia, que me acompanhava nesse processo e acreditava que eu já tinha tempo de amadurecimento suficiente para enfrentar as águas, me pegou, certa vez, pelo braço e me jogou no meio do rio, dizendo: “volta nadando que ninguém vai te buscar, vem que tu dá conta, deixa de ser medrosa, vem, tu consegue!” Eu afundava e voltava à superfície, e em cada retorno desses, ouvia a voz dela me dizendo: “tu consegue, minha filha, vem”, me encorajava e fazia chegar de volta à margem a salvo. Nas primeiras vezes eu chegava toda trêmula, chorando... eu sentia uma mistura de raiva, por achar que ela queria me matar afogada, mas também de alegria, porque eu conseguira me salvar.

Talvez essa memória tenha sido ativada, porque foi exatamente assim que se deu a concepção desta tese. Com uma diferença, muitas foram as “Tias Tapuias” me encorajando a nadar, me deixando trêmula, com raiva, mas sobretudo sorrindo comigo a cada braçada. Início, pois, meus agradecimentos elevando minhas orações a Deus que me abençoa incessantemente. Agradeço a Ti, Pai, porque me agraciaste com o dom da minha vida e da vida dos tantos que me cercam, pelo amor e a esperança que me inspira e harmoniza meu corpo e espírito. Dizer-Te apenas obrigado é ínfimo diante do quanto me dás, Senhor! A Ti toda honra e toda glória!

No plano espiritual elevo, também, minha gratidão a Nossa Senhora dos Miritis em suas variadas denominações: Nazaré, Conceição, Perpétuo Socorro e Lourdes, por sempre me acompanharem nas águas calmas e me protegerem da fúria das marés agitadas da vida. Minha Mãe e Rainha intercessora, aos vossos pés ajoelho-me incansavelmente para te louvar e te agradecer!

Agradeço à família que constituí junto ao meu esposo Eldenir. A você, meu amor, e aos nossos filhos Éverson, Clarissa e Euler, sou grata por toda a compreensão, o carinho, apoio e incentivo, indispensáveis para a continuidade da minha formação acadêmica. Foram 32 anos entre a idealização do sonho de ser Profa.

Doutora em História e a concretização deste. Certamente sem o encorajamento de vocês, eu teria me aquietado na ponta do miritizeiro. Vocês foram chegando, juntaram-se a mim e mergulharam comigo nas marés dos meus devaneios, acrescentando o combustível essencial para desatracar e movimentar o motor do barco da minha vida em qualquer furo, igarapé, rio ou mar. Sou e seguirei sendo eternamente grata, meus tesouros, razão do meu ser e viver existencial.

Aos maiores responsáveis pelo plantio da semente do conhecimento no meu imaginário, o meu velho Sabarico e a minha velha Juquita! Pai e mãe, vocês não imaginam o quão doloroso era para eu abrir mão de umas boas lorotas para me dedicar à escrita desta tese... Papai, obrigada por me entender quando eu precisei dispensar a nossa boa prosa, e o seu informativo mais que divertido das notícias e novidades do dia, mesmo o senhor achando que, sentada em uma mesa, rodeada de livros e um notebook, eu não estava fazendo nada: “Masú caramba, iscuta: num acaba isso teu com este teu professor?!” Pois bem, pai, agora este ciclo se fechou e outros já estão se abrindo! Mamãe, obrigada por se permitir pedir-me licença para que eu escutasse só três palavrinhas de alegrias, angústias, projetos, sonhos, aborrecimentos. “Mas é só se não for te atrapalhar, minha filha!” Mãe, a senhora jamais atrapalhou minha concentração, meus estudos e minha caminhada acadêmica. Muito pelo contrário, eu sentia um aperto em meu coração quando eu escutava esse seu pedido, um pedido de uma mãe que sempre deu tudo o que tinha e não mediu esforços para que seus 15 filhos e filhas ingressassem em uma escola e tivessem sucesso na jornada acadêmica. A senhora, aos 77 anos de idade, segue sendo uma inspiração perene, pois continua acreditando na educação em casa e na escola como caminho para o fim das injustiças sociais e a conquista de um mundo de igualdade para todos e todas. Meus jovens velhos, gratidão por terem me constituído uma mulher do bem e empoderada, por me ensinarem, desde os primeiros dias de minha vida, a olhar, ouvir, fazer e viver juntos o amor e o respeito com todos os seres da vida.

Os outros 14 filhos e filhas desse casal são meus manos e manas, aos quais agradeço pelo amor, a união e o apoio incondicional. Agradeço, especialmente, às Ninas que tudo fizeram, dentro das suas habilidades, para que este ciclo se concluísse. Este texto tem um pouco dos dias de vida de cada uma de vocês; nas palavras aqui inscritas estão as horas que vocês me pouparam de ir à feira, ao supermercado, de fazer o almoço para minha família, de acompanhar nossos pais; e também às várias vezes que vocês exigiram a minha presença no bate papo de todo

final de tarde de domingo para relaxar, espalhar, refrescar a mente, aguçar as ideias com muitos risos e gargalhadas das piadas e, até mesmo, dos tropeços cotidianos da vida.

À minha família comunitária de estudos bíblicos e oração, especialmente aos Casais Equipistas de Nossa Senhora, Fátima e Adinaldo, Bel e Zezinho, Marivalda e Adilson, Naza e Paulo, Nice e Edson, Rozângela e Manoel. Agradeço a partilha de experiências, o aconchego do amor conjugal, a força espiritual de/para todas as horas e as energias emanadas que são meu oxigênio existencial.

Ao Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco por ter me aceitado, em 2014, como ouvinte na disciplina Patrimônio, Memória e Identidade e, em seguida, me permitido participar do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais da Amazônia (GECA), lançando-me no mar da Antropologia, nas águas profundas, fronteiriças e marginais da História, dos Estudos Culturais, Pós Coloniais e Decoloniais, onde encontrei os horizontes possíveis e os fundamentos para tessitura desta tese. Este sentimento de gratidão estende-se a todas e todos os colegas Gequianos pelo compartilhamento de leituras, reflexões, radiografias, sugestões, lanches, confraternizações, risos, cansaços, incentivos e abraços.

Do elenco gequiano registro aqui minha imensa admiração e profunda gratidão ao colega pesquisador museólogo Lucas Araújo, por ter se permitido disponibilizar a mim um pouco de seu tempo, de sua habilidade e conhecimento em línguas estrangeiras tornando-se meu tradutor de documentos e textos que muito enriqueceram esta pesquisa. São dele, também, os créditos do abstract desta tese. Não sei se existem anjos, mas tenho certeza que você é um que a vida acadêmica me presenteou.

Ao meu orientador que com sua simplicidade, carinho, agilidade, paciência e muita alegria, me orientou e acompanhou meus mergulhos, braçadas e pernadas no processo de desenvolvimento desta tese. Aproveito, Prof. Agenor, e peço-lhe desculpas por não ter sido ágil o suficiente para cumprir a meta, a qual você me desafiou: concluir a tese em 36 meses. Faltou-me confiança em mim mesma. Portanto, sou duplamente grata, porque você foi fundamental para que eu encontrasse sentido na construção desta tese, cada vez que eu já não o tinha mais, e alcançasse o tão sonhado título de doutora. Para além de um professor doutor, você é um educador que desperta e fortalece a humildade e a crença no potencial de cada ser humano. Obrigada, pela troca de experiências que não deixaram afogar meu sonho

nas pororocas encontradas e enfrentadas na viagem, tornando-se um amigo com lugar cativo em toda minha vida!

Aos docentes do Doutorado em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, particularmente as Professora Doutoras Magda Ricci, Maria de Nazaré Sarges, Caroline Fernandes Silva e os Professores Doutores Márcio Couto Henrique, Aldrin Figueiredo e Agenor S. Pacheco, por me possibilitarem, com os conteúdos e autores estudados em suas disciplinas, debates e reflexões realizadas nas aulas, ampliar o olhar acerca da memória e da história do trabalho na Amazônia no mar do conhecimento.

Às professoras doutoras que participaram da banca de qualificação, Denise S. Rodrigues, Franciane Gama Lacerda e Prof. Dr. Antônio Maurício D. da Costa, por me possibilitarem enriquecer as análises tecidas nesta tese com suas valiosas contribuições nas áreas de Sociologia, Antropologia e História favorecendo o adentrar e navegar em outros rios.

À admirada Profa. Esp. Nazaré Ferreira e aos amados poetas Prof. Esp. Luís Oliveira e Eng. Caio Santos, agradeço pela leitura atenta, o redimensionamento dos sinais de pontuação e o acréscimo da leveza da poesia na narrativa de um texto que expressa a dureza da labuta cotidiana de artistas e trabalhadores abaetetubenses.

Aos meus queridos sobrinhos, Felipe, William e Victor, pelo suporte técnico na utilização das novas tecnologias.

Às minhas diletas amigas das aventuras acadêmicas, Rosilene, Marley e Wanessa, pelas palavras de incentivo e mãos estendidas nas horas de angústia, incertezas e correntezas enfrentadas nos rios da vida.

E com toda honraria que eles e elas merecem, agradeço imensamente aos protagonistas desta pesquisa, os queridos mestres e mestras da arte em miriti de Abaetetuba, especialmente à mestra Nina Mery A. da Silva (*in memoriam*), às mestras Dorinha e Tica e aos mestres Célio, Ivan, Gugu, Zeca e Santinho, por partilharem seu saber-fazer e contribuírem com a construção desta tese. Estenda-se este agradecimento a todos os demais artesãos e artesãs das artes em miriti.

Aprender a nadar é o primeiro grande passo no desbravamento das águas de um rio. Contudo, encarar este rio que nunca é o mesmo, que é sempre efêmero, cheio de novas marés e acentuados desafios é um constante aprendizado e requer a presença daqueles com quem criamos vínculos afetivos. Portanto, sou grata a cada um de vocês por me incentivarem a não desistir, por me inspirarem e, principalmente,

por serem e estarem comigo em cada instante. Com todo o pulsar do meu coração e o amor que carrego em meu ser, **muito, muito, muito Obrigada!!!**

“A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas”.

(Chico Buarque)

RESUMO

Este trabalho analisa experiências de mestres e mestras das artes em miriti de Abaetetuba, Pará. Este município tornou-se lócus da pesquisa, porque sua história se confunde com a emergência da produção e circulação das artes em miriti. Ali se constituiu um dos centros de produção dos brinquedos de miriti mais conhecidos da Amazônia Oriental, registrado como patrimônio cultural do Estado do Pará. Fundamentada teoricamente na História Social, articulada aos Estudos Culturais e Decoloniais e metodologicamente na Etnografia com a História Oral, a pesquisa mergulha em memórias narradas sobre aprendizagem e trabalho no processo de transformação de partes da folha e do fruto da palmeira *Mauritia flexuosa*, popular miritizeiro, em cestarias, bijuterias e outros objetos artísticos. Detentores de saberes de um ofício tradicional e oral na Amazônia, estes agentes reproduzem e traduzem cotidianamente relações de trabalho e aprendizagem. O exercício da ancestral produção artesanal deixa ver habilidades artísticas e lúdicas em profunda simbiose com a dinâmica cultural amazônica, sintonizada com perspectivas geohistóricas e socioculturais, pois as artes em miriti inspiram-se nas conexões do reino humano, animal, vegetal e mineral. O diálogo com os narradores permitiu apreender encontros e confrontos, vitórias e derrotas, sonhos, conquistas e decepções e modos próprios de como mestres e mestras atribuem sentidos ao saber-fazer e ao saber-viver. Desse modo, saberes artísticos são apreendidos entre gerações por meio do olhar, ouvir e fazer juntos; experiências educativas cotidianamente compartilhadas em diferentes ambientes físicos e socioculturais; diálogo intercultural revela-se como condição essencial e caminho promissor de uma educação escolar assentada na valorização e reconhecimento de todo saber e modo de viver; vínculos constituídos entre humanos e não humanos assumem dimensões das aprendizagens e práticas de trabalho entre a mata, a terra, o rios e as oficinas; experiências de ajuda mútua com trocas afetivas de respeito, fidelidade e solidariedade no círculo familiar caracterizam as interações laborais entre mestres e aprendizes, reatualizando tradições coletivas. Assim, estes agentes em seu viver e fazer cotidiano participam da construção do processo histórico local e regional, protagonizando conexões e mediações entre os imperativos de uma cosmologia tradicional familiar e a lógica capitalista mercadológica.

Palavras-Chave: Mestres e mestras do Miriti; Memória; Experiência; Trabalho; Aprendizagem.

ABSTRACT

This work analyzes the experiences of masters of the arts in miriti from Abaetetuba, Pará. This city became the locus of the research, because its history mixes with the emergence of the production and circulation of the arts in miriti. There, one of the most famous production centers of miriti toys in the Eastern Amazon was constituted, registered as cultural heritage of the State of Pará. Theoretically based on Social History, linked to Cultural and Decolonial Studies and methodologically in Ethnography with Oral History, the research immerses in narrated memories about learning and working in the process of transforming parts of the leaf and fruit of the *Mauritia flexuosa* palm, the popular miriti tree, into baskets, jewelry and other artistic objects. Holders of knowledge of a traditional and oral profession in the Amazon, these agents daily reproduce and translate work and learning relationships. The exercise of ancestral artisanal production shows artistic and ludic skills in deep symbiosis with the Amazonian cultural dynamics, in tune with geohistorical and sociocultural perspectives, as the arts in Miriti are inspired by the connections of the human, animal, plant and mineral kingdom. The dialogue with the narrators made it possible to apprehend encounters and confrontations, victories and defeats, dreams, achievements and disappointments and the proper ways in which the masters attribute meanings to know-how and know-how to live. In this way, artistic knowledge are apprehended between generations through looking, listening and doing together; educational experiences daily shared in different physical and socio-cultural environments; the intercultural dialogue is revealed as an essential condition and a promising path for a school education based on valuing and recognizing all knowledge and ways of life; links formed between humans and non-humans assume dimensions of learning and working practices between forest, land, rivers and workshops; experiences of mutual help with affective exchanges of respect, fidelity and solidarity in the family circle characterize the work interactions between masters and apprentices, reviving collective traditions. Thus, these agents in their daily living and doing participate in the construction of the local and regional historical process, leading connections and mediations between the imperatives of a traditional family cosmology and the capitalist market logic.

KEYWORDS: Masters Miriti; Memory; Experience; Work; Learning.

LISTA DE IMAGENS

Foto 01 - Palmeira de miriti às margens do Rio Cuitininga, Abaetetuba.....	32
Foto 02 - Mestre Nina Abreu com suas criações.....	58
Foto 03 - Mestre Nina confeccionando brinquedo de miriti.....	64
Foto 04 - Mestre Célio Vilhena Ferreira em sua residência.....	68
Foto 05 - Mestre Célio trabalhando em sua oficina.....	73
Foto 06 - Mestre Célio e seus auxiliares em sua oficina.....	74
Foto 07 - Mestre Ivan Teixeira Leal.....	76
Foto 08 - Flor feita por Mestre Ivan e a matéria prima folha do açazeiro.....	82
Foto 09 - Maria das Graças Silva Farias – Mestre Tica.....	84
Foto 10 - Casais de dançarinos.....	88
Foto 11 - Sebastião Ferreira Cardoso / Mestre Santinho.....	89
Foto 12 - Mestre Santinho finalizando a produção de brinquedo de miriti.....	93
Foto 13 - Mestre Santinho e Mestre Dorinha em sua oficina.....	93
Foto 14 - Dorielma do S. C. Cardoso – Mestre Dorinha.....	94
Foto 15 - Neto de Mestre Dorinha e Mestre Santinho.....	97
Foto 16 - José Maria da Silva – Mestre Zeca.....	98
Foto 17 - Augusto Costa da Costa – Mestre Gugu.....	104
Foto 18 - Augusto Costa da Costa – Mestre Gugu.....	107
Foto 19 - Mestre Gugu no trabalho de retirada da matéria prima.....	123
Foto 20 - Palma do miriti seca.....	131
Foto 21 - Palma do miriti seca armazenada na oficina.....	132
Foto 22 - Mestre Ivan ensinando em sua oficina.....	134
Foto 23 - Filha/Aprendiz de Mestre Ivan montando uma peça em miriti.....	135
Foto 24 - Mestre Célio, Mestre Ivan e outros artesãos (ãs) com seus certificados do curso Atendimento ao Cliente.....	142
Foto 25 - Mestre Célio e outros artesãos (ãs) com seus certificados do curso Gestão de Pequenos Negócios.....	142
Foto 26 - Mãos do Mestre Gugu cortando pássaros em miriti.....	144
Foto 27 - Mãos do Mestre Santinho entalhando uma canoa.....	149
Foto 28 - Mestre Nina expondo e comercializando sua arte no miritifest.....	161
Foto 29 - Oficina de artesanato de miriti.....	179
Foto 30 - Oficina de artesanato de miriti de Mestre Célio.....	180

Foto 31 - Oficina de artesanato de miriti de Mestre Célio.....	180
Foto 32 - Oficina de artesanato de miriti de Mestre Ivan.....	181
Foto 33 - Mestre Gugu em sua oficina de artesanato de miriti.....	181
Foto 34 - Instrumentos de trabalho e mesa de Mestre Santinho.....	182
Foto 35 - Instrumentos de trabalho e mesa de Mestre Dorinha.....	183
Foto 36 - Instrumentos de trabalho de Mestre Célio.....	183
Foto 37 - Artesão cortando réguas de miriti.....	185
Foto 38 - Sala da residência de Mestre Santinho.....	189
Foto 39 - Cozinha da residência de Mestre Célio.....	189
Foto 40 - Artesã tecendo paneiro.....	198
Foto 41 - Girandeiros no Círio de Nossa Senhora de Nazaré em Belém no ano de 1947.....	200
Foto 42 - Vendedor de brinquedo de miriti no Círio de N. S. da Conceição / Abaetetuba	201
Foto 43 - Artesãos (ãs) de miriti com suas girândolas participando da missa, na Catedral da Sé em Belém, no evento de abertura da Feira do Círio do ano de 2014.....	201
Foto 44 - Aprovação do 1º Estatuto da Asamab.....	206
Foto 45 - Aprovação do 1º Estatuto da Asamab.....	207
Foto 46 - Stand de Mestre Dorinha e Mestre Santinho no XV Miritifest.....	212
Foto 47 - Stand de Mestre Dorinha e Mestre Santinho na Feira do Círio 2018.....	212

LISTA DE MAPAS

Mapa 01 - Localização geográfica do Município de Abaetetuba-PA.....	29
Mapa 02 - Pontos dos Mestres de Artesanato de miriti de Abaetetuba.....	49
Mapa 03 - Localização geográfica da residência e atelier de Mestra Nina.....	59
Mapa 04 - Localização geográfica da residência e atelier de Mestre Célio.....	67
Mapa 05 - Localização geográfica da residência e atelier de Mestre Ivan.....	77
Mapa 06 - Localização geográfica da residência e atelier da Mestra Tica.....	83
Mapa 07 - Localização geográfica da residência e atelier do casal de Mestres Santinho e Dorinha	90
Mapa 08 - Localização geográfica da residência e atelier de Mestre Zeca.....	101
Mapa 09 - Localização geográfica da residência e atelier de Mestre Gugu.....	104

SUMÁRIO

1	TALHAR A VIDA, ESCEVER A HISTÓRIA: PALAVRAS INICIAIS	19
1.1	As memórias da experiência cotidiana entrelaçadas na vida acadêmica	19
1.2	O itinerário das artes em miriti na vida, na memória e na história.....	21
1.3	Abaetetuba: uma cidade da arte trançada pelo miritizeiro.....	28
1.4	Uma palmeira muitas vidas entrelaçadas.....	31
1.5	A experiência da escola da vida para a vida escolar.....	34
1.6	Historiografia e as experiências de trabalho.....	38
1.7	O miritizeiro e as experiências de mestres e mestras na escrita acadêmico.....	39
1.8	Os passos no miritizeiro pelos rastros da memória.....	44
2	CAPÍTULO I - MESTRES E MESTRAS DA MEMÓRIA NA FLORESTA E NA CIDADE: TRAJETÓRIAS E VIVÊNCIAS.....	54
2.1	Mestra Nina Mary Abreu da Silva: de rainha do baião a rainha da arte e cultura abaetetubense.....	57
2.2	Mestre Célio Vilhena Ferreira: mãos que entalham histórias e memórias	65
2.3	Mestre Ivan Teixeira Leal: as viagens dos sonhos personificada em arte	75
2.4	Maria das Graças Silva Farias / Mestra Tica: uma construção de amor e arte	82
2.5	Sebastião Ferreira Cardoso / Mestre Santinho: esculpindo encantos	88
2.6	Dorielma do Socorro Carvalho Cardoso / Mestra Dorinha: colorindo sonhos.....	94
2.7	José Maria da Silva / Mestre Zeca: contemplar e criar arte no labor cotidiano.....	97
2.8	Augusto da Costa Costa / Mestre Gugu: arte é liberdade	102
2.9	Tecer memórias, escrever a história.....	107

3	CAPÍTULO II - APRENDER, TRABALHAR E ENSINAR NAS ARTES EM MIRITI.....	114
3.1	Mestres (as) da Memória: os saberes da experiência na historiografia da educação brasileira.....	117
3.2	Mestres (as) da Memória: saberes e práticas educativas no trabalho das artes em miriti.....	119
3.2.1	Trabalhar e Educar na/para a vida.....	119
3.2.2	Trabalhar e Educar na/para produção artesanal.....	130
4	CAPÍTULO III - EXPERIÊNCIA DE TRABALHO DE MESTRES E MESTRAS DAS ARTES EM MIRITI.....	146
4.1	Mestres (as) da Memória: sentidos e significados do trabalho humano	151
4.2	Mestres (as) da Memória: mãos que talham a vida e entalham a história na Amazônia Tocantina.....	163
4.2.1	No cotidiano das brincadeiras “laborais” da infância o aprendizado da profissão/trabalho de adulto.....	163
4.2.2	Cotidiano e trabalho de Mestres e Mestras das artes em miriti.....	169
4.3	Mestres (as) da Memória: mercado e circuitos nas artes em miriti.....	196
5	TALHAR A VIDA, ESCREVER A HISTÓRIA: PALAVRAS CONCLUSIVAS E CONVIDATIVAS.....	214
	FONTES	231
	REFERÊNCIAS.....	234
	APÊNDICES.....	247

1 TALHAR A VIDA, ESCREVER A HISTÓRIA: PALAVRAS INICIAIS

1.1 As Memórias da Experiência Cotidiana entrelaçadas na Vida Acadêmica

Sentado no molho de cipó, entre os cestos de tala ainda verde, o avô destrançava as fibras, ou no mochinho a enfiar tala por tala, os dedos, que pareciam entrevados, no tecer tão maneiro, tão sabidos, o avô dedilhava. E Alfredo teve semelhante visão: o avô não tecia, tocava. O cantar, e o gemer, o bulício das folhas e do chão saíam de sua harpa. [...]. Os cestos e paneiros enfeixados noutra manhã, lá se iam no ombro do avô para o trapiche. Entre o avô e os miritizeiros os havia uma sociedade. Das folhas de miriti que trazia, compridas ripas, saía que saía paneiro, quanto? E aqui em casa era todo de miriti o paredame da cozinha, varanda, fundos, porta, janela de miriti. (JURANDIR, 1984, p. 09).

A narrativa expressa por Jurandir (1984) na obra *Passagem dos Inocentes* faz-me rememorar parte de minha infância e adolescência vividas no rio Cuitininga, comunidade ribeirinha localizada no espaço rural do município de Abaetetuba, no Estado do Pará, parte da região Amazônia brasileira. Lugar onde nasci e morei meus primeiros 10 anos de vida e continuo a revisitar em passeios, buscando recompor as energias para as batalhas cotidianas da vida urbana.

Oriunda de família do lado materno formada por pequenos lavradores (de cana, feijão, milho, arroz, mandioca) e coletores (do látex da seringa, de miriti, açaí, ucuuba, entre outros produtos naturais disponibilizados pela floresta) e do lado paterno composta por proprietários de canaviais e engenho de açúcar e cachaça, eu nasci e cresci em meio a essas memórias do trabalho no mundo rural sem esquecer as relações de poder e dominação ali constituintes. Não por acaso, hoje o diálogo em torno do passado realizado por minha mãe e meu pai não são tranquilos, afinal, ela conseguiu emancipar-se na compreensão de seus direitos, enquanto ele não perdeu a postura e o desejo contínuo de dar ordens, mesmo que os tempos de mando e obediência tenham encerrado em meados do século XX, quando tinha apenas 25 anos de idade.

No rio Cuitininga, conheci o miritizeiro e comecei a manuseá-lo junto com meus avós, pais e irmãos para satisfazer necessidades diárias, seja para compor o cardápio alimentar ou como parte de confecção da arquitetura de nossa moradia. A descrição de Jurandir (1984) mobiliza lembranças de tempos pretéritos em que, junto com os adultos, aproveitávamos a enchente da maré e em pequenas canoas ou cascos movidos a remo, desbravávamos furos e igarapés, coletando o fruto do miritizeiro para compor com o

camarão e a farinha de mandioca o cardápio mais apreciado, ainda hoje presente em hábito alimentar da família.

Dalcídio traz a arte de tecer semelhante a arte de tocar em profunda simbiose entre saberes e fazeres do corpo, que se constituem e dão existência ao modo de vida de trabalhadores (as) amazônidas em poderosa interconexão com elementos de práticas residuais e mediações com práticas dominantes e renovadas formas de viver utilizando o miriti (WILLIAMS, 1979).

No avançar da narrativa Dalcidiana, o miriti emerge como fio tecedor de práticas culturais entre o passado e presente, inspirando conexões história e literatura na Amazônia.

O miriti era o fio de sua fiação, dizia. E do miriti dava ao neto os frutos luzentes duros, casca vermelha, polpa dourada. Quem mandava para o chalé aqueles paneiros de miriti era sempre o avô. As frutas na despensa iam aos poucos amolecendo, ou coziam na lata d'água fervendo, delas a mãe espremia o vinho. Bom camarada o miriti, caroço grelando no caminho do igarapé onde, na enchente, as frutas bubuiavam, já moles que Alfredo com delícia descascava devagarinho comia. (JURANDIR, 1984, p. 09).

Relembro do clima quente e úmido, típico da região, com suas altas temperaturas e dos balanços na maqueira¹ para amenizar o calor e acalantar meus irmãos menores. E, ainda, das horas que eu e meus irmãos mais velhos sentávamos no chão da sala, ao lado de minha mãe Joana, para aprendermos, inicialmente pelo olhar, ouvir e depois no fazer juntos², os trançados com as talas retiradas do pecíolo do miritizeiro que resultava nos paneiros para serem vendidos na cidade, uma das fontes de renda da nossa família, imersa em práticas de trabalho onde exploração e desigualdade manifestavam-se pujantemente.

Rememoro, também, o brilho dos raios solares refletidos nas águas barrentas do rio Cuitininga, onde me banhava e me equilibrava no miritizeiro, elo entre a nossa palafita e o rio. Utilizava as palmas de miriti como salva-vidas para me manter flutuando na maré, quando ousava atravessar o rio de uma margem a outra, brincando de pira pega. Certamente, conflitos nesse universo infanto-juvenil de trabalho e de lazer não faltaram. Nossos momentos de brincadeiras se completavam com os brinquedos imaginados e/ou confeccionados com a semente, a palma, as sobras da fibra e da tala de miriti associados

¹ Espécie de rede tecida com a fibra retirada da folha do miritizeiro.

² A respeito de práticas de ensinar e aprender pelo olhar, ouvir e, depois, fazer juntos ver LIMA, Lilian C. B. de **Maricota Apinajé**: uma Mulher Patrimônio em Trama de Saberes. Tese de Doutorado em Antropologia. UFPA. Belém: 2016.

a outros frutos naturais encontrados na mata e/ou coletados nas idas e vindas das marés. Enfim, são memórias de tempos idos, experiências vividas e vivas nas memórias lembradas e reconstruídas no presente em um processo constante de “subjetivação, de positivação, de refazer, de criação” (VENSON; PEDRO, 2012, p. 128) e de constituição do meu ser em movimento geo-histórico.

Essa breve lembrança de um período da minha vida somada à passagem da obra de Jurandir (1984), na qual Alfredo, personagem principal, compara o avô ao miritizeiro, em poderosa exemplificação da relação cultura e natureza na Amazônia, é uma pequena demonstração da importância da palmeira miritizeiro no cotidiano de muitas famílias ribeirinhas amazônicas paraenses e, em particular, abaetetubenses. A metáfora do miritizeiro como pai, provedor da vida, locus de histórias e memórias, revela a capacidade humana de manipular os recursos naturais e construir a existência na região em profunda simbiose com os saberes da floresta e das águas, seus tempos, ritmos e dinâmicas.

O objeto de estudo desta tese de doutoramento é **analisar experiências de vida, sensibilidades e de lutas compartilhadas por mestres e mestras da memória³ das artes em miriti⁴** como seu Célio, Ivan, Sebastião (Santinho), José Maria (Zeca) e Augusto (Gugu) e das mestras Dona Nina⁵, Dorielma (Dorinha) e Maria das Graças (Tica). São homens e mulheres, oriundos de famílias historicamente empobrecidas pela estrutura de desigualdade social de Abaetetuba, artesãos e artesãs que confeccionam artes em miriti, muitos deles, há mais de quatro décadas, vem tecendo as existências física, espiritual e simbólica de si e de sua família, entrelaçadas em convivências e saberes-fazer nas artes possíveis da palmeira de miriti.

1.2 O Itinerário das Artes em Miriti na Vida, na Memória e na História

³ Um mestre ou mestra de miriti é aquele (a) artesã (o) que tem a habilidade de criar e, sobretudo cortar, entalhar com a faca a polpa (bucha) da folha da palmeira miritizeiro em diversos elementos inspirados no mundo amazônico humano, animal, vegetal e mineral. Para os agentes envolvidos neste trabalho esta é a tarefa central de todo o processo de produção da arte em miriti, a qual exige mais atenção, maior concentração e responsabilidade por envolver instrumentos cortantes, destreza e criatividade

⁴ Neste texto irá aparecer o resultado do trabalho com o miriti considerado obra de arte e/ou artesanato. Na concepção do mestre e mestra, o exercício do seu trabalho de produção culmina em obra de arte. Esta obra de arte ao ser inserida no circuito de comercialização passa a ser, na ótica do consumidor, uma peça de artesanato lúdica e decorativa de ambiente residencial, de festa temática de aniversário, casamento e outros.

⁵ Mestra Nina faleceu no dia 20 de Novembro de 2017 aos 82 anos de idade.

Pelos caminhos da História Oral valorizando os processos de afloramento da memória, (THOMSON, 1997) procuramos acompanhar o cotidiano de vida desses artistas, focalizando tempos de aprendizagens construídas, sociabilidades tecidas e relações de trabalho estabelecidas no processo de retirada da matéria-prima, confecção e comercialização das artes em miriti.

As principais categorias de análise das experiências comungada pelos mestres e mestras da memória como **aprendizagem** e **trabalho** serão discutidas à luz do diálogo História e Antropologia, na linha de pesquisa Cidade, Floresta e Sertão: Cultura, Trabalho e Poder. Inicialmente, procuramos mapear o conjunto de estudos já realizados sobre as artes de miriti em diferentes áreas do conhecimento. Nesse balanço, a multiplicidade de pesquisas, em sua maioria, focam para o objeto, brinquedo de miriti, sob diferentes perspectivas, e não para seus “agentes” (GARCIA CANCLINI, 2000). Em outras palavras, as pesquisas se voltam para as múltiplas faces que envolvem o brinquedo como bem cultural e educativo da região Amazônica ou para a palmeira e suas características vegetais, usos e utilidades naturais, não enfocando as relações sociais cotidianas que envolvem os artesãos no processo de construção de seus objetos artísticos e de constituição de si enquanto sujeitos que fazem acontecer a história. Nesta tese ampliamos a compreensão sobre os mundos e tempos de aprendizagens e trabalho experienciados pelos artesãos e artesãs de miriti, analisando as relações históricas, sociais, identitárias e culturais que são entretidas cotidianamente há gerações e que os identificam como sujeitos partícipes da construção do processo histórico local.

No movimento de produção das artes em miriti, da retirada da matéria prima à comercialização do produto final, homens e mulheres trabalham, relacionam-se entre si e com a natureza, compartilham experiências, saberes, cosmovisões, produzem arte no fazer-se agentes sociais da história de Abaetetuba. Nessa relação, fortalecem os vínculos culturais e tecem o complexo cotidiano amazônico, pois se por um lado sociabilidades, práticas de entreatajuda e solidariedade alinhavam experiências de vida, por outro, tais experiências, no universo da floresta e do trabalho, fazem-se também em exercícios de exploração, violência, precários serviços públicos (MARCON, 2003).

Apropriamo-nos do conceito de **experiência**, na perspectiva teórico-conceituais de Thompson (1981), que traz à luz elementos fundamentais para a compreensão do processo histórico e, que, até então, tinham sido suprimidas por formas estruturais e

engessadas de compreensão da história da humanidade. Ao tratar sobre o termo experiência o historiador refere-se a

Todos esses sistemas densos, complexos e elaborados pelos quais a vida familiar e social é estruturada e a consciência social encontra realização e expressão [...]: parentesco, costumes, as regras visíveis e invisíveis da regulação social, hegemonia e deferência, formas simbólicas de dominação e de resistência, fé religiosa e impulsos milenaristas, maneiras, leis, instituições e ideologias - tudo o que, em sua totalidade, compreende a "genética" de todo o processo histórico, sistemas que se reúnem todos, num certo ponto, na experiência humana comum, que exerce ela própria [...] sua pressão sobre o conjunto. (THOMPSON, 1981, pp. 188-189).

Em Thompson (1981, 1998) essas experiências vividas constituem a cultura e produzem a consciência social de homens e mulheres em tempos e territórios específicos, a qual ele a entende como um conjunto de costumes e valores construídos pelas pessoas no seu dia a dia, resultante de suas relações sociais de produção e expressos em suas tradições, religiões, nos hábitos alimentares, nas formas de moradia e de trabalho, festividades e crenças, valores estes que permeiam a vida e as relações sociais dos indivíduos. A Cultura é, também, para Thompson (1998, p.17) “um conjunto de diferentes recursos em que há sempre a troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos.”

Nessa perspectiva, ao analisar em investigação anterior a atividade do artesão de brinquedo de miriti, esclareço:

ao dominar todas as etapas de produção do brinquedo, o artesão, com sua ação transformadora, integra-se ao processo globalizante, interage com este e rejeita a condição de mero reprodutor que lhe é concedida no interior da estrutura produtiva capitalista, continua como sujeito participante e construtor da cultura e da história de sua comunidade e, conseqüentemente, agente colaborador e enriquecedor da heterogeneidade cultural. (SILVA 2012, p. 44).

Nesse sentido, é o conjunto das experiências vividas e compartilhadas por todos os seres humanos, independentemente da posição social, política e econômica que ocupam na sociedade em seus diferentes modos de ser, viver, trabalhar, lutar, relacionar-se, vestir, falar, cultuar, celebrar, adoecer, morrer, que fazem acontecer o processo histórico. Assim, a história é vista como um processo dinâmico, mutável, construída com a participação de todos na vida cotidiana, mola propulsora da existência e das inter-relações da cultura com a política e a economia.

Para adentrarmos os territórios das experiências de vida e de luta de artistas do miriti pelos caminhos da História Oral, torna-se fundamental o conceito de **memória**. Desde os primeiros trabalhos de Maurice Halbwachs (1925), o fenômeno da memória como fonte viva de informações para o estudo de um dado momento histórico tem sido recorrente nas ciências sociais. Os estudiosos da contemporaneidade têm relacionado o conceito de memória à conservação, ao esquecimento e à seleção, inter-relacionando-a com o contexto social. Para Halbwachs (2004) a memória é constituída por indivíduos em interação com outros membros do grupo ao qual pertence. Essa dimensão da memória como construção coletiva e social postulado por Halbwachs (2004) abriu portas para que outros autores agregassem novas análises. É o caso da proposição desenvolvida pelo pesquisador Austríaco Michel Pollak (1992) que nos revela a dimensão conflitiva da memória.

Nas reflexões desenvolvidas por Pollak (1992, p. 5) a memória é “um fenômeno construído social e individualmente” inserido em um processo de conflito e disputa constante e de constituição do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva. Nesse sentido, entende-se que a memória individual tem a importante função de expor sentimento de pertença a um grupo de passado comum, que compartilha memórias constituídas individual e coletivamente. A identidade se conforma nesta memória compartilhada, que é história viva e vivida no eterno presente e permanece no tempo renovando-se.

Seguindo os argumentos de Pollak (1992), concebemos a memória de mulheres e homens na lida com os saberes da arte em miriti não como mera conservação pura e integral do passado de cada indivíduo, mas como uma (re) construção no presente, orientada por necessidades que nos permite registrar olhares acerca de experiências de vida vivida individual e coletivamente. Quando o artesão Mestre Célio compartilha suas memórias da infância, relata que:

Eu estudei só até a 5ª série, porque eu ajudava meu pai com a minha mãe, eu pescava muito, colocava matapi pra acabar de criar os meus irmãos, porque meu pai viajava muito. A minha mãe dizia: - Célio bora colocar matapi e pescar pra pegar boia (alimentos) pros teus irmãos.

A memória, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, alimenta-se de experiências vividas, criando assim um sentimento de pertencimento e de identidade. Nesses quadros sociais, os narradores quando compartilharam comigo, por exemplo, as dificuldades de estudar porque precisavam trabalhar, manuseando recursos da floresta,

como o saber lidar com as potências da palmeira do miriti, selecionaram aquilo que julgaram importante de ser socializado, compondo um passado com o qual possam conviver (THOMSON, 1997). Acerca dessa ligação entre memória e identidade, Pollak (1992) afirma que a memória

é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204).

Assim, essa concepção de memória como um manancial de informações que nos permite recuperar momentos da vida, os quais não foram anotados nos documentos escritos, não obstante, estão registrados na memória daqueles que viveram. Pode ser, contudo, reconstruídos pela oralidade, alargando as possibilidades de produção do conhecimento e de compreensão do processo histórico sob diversas e diferenciadas interpretações. Com isso, fortalece os vínculos identitários local e social, podendo conduzir a construção de uma sociedade democrática, cidadã, emancipada (LE GOFF, 2003; PAOLI, 1992), além de ampliar o rol de temáticas a serem investigadas. Neste âmbito, insere-se esta tese de doutorado.

No que concerne à categoria **aprendizagem**, analisaremos as narrativas das mestras e mestres das artes em miriti a partir do conceito antropológico desenvolvido por Tim Ingold (2015) que acentua a importância do desenvolvimento de habilidades que são adquiridas através do engajamento dos sujeitos no mundo em que vivem, enfatizando o aprender a aprender. Tal perspectiva de aprendizagem parte do princípio da “educação da atenção” (INGOLD, 2010), a qual o autor relaciona a uma derivativa da origem etimológica, em latim, do verbo educar que significa

educere, ou seja, *ex* (fora) + *ducere* (levar). Nesse sentido, educar é levar os noviços para o mundo lá *fora* ao invés de – como é convencional hoje – inculcar o conhecimento *dentro* das suas mentes. Significa, literalmente, convidar o aprendiz a dar uma volta lá fora. (INGOLD, 2015, p. 23, grifos do autor).

Nessa perspectiva, a noção de “educação da atenção” em Ingold (2015) opera no sentido de desenvolvimento de habilidades do indivíduo em todas as suas relações de agente no ambiente e no engajamento da percepção com humanos e não humanos ao longo do seu processo de desenvolvimento, ou seja, envolve o noviço aprender com os mais experientes, seja olhando, ouvindo ou sentindo. A narrativa da artesã, Mestre Tica,

sobre sua aprendizagem da arte com o miriti, ao primeiro olhar, é exemplificadora nesta reflexão:

Eu sempre fui uma pessoa curiosa pra gostar de aprender as coisas, né? Eu faço matapi, paneirinho, capoeira de pato, que falam. Ninguém me ensinou a cortar o brinquedo, eu aprendi olhando os outros cortarem. Olhando pro meu sogro seu Raimundo, porque toda a família dele é artesã, os filhos dele. Aí, eu via, aí, eu teve as minhas ideias.

Nessa ótica, dialogaremos, ainda, com Bondía (2002) e sua formulação conceitual acerca do “saber da experiência”. Tal expressão se assenta na concepção de educação fundamentada a partir do “par experiência/sentido” (2002, p. 19), sendo que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p.21) “[...] e, ao nos passar, nos forma e nos transforma” (2002, p.26). Logo, o saber da experiência, continua Bondía (2002, p. 27), é “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. [...] É um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal.”

Pensar a educação nessa ótica significa um alargamento da concepção dos processos educativos para além de um único cenário privilegiado de circulação de conhecimentos e realização de aprendizagem intercultural, bem como romper com a histórica trajetória de hierarquização e marginalização de saberes e aprendizagens outras, externos aos processos formativos de natureza escolar (WALSH, 2019). Por outras palavras, é compreender que a educação é processual e multissituada, acontece em todo lugar, com diferentes performances pedagógicas metodológicas, está diretamente interligada à história de vida das pessoas, sendo a escola um dos espaços de aprendizagem de um conjunto de conhecimentos entre tantos outros existentes (BRANDÃO, 1995a; SANTOS, 1997; 2010).

Diferentemente do que dispõe a epistemologia moderna ocidental europeia que se fez hegemônica na sociedade capitalista por meio da subalternização e exclusão de outros modos de saber, a instituição escolar não é a única arena onde há educação e nem o saber escrito detêm o domínio da suposta superioridade e veracidade do conhecimento (SANTOS, 2010). Para romper essa monocultura do saber, Santos (2010) propõe voltar às coisas simples, reconhecer a existência e potencialidades de saberes existentes no mundo que formam uma “ecologia de saberes” (SANTOS, 2010), deslocando as análises para além do reducionismo e da generalização do projeto de saber eurocêntrico.

Assim, entendemos que tais horizontes apontados nas concepções de “educação da atenção” (INGOLD, 2015), “saber da experiência” (BONDÍA, 2002) e “ecologia de saberes” (SANTOS 1997; 2010), educação intercultural (WALSH, 2109) se coadunam e nos possibilitam desenvolver as análises das memórias narradas e visualizar processos de aprendizagens presentes no cotidiano dos mestres e mestras da arte em miriti, seus aprendizes e clientes.

Para a categoria **Trabalho**, beberemos na fonte do historiador inglês Thompson (1998) e suas reflexões a respeito do trabalho como uma experiência cotidiana que está para além da mera auferição e satisfação das necessidades econômicas materiais de existência. Para este autor, a experiência de trabalho envolve o todo e complexo existir humano, pois ao realizar esta atividade diariamente, homens e mulheres relacionam-se entre si e com outros seres vivos, criam laços, regras, valores, costumes, geram uma identidade, enfim, constroem modos de existência plurais (THOMPSON, 1981;1998).

Esse viés analítico proposto por Thompson (1998) nos permite rastrear, nas memórias das experiências de trabalho com a feitura dos objetos artísticos de miriti compartilhadas pelos agentes sociais com os quais dialogamos nesta pesquisa, tramas e táticas, sentidos e significados, lutas, vitórias e derrotas, agenciamentos e silenciamentos, em suma, o modo próprio de trabalhar e organizar o trabalho por esse grupo de homens e mulheres Amazônidas. Ao nos contar como divide o tempo no cotidiano de seu trabalho Mestre Ivan narra que

A gente trabalha dividindo o dia a dia, por exemplo: na agricultura tem lá seu momento de trabalhar, não é todo dia; o peixe também não é toda maré que dá pra pescar, a gente escolhe a maré, [...] então, o artesanato é nesse momento que não tá lá ou a noite que a gente tá trabalhando direto, a noite o que a gente faz mais é o artesanato, aí, vai dormir lá pra onze horas, meia noite.

Nas primeiras impressões reflexivas, observamos que o ritmo do processo de trabalho vivenciado por Mestre Ivan está intrinsecamente ligado ao tempo da natureza, destoando do tempo metódico e regular, fundamentado na lógica de produção capitalista burguesa e regido pelo tempo do relógio. A experiência do Mestre é exemplificadora de que na Amazônia o tempo costumeiro (re) existe ao projeto de universalização da lógica de linearidade temporal, isto é, a “monocultura do tempo linear” (SANTOS, 2002), o qual, historicamente, vem se impondo como universal, marginalizando e subalternizando outros modos de vida e trabalho (MIGNOLO, 2003).

A compreensão das experiências de sujeitos (as) ativos (as), que operam cotidianamente com outros sentidos, interpretação e ressignificação de complexos acontecimentos em seus modos de vida, os quais foram e são presentemente silenciadas pela hipotética homogeneização eurocêntrica, nos permite visualizar a (co) existência de modos de estar no mundo e vislumbrar a possibilidade de diálogo entre comunidades humanas sem hierarquização e domínio de uma sob outras.

Meu interesse em (re) construir e registrar as experiências de vida, pelos fios da memória de homens e mulheres, que tecem suas histórias utilizando miriti como matéria prima para produção de sua arte, certamente, não vem dos tempos de minhas travessuras da infância e meninice, entretanto, Benjamin (1993, p.37) nos ensina que “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. [...]”. Logo, pactuando com Benjamin, as memórias guardadas das relações estabelecidas com o miritizeiro e seus derivados naquele ciclo de minha vida, sem dúvidas, hoje são a chave de inspiração que aguçam a sensibilidade e o sentimento de identidade e pertencimento da mulher acadêmica pesquisadora, ora presente em mim.

Os mestres e mestras que produzem cestarias, bijuterias, brinquedos e outros objetos artísticos de miriti constituem um ofício secular da região Amazônica que há gerações se reproduz e se traduz cotidianamente, entretecendo relações sociais e culturais que os identifica enquanto sujeitos partícipes da construção do processo histórico. Este grupo de trabalhadores (as) com seus saberes-fazer, expressas em criativas habilidades artísticas, mantém há gerações um forte elemento da cultura e do mundo lúdico da Amazônia, refiro-me aos originários brinquedos de miriti (re) criados e produzidos pelos artesãos paraenses e, em particular, do município de Abaetetuba.

1.3 Abaetetuba: Uma Cidade da Arte⁶ trançada pelo Miritizeiro

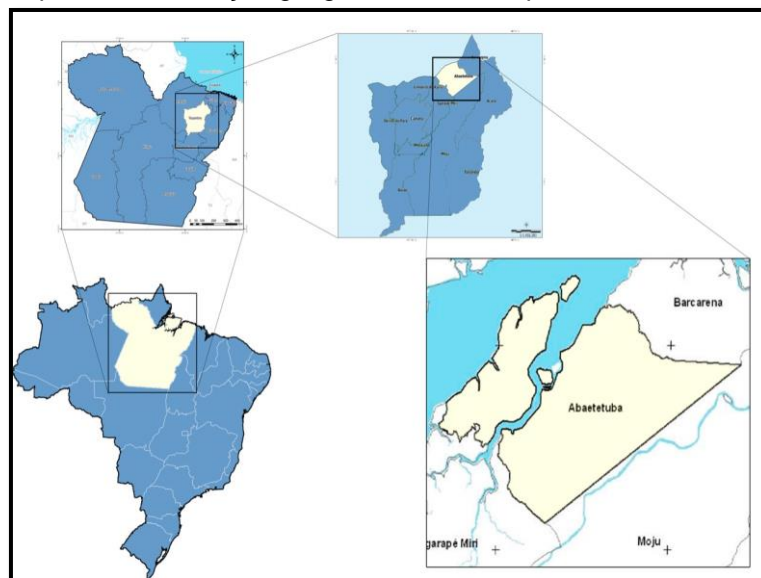
O município de Abaetetuba emerge como lócus da pesquisa, porque as experiências de vida de seus habitantes se confundem com a própria história da produção e circulação das artes em miriti. Ali se constituiu um dos centros de produção dos

⁶ Estou tomando emprestado o conceito de cidade da arte da interessante tese de doutorado de Gomes (2013).

brinquedos de miriti mais conhecidos da Amazônia Oriental, registrado como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Pará⁷.

Abaetetuba é uma cidade ribeirinha da Amazônia, localizada no nordeste do Estado do Pará, distante 101,5 km em linha reta de Belém, a capital do Estado. O município faz parte da Região de Integração do Tocantins. De acordo com dados do último censo demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2010), o município de Abaetetuba possui 1.610,603 km², habitado por 141.100 habitantes, sendo 58.102 residentes na zona rural (área de terra firme e ilhas) e 82.998 moradores da zona urbana, sede do município. A estimativa populacional do ano de 2020 foi de 159.080 habitantes.(IBGE, 2020). No mapa abaixo apresentamos a localização geográfica do município de Abaetetuba no espaço territorial brasileiro e paraense.

Mapa 01 - Localização geográfica do Município de Abaetetuba-PA



Fonte: Maps Google - elaboração Victor Benedito Costa Ferreira

O município de Abaetetuba tem uma história centenária iniciada com a tribo indígena mortiguar, a qual no século XVII habitava as margens da baía do Guajará, território que, atualmente, é edificada a Vila de Beja, área distrital do município. A cidade de Abaetetuba, sede do município, foi fundada pelo português Francisco Azevedo Monteiro e sua família, ao virem se estabelecer na sesmaria que lhes havia sido concedida por D. João

⁷ PARÁ, Lei nº 7433, 30/06/2010 Declara o brinquedo de miriti Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Pará e dá outras providências. (D.O.E.P. 06/07/2010 Executivo 1, p. 1).

V, Rei de Portugal, para ser cultivada e explorada em suas riquezas. Inicialmente batizada como Povoado de Nossa Senhora da Conceição de Abaeté, recebeu várias denominações fixando em 1963 o nome Abaetetuba. Palavra de origem tupi que significa “lugar de muitos homens (*e mulheres*) ilustres e verdadeiros”. Foi elevada à categoria de cidade e sede do município em 15 de Agosto de 1895, data comemorada anualmente pelos munícipes (MACHADO, 1986; 2016).

Ao longo desse percurso histórico, Abaetetuba foi reconhecida e homenageada com cognomes relacionados às características peculiares de produtos que resultavam e resultam do esforço do trabalho realizado cotidianamente por homens e mulheres em cada canto do município, atravessada em intensa relação de poder de mando e concentração de riqueza, de um lado e, de outro, exploração, subserviência e miséria. Serve-nos de exemplo o título de “terra da cachaça” devido à singular aguardente produzida nos inúmeros engenhos⁸ espalhados no território municipal, apelido imortalizado nos versos do compositor paraense Ruy Barata⁹ “[...] Esse rio é minha rua, minha e tua mururé, [...]. Rio abaixo, rio acima, minha sina cana é, só em falá da mardita me alembrei de Abaeté”.¹⁰

Gomes (2013) ao analisar elementos presentes no cotidiano de Abaetetuba a caracteriza como a cidade da arte. Nesse processo analítico, o autor reconstitui as imagens que já compuseram o imaginário coletivo da cidade de Abaetetuba, sobre o qual afirma

No caso dessa cidade tratada aqui como aparição da arte, objeto de nossa hipótese, da qual muitas imagens se sucedem: *Pérola do Tocantins, Terra da Cachaça, Cidade das bicicletas, Medellín Nacional, Cidade do brinquedo de Miriti*, numa síntese de elementos conflitivos e agregadores que apontam ora para uma cidade encantada pela cultura, ora desfigurada pelo imaginário urbano, orientados em torno do tema do progresso. (GOMES, 2013, p. 28).

Essas denominações da cidade de Abaetetuba construídas e reconstruídas no imaginário local ganharam repercussão regional, nacional e, até mesmo, internacional e, ainda, se fazem presente em muitos lugares como elemento caracterizador da cidade. É o caso da alcunha “Terra da Cachaça” e, nas últimas décadas, Abaetetuba tem se destacado

⁸ O engenheiro Ignácio B. de Moura em viagem pelo Rio Tocantins no ano de 1896 deixa registrada sua passagem por Abaetetuba, a qual é reproduzida por Machado (2016, pp. 7-8). Entre outras observações, o cronista refere-se a indústria de aguardente de Abaeté em condições de concorrente comercial com a oriunda de Pernambuco, colocando a cidade entre as mais comerciais do Pará, naquela época. Cf. Machado (2016).

⁹ Ruy Guilherme Paranatinga Barata. Paraense. Foi poeta, político, advogado, professor e compositor brasileiro. Entre inúmeras composições está “Esse rio é minha rua”, na qual menciona Abaetetuba.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.culturapara.com.br>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

no cenário global como a “capital mundial dos brinquedos de miriti”¹¹ pela significabilidade cultural e notoriedade do manuseio e uso da palmeira miriti no cotidiano abaetetubense, seja como expressão artística ou fonte alimentícia e de renda.

O trabalho desenvolvido por inúmeras famílias do município de Abaetetuba com a matéria prima, oriunda da palmeira miritizeiro, não aparecem nas estatísticas econômicas, sociais e educacionais oficiais, institucionalizadas pelo Estado. Entretanto, esta atividade faz parte do cenário abaetetubense há séculos, perfaz a vida cotidiana em todas as suas dimensões e desempenha grande importância no processo de constituição de homens e mulheres que vivem neste território. É uma experiência de trabalho que envolve relações entre seres vivos humanos e não humanos alicerçada em saberes tradicionais sobre as águas, a floresta, a terra, o respeito, a solidariedade, a saúde entre outros, que são vivenciados e compartilhados, por meio da oralidade e da observação, dos mais velhos para os mais novos.

1.4 Uma Palmeira muitas Vidas Entrelaçadas

Nos estudos realizados por Germano (2014) sobre etnobotânica de palmeiras em comunidades ribeirinhas do município de Abaetetuba, o miritizeiro desponta como uma das espécies que apresentam maior valor social, econômico e cultural para os moradores das comunidades pesquisadas.

O miritizeiro é uma espécie da flora amazônica, pertencente à família das arecaceae, do gênero *Mauritia*, da espécie *Mauritia flexuosa*. É uma palmeira nativa da América Central e do Norte da América do Sul. No Brasil, a distribuição geográfica dos miritizais abrange as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, encontrando-se as maiores concentrações em áreas de várzea, às margens dos rios e igarapés. A *Mauritia flexuosa* recebe várias denominações populares, tais como: miriti, buriti, muriti, muritim, palmeira do brejo, entre outras. (CYMERYYS, FERNANDES e RIGAMONTE-AZEVEDO, 2005).

A *Mauritia flexuosa* é uma palmeira que se destaca entre as demais por sua altura, mede entre 20 e 35 metros e possui um caule arredondado, liso, sem ramificações,

¹¹ Esta denominação encontra-se no pórtico de entrada da cidade por via terrestre, inaugurado em 06 de junho de 2008, pelo governo municipal. Tal simbologia da cidade começou a ser constituída a partir da conjugação de forças conjunturais do mercado global e local nas últimas décadas do século XX e primeiras do atual.

medindo entre 30 a 60 cm de diâmetro. Em seu ápice encontram-se as longas folhas com aproximadamente 4m de comprimento e os cachos constituídos, cada um, por uma média de 500 frutos, do tipo drupa (CYMERYYS, FERNANDES e RIGAMONTE-AZEVEDO, 2005). A imagem reproduzida acima mostra o miritizeiro na área de várzea, região das ilhas do município de Abaetetuba.

Foto 01 - Palmeira de miriti às margens do Rio Cuitininga, Abaetetuba.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo, janeiro/2016.

O fruto do miriti é rico em vitamina A, B e C. Estes são consumidos, tradicionalmente, em seu estado natural ou transformados em sucos, doces, pudins, licor, cremes e uma variedade de guloseimas. No meio industrial, vem sendo muito utilizado na fabricação de produtos cosméticos como: óleos, cremes, perfumes etc. As partes que compõem as folhas somadas às suas funções naturais de proteção e adubação do solo, são utilizadas, pelas famílias ribeirinhas, para cobertura de tetos das casas, como quaradores de roupas, tampas para garrafas, confecção de cestarias, bijuterias, brinquedos, entre outros objetos artesanais¹².

¹² Estudos sobre a morfologia da espécie *Mauritia flexuosa*, sua composição nutricional e seus benefícios para o organismo humano, suas possibilidades de uso tradicional, industrial e sustentável em diversas localidades da região Amazônica, entre outros, vale conferir: (MELO, 2008), (MONTELES, 2009), (BARBOSA, 2011), (CYMERYYS, FERNANDES e RIGAMONTE-AZEVEDO, 2005), (SAMPAIO & CARRAZZA, 2012).

Os viajantes europeus do século XIX, em suas andanças pela Amazônia, registraram suas impressões sobre a presença da *Mauriti flexuosa* na floresta. O naturalista inglês, Henry W. Bates, relata: “o coco de miriti é também um alimento muito usado, embora sua polpa seja ácida e de sabor desagradável, pelo menos para o gosto europeu. Eles a cozinham e depois a comem com farinha.”¹³ O casal Louis Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz¹⁴ em viagem de estudo científico pela Amazônia escrevem

Conservamo-nos hoje tão perto das margens, que quase pudemos contar as folhas das árvores, e tivemos excelente oportunidade para estudar as várias espécies de palmeiras. A princípio a mais freqüente era a Açai, porém agora se confunde no número das outras. A Miriti (*Mauritia*) é uma das mais belas, com seus cachos pendentes de frutos avermelhados e suas enormes folhas abertas, em forma de leque, cortadas em fitas, cada uma das quais, na opinião de Wallace, constituindo a carga de um homem (p.167).

Esse filete d'água, estreito e pitoresco, muitas vezes tão cheio de vegetação que a canoa custa a prosseguir o seu caminho, passa através duma magnífica floresta de palmeiras com folhas em forma de leque, as miritis (*Mauritia flexuosa*), que se estende por várias milhas de distância e abriga à sua sombra, como num berço de verdura, uma porção de árvores menores e arbustos, alguns dos quais dão flores brilhantes e notáveis pela sua beleza. Isso me produziu um efeito estranho: uma floresta de plantas monocotiledôneas dominando uma de plantas dicotiledôneas, plantas inferiores protegendo e abrigando assim outras de organização mais elevada (p. 347).

O vínculo de homens e mulheres amazônicas e, especificamente, do abaetetubense com a palmeira *Mauritia Flexuosa* está representada por Daniel Leite (2009) em seu romance *Girândolas*. Tobias, personagem-narrador principal do romance, é a encenação da vida do “caboclo” ribeirinho morador de Abaetetuba. Este personagem, ao narrar sua vida para sua amada Maria, reporta-se à palmeira do miriti e as suas variadas funções e utilidades no dia a dia do “caboclo” ribeirinho, destacando o vínculo identitário entre essas vidas – a do “caboclo” e a vida da palmeira. Para Tobias, o miriti é:

A palmeira da bênção. Buriti ou Miriti. A árvore da providência em nossas vidas. Um mundo de gente: miriti.
Uma palavra mágica. É a palmeira benta do nosso povo. Uma árvore que é telhado – a uma água ou a duas águas – cobertura das nossas casas.
Uma árvore que é doce. Vinho, brinquedo e trabalho.
É vida, sobretudo, por ser uma nossa identidade, uns olhos de um nosso olhar. (LEITE, 2009, p. 82).

¹³ BATES, Henry Walter. Um naturalista no rio Amazonas. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1979.

¹⁴ Agassiz, Jean Louis Rodolph, 1807-1873. **Viagem ao Brasil 1865-1866**. tradução e notas de Edgar Sússekind de Mendonça. – Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

Da ficção da obra *Girândolas*, inspirada em realidade amazônica, para a experiência vivida pelos mestres e mestras da memória, essa relação histórica e cultural com o miritizeiro e seus derivados se faz presente nas lembranças dos tempos de infância dos trabalhadores que transformam a bucha ou palma de miriti em brinquedos. Em nossa dissertação de mestrado em educação, recuperamos a história dos brinquedos de miriti a partir das narrativas dos artesãos e artesãs e enfatizamos que a história deste brinquedo está intrinsecamente relacionada às histórias de vida de mulheres e homens do espaço rural na medida em que tais brinquedos marcam a vida infantil, extrapolam esta fase, atravessam gerações e acompanham a dinamicidade do tempo presente, tornando-se trabalho e fonte de renda na idade adulta (SILVA, 2012)¹⁵.

Os brinquedos, patrimônio cultural, que resultam do trabalho realizado por inúmeros artesãos e artesãs são materializados na forma de barcos, canoas, cobras, tatus, casas, dançarinos, pássaros, peixes, entre tantos outros elementos constitutivos da fauna e da flora amazônica abaetetubense. Igualmente, a produção de objetos de outras culturas incorporados à realidade de Abaetetuba e reinventados nas mãos dos artistas de miriti, num expressivo circuito e trânsito de ideias, objetos e saberes entre povos e culturas do mundo (GARCIA CANCLINI, 2000). Esses produtos artesanais exprimem o imaginário local e enriquecem as práticas culturais, com seu colorido, leveza e encanto, destacando-se, principalmente, a de Nossa Senhora de Nazaré¹⁶, em Belém (SILVA, 2012).

1.5 A Experiência da Escola da Vida para a Vida Escolar

Quando iniciei minha atuação profissional, há 32 anos, como professora das disciplinas Estudos Amazônicos e História, na educação básica da rede pública estadual, na cidade de Abaetetuba, tive a oportunidade de realizar meus primeiros ensaios reflexivos acerca da articulação entre saberes populares e saberes escolares. Desenvolvemos com os (as) alunos (as) atividades de pesquisa, objetivando valorizar os saberes locais a partir

¹⁵ Nas Pesquisas de Reis (2007) e Carvalho et. al. (2016) o brinquedo de miriti, também, aparece nas brincadeiras de infância de moradores de outros municípios do Estado do Pará.

¹⁶ A prática cultural e religiosa em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré ocorre desde 1793, na cidade de Belém, capital do Estado do Pará. É organizada pela Igreja Católica e acontece anualmente durante 15 dias do mês de outubro, iniciando no segundo domingo com a procissão do Círio. É considerada a maior manifestação de fé do povo paraense. No ano de 2004 foi registrado como Patrimônio Cultural e Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (HENRIQUE, 2016).

das experiências narradas por pessoas de referência do local, em diversas atividades laborais, tais como: parteiras, benzedadeiras, rezadeiras, curandeiras, mestres artesãos, mestres de carpintaria naval, entre outros.

Esta vivência profissional educativa me permitiu despertar o interesse pelo tema ao compreender a importância desses mestres e mestras da memória e atores sociais como educadores culturais, disseminadores do saber local amazônico e construtores do processo histórico. Tal intenção de pesquisa foi se solidificando à medida em que fui me envolvendo pessoal e profissionalmente em atividades relacionadas ao trabalho desenvolvido pelos mestres e mestras das artes em miriti.

Nos últimos 20 anos, exerci várias atividades na área de gestão escolar e em projetos culturais, socioeducativos voltados à disseminação e fortalecimento da cultura do miriti em Abaetetuba. Tornei-me sócia e fundadora da Associação Arte em Miriti de Abaetetuba (Miritong)¹⁷. Coordenei, de 2006 a 2010, na Associação Obras Sociais da Diocese de Abaetetuba o projeto “Ponto de Cultura ‘Mestre Cambota’ de Produção e Comercialização do Artesanato em Miriti”¹⁸. Toda a ação destes projetos está voltada para o pleno desenvolvimento do artesanato em miriti de Abaetetuba, o que favorece a preservação e a valorização deste bem histórico cultural em seu aspecto patrimonial, contribuindo para o registro e divulgação dos saberes e do fazer cultural abaetetubense.

Somadas a essas experiências, nos anos de 2002 a 2010, atuei na função de gestora educacional do Centro de Formação Profissional Cristo Trabalhador, onde estruturava cursos básicos profissionalizantes voltados para a geração de renda, entre eles, os de artesanato confeccionados com o miriti, tais como: bijuterias, cestarias, adornos, brinquedos e outros, sendo os mestres artesãos convidados a partilhar seus saberes. Assim como organizava eventos culturais agregando as mais diferentes linguagens artísticas,

¹⁷ Objetivo da Entidade é fomentar o desenvolvimento econômico e social da comunidade local, sobretudo entre os jovens por meio da exploração do artesanato de miriti e incentivar toda e qualquer política ou ação de preservação, plantio e manejo de miritizais da microrregião do Baixo Tocantins. (ESTATUTO MIRITONG).

¹⁸ Ponto de Cultura é um projeto desenvolvido pelo Governo Federal por intermédio do Ministério da Cultura (MINC), programa Cultura Viva que visa fortalecer iniciativas culturais em convênios com entidades sem fins lucrativos. O Ponto de Cultura Mestre Cambota objetiva garantir aos jovens em situação de vulnerabilidade social o acesso aos diversos meios de produção e difusão cultural, em particular do artesanato de miriti, além da proteção social, da inclusão digital e do estímulo à reflexão sobre a cultura amazônica em toda a sua dimensão simbólica (PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO DO C. F. P. CRISTO TRABALHADOR, 2009, p. 33-34).

exposições, feiras de artesanato, com o objetivo de dar visibilidade e fortalecer a cultura local.

Nesse sentido, as atividades acima relatadas me possibilitaram um olhar histórico acadêmico para as experiências e ofícios de artesãos e artesãs, especificamente para o processo de feitura do artesanato de miriti. Assim, a escolha da temática **Mestres e Mestras da Memória das artes em Miriti** está, também, intimamente ligada à minha história de vida pessoal e profissional. Vale mencionar que, a familiaridade com o objeto de pesquisa nos impele a exercitar a tarefa de “transformar o familiar em exótico” (DA MATTA, 1978, p. 4). Em outras palavras, mesmo convivendo em uma sociedade com características e regras gerais comuns a todos os grupos, se faz necessário despir-me dos modelos normatizadores para poder, conforme nos orienta Da Matta (1978, p. 5) “estranhar alguma regra social familiar e assim descobrir [...] o exótico no que está petrificado dentro de nós pela reificação e pelos mecanismos de legitimação”.

Essas análises nos abriram horizontes de reflexão acerca da temática em estudo, ao que se somou a participação em eventos (encontros, seminários e fóruns) educacionais e culturais a nível municipal, regional, nacional e internacional, nos quais as questões centrais diziam respeito à diversidade, ao fortalecimento e ao reconhecimento da cultura e da história local que permitiram lapidar visão epistemológica sobre a importância dos agentes no processo de construção da história. Tais envolvimentos impulsionaram a buscar na academia, espaços de discussão e pesquisas acerca do fazer histórico, valorizando o papel ativo dos múltiplos sujeitos e o sentido que eles atribuem à constituição de si mesmos, bem como compreender a narrativa de vida como campo de possibilidades e pluralidades de significados.

No âmbito acadêmico, desde a graduação, tenho me debruçado em registrar as experiências da gente comum, particularmente da cidade de Abaetetuba. Para o trabalho de conclusão do curso de História pela UFPA, por exemplo, pesquisei sobre os “Batalhadores de bicicleta”¹⁹ e os desafios enfrentados na década de 1980. Na pós-graduação *Latu Sensu* em História da Amazônia (UFPA) registrei a experiência dos grupos de teatro popular em Abaetetuba nas décadas de 1970 e 1980. Já no Mestrado em Educação, realizado na Universidade do Estado do Pará (UEPA), o brinqueado de miriti foi

¹⁹ Batalhadores de bicicleta: é a denominação dos trabalhadores que transportam pessoas ou objetos em uma bicicleta. Também chamados taxiclistas.

objeto da pesquisa desenvolvida. Neste estudo inicial, com o título “**Brinquedos de Miriti: educação, identidade e saberes cotidianos**”, procuramos analisar o brinquedo de miriti sob uma perspectiva cultural que envolve diferentes significados: econômico, lúdico, identitário, social, político, religioso, simbólico, histórico e educativo.

Sem perder de vista esse conjunto complexo que contempla o brinquedo de miriti, enfocamos, principalmente, sua dimensão cultural-educativa, objetivando um alargamento do olhar sobre o objeto, de modo a permitir: decifrar seus saberes inerentes; sua relevância para a afirmação de valores que há gerações fortalecem o vínculo identitário deste objeto com o município de Abaetetuba; assim como destacar a importância da educação que circula no cotidiano de espaços de aprendizagens não escolar, particularmente nas oficinas de confecção de brinquedo de miriti.

A convivência com três mestres (Célio, Ivan e Adonias) e uma mestra (Nina) da arte em miriti durante a pesquisa de campo no mestrado, motivou lançar-me no doutorado além da identificação dos saberes inclusos no processo de confecção dos brinquedos de miriti. Assim, nesta pesquisa em apresentação, revisitando inicialmente histórias de vida de Célio, Ivan e Nina e ampliadas em novas idas a campo, compondo uma espécie de rede de memória, onde também adentraram Zeca, Gugu, Santinho, Dorinha e Tica, foi possível compreender relações sócio históricas estabelecidas no cotidiano dos trabalhadores e trabalhadoras que confeccionam este objeto de arte e de consumo; registrar articulações sociais determinantes e decisivas para a vida coletiva; estabelecer nexos conjunturais e registrar um mundo do trabalho singular da Amazônia, geralmente oculto pela historiografia nacional que privilegia as análises macroeconômicas e sociais e registrar a memória instituída por aqueles que dominam e impõem-se culturalmente.

Para tal, se fez necessário ampliar o tempo e o foco da pesquisa, bem como a apropriação e aprofundamento de leituras no campo historiográfico que nos desse embasamento teórico epistemológico para fundamentar nosso propósito de análise. O encontro com os Estudos Culturais, Pós-Coloniais, Decoloniais e antropológicos, por intermédio da participação nos cursos ofertados pelo Grupo de pesquisa Estudos Culturais na Amazônia (GECA), coordenado pelo Prof. Dr. Agenor Sarraf, apontou novos caminhos de análise na medida em que ampliou compreensões da dinâmica cotidiana e do modo de vida dos mestres e mestras das artes em miriti. Enxergá-los como fonte principal de conhecimento em decorrência de seus saberes e fazeres que são de grande importância

para a reprodução e continuidade dessa prática cultural, ganhou expressão. Assim como ajudou a alargar horizontes de análise sobre conceitos pontuais de aprendizagem, trabalho, memória e experiência indispensáveis às reflexões trazidas nas páginas desta tese.

Vinculada, então, a linha de pesquisa “Cidade, Floresta e Sertão: cultura, trabalho e poder” do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST/UFGA), a pesquisa aprofunda as reflexões tecidas na dissertação do mestrado, assim como amplia com o debate acerca das experiências vividas e narradas pelos agentes sociais da investigação que, ao produzirem arte, patrimônio cultural, para ser comercializado, inserem-se em relações de trabalho e aprendizagem na Amazônia.

1.6 Historiografia e as Experiências de Trabalho

Diversos trabalhos têm contribuído para que as experiências da gente comum não sejam esquecidas e abandonadas, pois documentar a multiplicidade das experiências como dos artistas do miriti, inclui-se na tentativa de revalorizar as perdas dos grupos subalternos, rememorando a importância das posições históricas, valores e tradições que se transformaram em instrumentos para compreender conflitos e processos históricos sociais.

Com esse entendimento, vemos como sujeitos construtores da história da cidade de Abaetetuba e da diversidade cultural que caracteriza as relações humanas, os artesãos e artesãs da memória, assim como outros tantos homens e mulheres, vivem e experienciam em seu cotidiano práticas sociais e atribuem sentidos e significados as mesmas, constituindo suas memórias, sua identidade, sua cultura. Entretanto, tais vivências são ignoradas pela cultura letrada, pois nota-se que a memória de grupos marginalizados no contexto do modo burguês capitalista de ordenar a sociedade, é pouco explorada, estudada e registrada. Normalmente, o que se vê é a perpetuação da memória da classe social hegemônica política e economicamente de um determinado local, sendo esta memória documentada, monumentalizada e sua história está completamente amparada por textos e obras de artes tornando-se história oficial (PAOLI, 1992).

Ao apresentar um balanço da historiografia brasileira nas últimas décadas, Rago (1999) mostra que esta produção acadêmica tem procurado acompanhar e se atualizar a partir das referências teóricas, metodológicas que se produzem no exterior, principalmente,

na Inglaterra, França, E.U.A. e Itália. Na análise da autora tem-se observado a preocupação dos historiadores brasileiros com a escrita da história e em estudar as especificidades locais das experiências históricas vividas por cada agrupamento humano, diferindo radicalmente da forma até então hegemônica de interpretar a história. Tal ótica abre possibilidades de se incluir nos estudos históricos outras categorias de análise e objetos de pesquisa, no caso a temática aqui estudada insere-se neste cenário.

Batalha (2006), ao discorrer sobre os atuais desafios da história do trabalho, aponta para os avanços alcançados nesta área de pesquisa nas últimas décadas do século XX e início do XXI. Entre estes avanços está a ampliação de enfoque relacionado ao objeto de estudo da referida área, a qual reduzia-se ao operariado fabril e hoje já inclui trabalhadores livres ou não livres. Assim como descentralizou-se do eixo Rio de Janeiro – São Paulo o recorte geográfico das pesquisas neste campo do conhecimento, possibilitando a inserção de estudos em outros estados brasileiros, entre eles o Pará. Mesmo que estas pesquisas ainda sejam em número reduzido.

No âmbito da historiografia paraense, Fontes (2002) atenta para a insuficiência de estudos acerca da história social do trabalho, bem como de pesquisas que tenham como enfoque central os trabalhadores. Tal deficiência vem sendo gradativamente superada nos últimos anos, com a ampliação das pesquisas com essa temática.

Nessas circunstâncias, as perspectivas lançadas pelas novas tendências historiográficas de compreensão do processo histórico e escrita do saber instigaram-nos a pesquisar e escrever a história social do trabalho na Amazônia e, em particular, de Abaetetuba – Pará, a partir das memórias narradas por mestres e mestras da arte em miriti, na medida em que entendemos o conhecimento histórico como campo de possibilidades no qual a experiência humana não tem um sentido único, homogêneo, linear e nem um único significado, mas sim a história é construída por múltiplas experiências que dialogam, interagem entre si, conflituam-se e (re) constroem-se mutuamente.

1.7 O Miritizeiro e as Experiências de Mestres e Mestras na Escrita Acadêmica

Os enfoques dados nas pesquisas sobre o miriti são de suma importância no sentido de registrar e analisar sob diversos aspectos um patrimônio natural e cultural da Amazônia. Neste contexto, inserem-se as obras, teses e dissertações que abordam a

morfologia, a fisiologia e a etnobotânica da palmeira miritizeiro, dentre as quais encontramos as pesquisas de Cymerys, Fernandes, Rigamonte-Azevedo (2005), Melo (2008), Saraiva (2009), Monteles (2009), Barbosa (2011), Sampaio (2012).

Em se tratando de pesquisas que enfatizam a transformação do miriti em arte, destacamos aqui os trabalhos de Nassar (1984), Morais (1989), J. Loureiro (1987, 1995), J. Loureiro e oliveira (2012), Carvalho e Lima (2002), Dias (2004), Medeiros (2005), Cavalcante (2008), Santos (2012, 2016), Silva (2012), Gomes (2013), Ferreira Júnior (2015), Pará e Contente (org.) (2017). Os autores relacionados desenvolveram suas pesquisas sobre a arte em miriti no Pará, especificamente em Abaetetuba. Apresento um breve resumo destes trabalhos com os quais nosso texto irá somar-se no sentido de acrescentar as análises já realizadas e ampliar as fontes de dados sobre esta temática.

Em 1984, Nassar publicou o registro e apresentação da Exposição Brinquedos Popular, realizada pela Prefeitura Municipal de Belém, através da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC). Nesta obra, o autor faz uma síntese biográfica da vida de 06 artesãos paraenses que confeccionam brinquedos artesanais, entre eles dois artesãos de brinquedos de miriti de Abaetetuba, enfatizando o tipo e significado do brinquedo confeccionado por cada artesão.

No ano de 1987, o brinquedo de miriti foi tema da exposição Sala do Artista Popular, do Instituto Nacional do Folclore da FUNARTE, resultando na obra *O Brinquedo no Círio de Belém*, na qual J. Loureiro analisa, por meio de depoimentos de seis artesãos, a história da presença do brinquedo de miriti no Círio de Nossa Senhora de Nazaré em Belém e as etapas de confecção dos mesmos. Em 2002, a arte em miriti de Abaetetuba volta novamente a ser tema deste evento o qual foi registrado por Carvalho e Lima (2002) na obra *O Brinquedo que vem do Norte* na qual os autores descrevem o processo de confecção do brinquedo e apresentam uma artesã e seis artesãos de Abaetetuba.

Em 1995, J. Loureiro publicou a obra *Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário* na qual o brinquedo de miriti de Abaetetuba aparece como um signo, entre tantos, do mundo e da cultura Amazônica, que contempla em sua materialização o imaginário do cotidiano amazônico vivido por homens e mulheres ribeirinhos. O viés poético, estético e filosófico do brinquedo de miriti continua a ser abordado com profundidade na obra mais recente de J. Loureiro e Oliveira (2012) intitulada *Da Cor do Norte: Brinquedos de Miriti*.

Vale ressaltar-se que, tanto a obra de Nassar (1984), Carvalho e Lima (2002) quanto as de J. Loureiro (1987,1995) e J. Loureiro e Oliveira (2012) relatam aspectos da vida do artesão de brinquedo de miriti, descrevem as etapas do processo de fabricação do brinquedo, analisam os múltiplos significados deste objeto como bem cultural, não objetivando analisar a complexidade das relações sociais cotidianas imbricadas no processo de produção dos brinquedos e nem de outras artes de miriti.

A obra, *Aprendendo com o Brinquedo Popular na Arte com o Miriti: um estudo do brinquedo popular, através de seus elementos fundamentais aplicados na educação*, escrita por Moraes (1989), foi a primeira publicação que analisou a inter-relação entre brinquedo de miriti e educação escolar, enfatizando a importância didática pedagógica deste objeto. Ainda na perspectiva educacional, Medeiros (2005) em sua tese analisa a importância do lúdico no cotidiano escolar para a inclusão de crianças com necessidades educacionais especiais tendo o brinquedo de miriti como um elemento facilitador do processo de inclusão escolar.

A interface entre brinquedo de miriti, representação social e educação escolar foi tema das dissertações de Dias (2004), Santos (2012) e Silva (2012). A primeira analisa as representações sociais em relação a cultura amazônica que são materializadas no processo de construção do brinquedo de miriti como manifestação da motricidade humana. O trabalho e a obra de Santos (2012, 2016) indicam as representações matemáticas e patrimoniais ambientais e identificam os saberes escolares e não escolares presentes no brinquedo de miriti. Em nossa dissertação, Silva (2012), conforme mencionamos anteriormente, enfocamos a dimensão cultural educativa presente no brinquedo de miriti e os saberes que circulam em ambientes não oficiais de ensino, especificamente, nas oficinas de trabalho dos (as) mestres artesãos (ãs).

Nestes estudos que destacam a conexão entre educação, cultura e brinquedo de miriti, notam-se a ampliação do olhar sobre o objeto de investigação e procuram reconstituir a importância das práticas culturais e educativas cotidianas e nelas da criatividade das pessoas comuns e suas táticas de não submissão e de sobrevivência diante das estratégias de dominação de grupos hegemônicos. Em outras palavras, percebe-se a ressonância das correntes epistemológicas que se diferenciam do modo de análise que norteia o cientificismo moderno o qual elegeu e impôs o cenário escolar como lugar privilegiado e único de circulação do conhecimento e realização de aprendizagens.

Sob a perspectiva das relações sociais articuladas pelos mestres artesãos de brinquedos de miriti de Abaetetuba, que possibilitam a vida associativa, Ferreira Júnior (2015) defende em sua dissertação com o título *Entalhadores do Efêmero: a vida associativa na criação dos Brinquedos de Miriti de Abaetetuba*, as relações sociais que ocorrem no processo criativo do brinquedo de miriti. O autor analisa “como os artesãos (ãs) de miriti 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” (FERREIRA JÚNIOR, 2015, p. 22).

A conexão entre artesãos de brinquedos de miriti, mercado e turismo foi analisado na monografia de Cavalcante (2008) que se propôs a refletir acerca do processo de inserção do brinquedo de miriti aos padrões exigidos pelo mercado capitalista através da introdução de novas técnicas repassadas por meio de cursos ministrados por consultores do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE / PA) aos artesãos de brinquedos de miriti, da organização da Associação dos Artesãos de Brinquedos e Artesanatos de Miriti de Abaetetuba (ASAMAB) e da produção do Festival do Miriti (Miritifest), relacionando com o turismo na cidade.

Para finalizar, ou melhor, pausar este estado da arte sobre a temática desta pesquisa, vale citar a tese de Gomes (2013) e a obra organizada por Pará e Contente (2017). Gomes (2013) apresenta em sua tese de doutoramento com o título *Cidade da Arte: Uma poética da resistência nas margens de Abaetetuba*, uma cidade como comunidade da arte a partir de sua linguagem artística que gera o gesto da partilha, como a possibilidade de estar junto e de resistência. Ao analisar 04 (quatro) eventos artísticos, entre eles o Festival do Miriti, realizados anualmente na cidade o autor conclui que

a arte ainda ocupa em espaços não completamente individualizados, como os das margens da cidade de Abaetetuba, uma função pedagógica, cooperativa e festiva, catalisadora de sentimentos que viabilizam um diálogo, um encontro entre pessoas, e enquanto tal, permite uma vivência de cidade, marcada por relações ainda solidárias, ou encantadas pela cultura. (GOMES, 2013, p. 394).

A visualização de parte dessa cidade da arte através da comunidade da arte formada pelos (as) artesãos (ãs) de brinquedos de miriti aparece na fotoetnografia²⁰

²⁰ Contente (2017), explica o conceito de fotoetnografia e etnofotografia que norteia a obra. O autor as entende como “técnicas aprimoradas e relevantes no processo de registros como instrumento de resgate, afirmação e valorização de grupos sociais. [...]. O estudo etnográfico busca identificar em grupos da sociedade, as

realizada no cotidiano de 18 (dezoito) artesãos e 02 (duas) artesãs e seus grupos de produção familiar. Este trabalho fotoetnográfico do miriti, realizado pelo grupo Olhar Fotográfico²¹, foi publicado na obra *Miriti: Mãos que tecem sonhos*, organizada por Pará e Contente (2017).

A síntese apresentada permite-nos observar múltiplos olhares sobre o miritizeiro e seus derivados, tendo destaque maior para o brinquedo confeccionado com a palma ou bucha do miriti. Nota-se, ainda, que somente o trabalho de Ferreira Júnior (2015) se propõe a analisar as relações sociais associativas estabelecidas pelos artesãos, especificamente, que produzem brinquedos. Em Gomes (2013) encontramos os laços familiares de afetividade e solidariedade constituídos pelos artesãos em uma comunidade da arte. Neste texto propõe-se aditar, aos trabalhos já existentes e reflexões realizadas, análises acerca das experiências vivenciadas e das relações históricas de confrontações, entrelaçamentos, negociações de aprendizagem, trabalho e mercado que são entretidas há gerações pelos artesãos e artesãs que confeccionam artes de miriti e o protagonismo destes sujeitos e sujeitas nesta arena de sociabilidades. Este é o olhar que almejamos dar aos (as) artesãos (ãs), seu trabalho e sua arte singular da Amazônia.

O esboço apresentado permite-nos indagar e nortear este estudo pelos seguintes questionamentos: Como os artesãos e artesãs aprendem, produzem e ensinam as artes dos brinquedos de miriti? Que significados e práticas de sociabilidades produzem no processo de feitura de seus objetos artísticos? Que relações sociais de trabalho são estabelecidas e vivenciadas entre trabalhadores/as no processo de confecção e comercialização do artesanato de miriti? Como os artesãos e as artesãs de miriti reconhecem e interpretam as transformações culturais no trabalho, na produção e na comercialização dos brinquedos de miriti? Que experiências vividas ao longo do tempo fortaleceram o vínculo identitário dos/as mestres/as com a cidade de Abaetetuba?

A partir destas questões objetivamos nesta tese:

suas características antropológicas, sociais e culturais” (CONTENTE, 2017. In PARÁ; CONTENTE, 2017, p. 05).

²¹ O Grupo Olhar Fotográfico é formado por 10 (dez) amigos amantes da fotografia. O objetivo do grupo é fotografar, filmar e registrar as riquezas e diversidades do Estado do Pará, principalmente das cidades do interior, como forma de divulgar as belezas naturais, a cultura e o cotidiano do paraense. (PARÁ; CONTENTE, 2017, p. 9). Outras informações sobre o grupo vale conferir a página facebook <https://www.facebook.com/fotosabaetetuba>.

- a) Analisar memórias de mestres e mestras de miriti identificando continuidades e mudanças históricas sociais percebidas e experienciadas pelos mesmos;
- b) Mapear o processo de aprendizagem no cotidiano do trabalho com o miriti;
- c) Identificar e radiografar nas memórias narradas de mestras e mestres, as relações sociais de trabalho estabelecidas no processo de confecção e comercialização das artes em miriti;
- d) Compreender o cotidiano de vida de mestres e mestras das memórias do miriti, apreendendo redes de significados atribuídos às práticas de sociabilidades tecidas e presentes no processo de feitura dos objetos artísticos;
- e) Reconhecer e analisar em narrativas de mestras e mestres de miriti transformações culturais no trabalho, na produção e na comercialização das artes em miriti;
- f) Apreender experiências vividas ao longo do tempo capazes de fortalecer o vínculo identitário dos/as mestres/as com a floresta e a cidade de Abaetetuba.

1.8 Os Passos no Miritizeiro pelos Rastros da Memória

O caminho metodológico pelo qual procurei trilhar nesta pesquisa de doutoramento articula **História Oral e Etnografia** como campos de investigação interdisciplinares que tem permitido maiores aproximações com os artesãos e artesãs da memória do miriti.

Na esteira do pensamento Paul Thompson (1992) a história oral é construída em torno das pessoas, portanto

Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. [...] Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. Ajuda os menos privilegiados, e especialmente os idosos, a conquistar dignidade e autoconfiança. [...] (THOMPSON, 1992, p. 44).

A essas tipificações da história oral evidenciadas por P. Thompson (1992) soma-se as reflexões de Araújo (2012) a qual enfatiza três marcas essenciais desta metodologia: o caráter militante, isto é, o compromisso em visibilizar os personagens anônimos e excluídos da história oficial; a empatia que o pesquisador, que se utiliza da história oral, tem pelo seu objeto de estudo e pelo que escreve e, por fim, a marca dialógica, agregadora,

interdisciplinar da referida metodologia. Nessa direção, para Portelli (2016, p. 10; 12. Grifo do autor) a história oral é “primordialmente uma *arte da escuta*”, a qual tem como fundamento um conjunto de relações, sendo a primeira delas o diálogo que envolve o vínculo de respeito, confiabilidade, troca de experiências e afetação entre entrevistador e entrevistado. Araújo (2012) complementa esses aspectos da história oral postulando que

Em cada vida narrada pode-se perceber o leque de possibilidades de uma época, os horizontes e as interdições históricas, as experiências permitidas e as proibidas, o que pode ser compartilhado e o que deve ser ocultado. Esta tensão entre memória, narração, escuta e tradução; entre entrevistado e entrevistador constituem parte essencial do trabalho de quem lida com a história oral (ARAÚJO, 2012, p. 8).

Desse modo, a história oral se entrelaça com a etnografia a qual é “uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte [...] numa verdadeira relação de troca [...]” (MAGNANI, 2009, p. 135). A perspectiva do trabalho etnográfico como um processo de permutação dialógica em que os interlocutores (pesquisador e pesquisados) negociam ativamente uma visão compartilhada da realidade emerge, também, na obra de Clifford (2011) ao conceber a etnografia como uma “negociação construtiva envolvendo pelo menos dois – e muitas vezes mais – sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas da experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia”. (CLIFFORD, 2011, p. 41).

Desta forma, entendemos que a história oral e a etnografia se complementam para o estudo e compreensão de uma dada realidade, na medida em que ambas se preocupam nos processos de afetação entre pesquisador/entrevistador e pesquisado/entrevistado – o eu e o outro. Se de um lado a história oral valoriza o processo de afloramento e construção da memória no ato da entrevista, por outro lado, a etnografia preocupa-se em produzir a descrição densa da realidade considerando o lugar, o tempo e os múltiplos sujeitos.

Assim, o viés teórico-metodológico proposto pela história oral e pela etnografia nos proporcionaram a inserção no universo cotidiano vivido por mestres e mestras da arte em miriti, do município de Abaetetuba. Captamos os movimentos, sociabilidades, relações, trocas, conflitos, negociações, entrelaçamentos, conhecimentos, sensibilidades, sutilezas e distinções engendradas por este grupo de trabalhadores (as) que destoam da dinâmica

do senso comum da vivência em sociedade e favorece a transmissão e perpetuação de uma geração a outra, de saberes e fazeres amazônicos.

Desse modo, alinhada aos elementos orientadores da etnografia e da história oral iniciamos, ou melhor, continuamos nossa incursão ao campo de pesquisa (iniciada em 2010 quando estava estudando o mestrado em Educação)²². Realizamos a coleta de dados em dois momentos complementares e não necessariamente distintos, mas intercalados, oscilando de acordo com a necessidade da pesquisa.

Iniciamos realizando um levantamento bibliográfico e documental buscando encontrar publicações (livros, artigos, periódicos, textos literários e jornalísticos, dissertações e teses), documentos legais e imagens fotográficas acerca do objeto de estudo. Utilizamos como fonte de informações o acervo pessoal dos sujeitos da pesquisa, da ASAMAB, da Miritong, Biblioteca Pública Municipal de Abaetetuba Prof^a Miguelina Bitencourt Araújo, a Biblioteca do Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST) da Universidade Federal do Pará (UFPA), Biblioteca do Campus Universitário de Abaetetuba, biblioteca virtual da Universidade Federal do Pará, da Universidade Federal Rural da Amazônia, o banco de teses e dissertações da Capes e site oficial do governo federal, estadual e municipal.

A etapa de grande significabilidade neste estudo correspondeu à pesquisa de campo, na medida em que a coleta de dados e informações acerca do objeto de estudo, nos proporcionou adentrarmos, como pesquisadora, no universo dos mestres e mestras do miriti não para ser como eles e elas ou para moldá-los ao nosso mundo, mas como alguém que desejava trocar e ter conhecimento sobre as experiências vivenciadas pelo outro, com o outro (FLORÊNCIO, 2012), para aprender, conhecer e registrá-las. É com a compreensão de trabalho de campo como lugar de “revelações partilhadas” (FLORÊNCIO, 2012, p. 624) que desenvolvemos a coleta de dados, por meio de entrevistas e observações, com os 05 (cinco) artesãos e as 03 (três) artesãs indicadas na pesquisa exploratória que realizamos. Retomaremos mais a frente sobre esta atividade.

Iniciamos a pesquisa de campo revisitando artesãos, artesãs e os membros da diretoria das entidades representativas do artesanato em miriti de Abaetetuba: a

²² Na pesquisa que realizei no mestrado acompanhei os trabalhos de 03 (três) artesãos e 01 (uma) artesã que confeccionavam brinquedos de miriti. Estes foram selecionados por meio de uma pesquisa exploratória envolvendo 46 (quarenta e seis artesãos) que estavam participando do 8º Festival do Miriti (Miritifest). Os 04 (quatro) intérpretes foram indicados pelos demais artesãos como referência do município de Abaetetuba em feitura de brinquedos de miriti.

Associação dos Artesãos de Brinquedos e Artesanatos de Miriti de Abaetetuba (ASAMAB) e a Associação Arte Miriti de Abaetetuba (MIRITONG) a fim de fazer o levantamento dos (as) trabalhadores (as) que praticam todas as etapas do processo de confecção do artesanato, desde a retirada da matéria prima até a comercialização do produto final.

Vale registrar que, no grupo dos (as) artesãos (ãs) a maioria tem conhecimento do processo de retirada da matéria prima, entretanto são poucos os que a praticam, geralmente estes compram de ribeirinhos extrativistas as partes do miritizeiro que servem para confeccionar as peças artesanais. Outro dado importante de observar é que há os que trabalham transformando exclusivamente a palma ou bucha do miritizeiro em brinquedos, e aqueles (as) que além dos brinquedos utilizam outras partes da folha ou fruto do miritizeiro e confeccionam outros objetos, tais como: cestarias, bijuterias, bolsas, embalagens, etc...

No levantamento que fizemos foram indicados 05 (cinco) artesãos e 02 (duas) artesãs que atendiam aos critérios estabelecidos. As 02 (duas) artesãs e 02 (dois) artesãos residem na zona urbana do município de Abaetetuba, localizados nos bairros do Algodal, São João e Centro. Os outros 03 (três) são moradores da zona rural (região da estrada e região das ilhas).

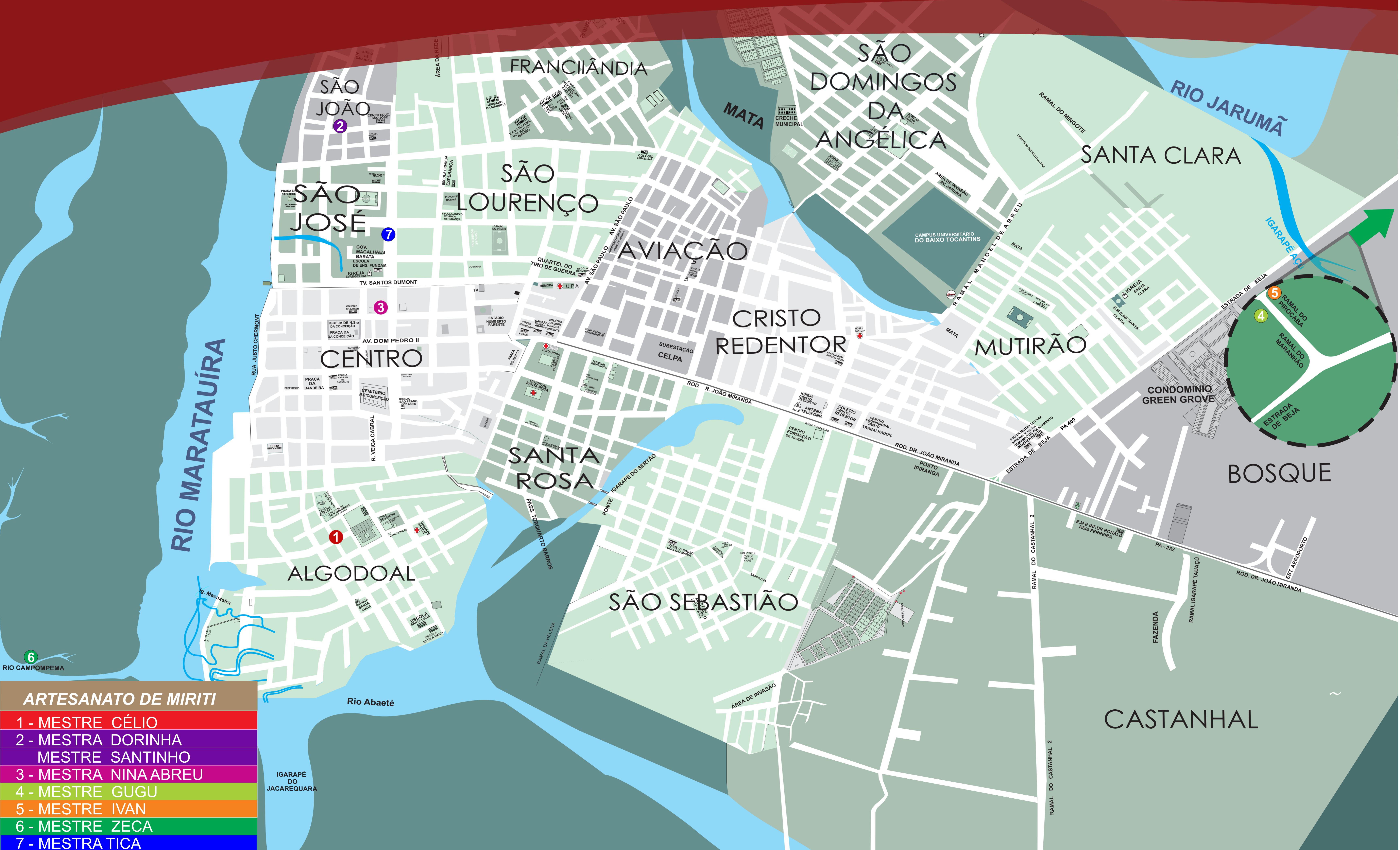
Concluída a etapa exploratória da pesquisa, entramos em contato com os (as) artesãos (ãs) indicados (as). Contactamos, visitamos e dialogamos acerca de nossas intenções de pesquisa com 05 (cinco) artesãos e 02 (duas) artesãs, são eles: Célio Vilhena Ferreira, 63 anos de idade, há 33 anos trabalha como artesão de miriti; Sebastião Ferreira Cardoso, 57 anos, confecciona objetos artísticos em miriti há aproximadamente 23 anos; Dorielma do Socorro Carvalho Cardoso, 52 anos, é artesã de miriti há 22 anos, Ivan Teixeira Leal, 52 anos, há 22 anos transforma várias partes da folha do miritizeiro em arte; Maria das Graças Silva Farias, 45 anos, desde adolescente transforma a folha do miriti em cestarias e há 23 anos começou a fazer, também, brinquedos; José Maria da Silva, 52 anos, na infância fazia o seu barquinho de miriti e de seus irmãos para brincar na maré, há aproximadamente 34 anos confecciona brinquedos de miriti para comercialização; Augusto Costa da Costa, 50 anos, há 19 anos confecciona artesanatos de miriti;

A estes interlocutores decidimos acrescentar como artesã guia a Mestre Nina Mary Abreu da Silva por ser considerada referência de Abaetetuba na arte com miriti. Nina viveu 82 anos, trabalhou desde os 12 anos de idade com artesanato em miriti, no período

desta pesquisa continuava fazendo brinquedo como terapia, teve uma vida atuante em várias atividades culturais no município de Abaetetuba e no Estado do Pará.

O mapa de Abaetetuba, reproduzido a seguir, apresenta a localização das residências e oficinas de trabalho dos sujeitos e sujeitas desta pesquisa

PONTOS DOS MESTRES DE ARTESANATO DE MIRITI DE ABAETETUBA



ARTESANATO DE MIRITI

- 1 - MESTRE CÉLIO
- 2 - MESTRA DORINHA
MESTRE SANTINHO
- 3 - MESTRA NINA ABREU
- 4 - MESTRE GUGU
- 5 - MESTRE IVAN
- 6 - MESTRE ZECA
- 7 - MESTRA TICA

Realizamos entre 01 a 06 momentos de encontro, diálogo e observação com cada mestre e mestra nos seus locais de trabalho com o miriti, nos eventos: Feira do Círio e Miritifest, no Centro de Artesanato e Cultura do Miriti, na residência dos mestres e mestras e da pesquisadora. Nestes encontros, gravamos as entrevistas, realizamos registros fotográfico e escrito, fizemos o levantamento documental do acervo pessoal dos interlocutores. No primeiro encontro, fizemos o consentimento esclarecido o qual foi obtido verbalmente, após explicarmos os objetivos da pesquisa e finalidade dos resultados. Por escrito foi assinado, por todos os participantes da pesquisa, o termo de consentimento e autorização do uso de voz, imagem e nome.

Importa destacar a relevância da técnica de entrevistas no contexto das abordagens que optamos por enveredar no desenvolvimento da pesquisa, especialmente para a história oral e a etnografia. As entrevistas semiestruturadas caracterizam-se pela flexibilidade do roteiro pré-estabelecido, o que permite ao entrevistador, no ato da execução da entrevista, acrescentar novas perguntas, fazer correções, esclarecimentos e adaptações de acordo com o diálogo estabelecido e o teor da narrativa do entrevistado, favorecendo a interação entre pesquisador e pesquisado. Nesse caminho, nos orienta Portelli (1997a, p. 9) que

Uma entrevista é uma troca entre dois sujeitos: literalmente uma visão mútua. Uma parte não pode realmente ver a outra a menos que a outra possa vê-lo ou vê-la em troca. Os dois sujeitos, interagindo, não podem agir juntos a menos que uma espécie de mutualidade seja estabelecida.

Com essa perspectiva, procuramos estabelecer com as narradoras e narradores diálogos que foram nos aproximando e permitindo a construção de vínculos de confiança e respeito a cada encontro, cada conversa, cada “*entre / vista*” com o sentido dado por Portelli (2010, p. 213) “significa *olhar entre*: é uma troca de olhares”. Nesse viés, Venson e Pedro (2012), corroboram com Portelli (2010) e reconhecem a narrativa oral como um processo, em que no ato da entrevista, há uma relação de reciprocidade na qual não é somente o pesquisador que observa o pesquisado, mas ele também é observado pelo interlocutor. Por outras palavras, entrevistador e entrevistados são responsáveis pela produção e significação da memória, sendo o resultado final da entrevista, produto de ambos. (PORTELLI, 1997b). Assim, o trabalho de construção das fontes de pesquisa foi um passo importante, sendo um realizado em parceria com os entrevistados suscitando questões éticas, políticas e epistemológicas.

Por esse entendimento, buscamos trocar olhares com mestres e mestras do miriti, permitindo-nos, no afloramento das memórias, captar sensibilidades, significados, movimentos e eventos conhecidos e desconhecidos da vida diária destes trabalhadores que dinamizam o viver na Amazônia paraense. Nesses entre olhares, uns acederam dialogar mais vezes que outros e nos possibilitaram conhecer mais de seu saber e fazer, de suas experiências vivenciadas e reconstruídas. A esse respeito, nos amparam as considerações de Venson e Pedro (2012, p.136) “se rememorar é um processo, nosso trabalho é procurar, nas memórias da experiência, como a pessoa que nos fala joga com a cultura e produz a si própria em relação com a Outra, tornando dizíveis processos de constituição de si”.

As imagens fotográficas recuperadas e/ou capturadas no decurso do processo investigativo presentes no corpo do texto, estão, não como uma simples ilustração do não verbal das palavras, mas sim como a materialização de um olhar. Segundo Martins (2008), a fotografia é um elemento que constitui a realidade contemporânea, sendo objeto de pesquisa ou até mesmo podendo tornar-se sujeito na medida em que se reconhece a imagem como documento do imaginário social e não como registro factual de uma realidade social.

Neste sentido, a fotografia facilita o registro das múltiplas dimensões e dinâmica de uma pessoa e de uma comunidade, não revelando apenas a imagem do real, mas também as intenções, saberes, emoções, sensibilidade, preocupações humanas e sociais do fotógrafo pesquisador. Pacheco (2018, p. 69) assevera que “toda narrativa, seja ela oral, escrita ou visual é comunicação, repertório de saberes e conexão para o entendimento dos modos de vida e de luta de povos e culturas em espaços e tempos situados”.

Com esta compreensão da imagem fotográfica, procuramos registros e registrar, com nossas lentes, o cotidiano dos interlocutores da pesquisa. Solicitamos a eles e elas que escolhessem em seus álbuns de registro fotográfico, vídeos ou outras publicações, imagens consideradas marcantes em suas vidas e nos concedessem o uso. Tais registros enriqueceram nossa percepção das experiências dos mestres e mestras do miriti, possibilitando-nos ver gestos e memórias que não se fizeram disponíveis em suas narrativas faladas.

Nessa perspectiva, Achutti (1997) ao considerar a imagem visual como uma narrativa, ela é, também, enriquecedora da palavra, com este sentido construímos a análise

iconográfica realizada neste texto, em interação com as observações, as entrevistas e os documentos escritos. Desta forma, as fotografias presentes no percurso dos capítulos desta tese, revelam cenas do ser, saber, fazer, trabalhar e viver dos mestres e mestras do miriti de Abaetetuba.

No que tange ao recorte histórico temporal, apesar do trabalho dos artesãos e artesãs de miriti ser secular, que tem sua socialização entre gerações, marcada pela tradição da oralidade e da observação, priorizaremos temporalmente, nesta pesquisa, o final do século XX (décadas de 80 e 90) e início do século XXI. Elegemos este recorte por ser um período em que o brinquedo de miriti extrapolou os limites de Abaetetuba e do Pará, ganhando reconhecimento regional, nacional e internacional através da sua legalização como patrimônio imaterial e cultural, fruto da política cultural prevista no art. 215 da Constituição Federal de 1988 e implementada pelo governo federal e estadual nos últimos anos.

É, também, nestas décadas, que surgem as primeiras organizações coletivas dos artesãos de miriti de Abaetetuba, ASAMAB e MIRITONG, possibilitando-lhes representatividade junto ao poder público e particular, local e estadual e, incentivo em sua arte passando, o brinquedo, a ser produzido em maior escala e com melhor acabamento, visando à comercialização. Ainda, encontram-se nestas décadas, as primeiras publicações acadêmicas sobre o produto do trabalho dos artesãos e artesãs, todavia, nenhum voltado especificamente para registrar suas memórias. Ganha fôlego neste período, as discussões historiográficas epistemológicas acerca da história vista pela ótica da gente comum, da valorização de identidades culturais, do empoderamento e emancipação dos seres humanos, do diálogo e interação entre as diferentes formas de conhecimento.

Para uma análise consistente das múltiplas relações imbricadas no processo de saber-fazer arte em miriti e construídas cotidianamente pelos (as) mestres artesãos (ãs), estruturamos este texto tese em 03 (três) capítulos aos quais se somam as Palavras Iniciais e as Considerações Finais.

O I capítulo intitulado “Mestres e Mestras da Memória na Floresta e na Cidade: Trajetórias e Vivências” apresenta a biografia dos (as) 08 (oito) interlocutores da pesquisa. No cenário de transformação da matéria-prima miriti em artes, homens e mulheres revelam sonhos, aspirações, esperanças, alegrias, tristezas, indignações, certezas, incertezas, frustrações e tantas outras contradições experienciadas no dia a dia da vida em sociedade.

Assim, estes sujeitos são testemunhos da passagem do tempo histórico experienciada em um trabalho de fazer e refazer artístico que compõe a pluralidade cultural amazônica. Nesse sentido, se faz necessário conhecer suas trajetórias de vida como elementos relevantes para marcar o lugar de um tipo de trabalhador que resiste às faces do modelo capitalista de organização do trabalho e de cultura, e mantém viva uma arte como patrimônio cultural da região Amazônica.

Com o título “Aprender, Trabalhar e Ensinar nas Artes em Miriti” o II capítulo desta tese aborda os processos educativos que perpassam no trabalho de confecção das artes em miriti, identificando os saberes, as práticas e relações de aprendizagem inerentes a esta atividade laboral.

“Experiência de Trabalho de Mestres e Mestras das Artes em Miriti” é o título do III capítulo. As páginas deste capítulo versam sobre as memórias da vivência desse grupo de trabalhadores e trabalhadoras que mantêm um ofício secular em Abaetetuba. Analisamos as relações de trabalho estabelecidas, vivenciadas e narradas por mestras e mestres em cada etapa do processo de confecção das artes de miriti: na extração da matéria-prima, na produção dos objetos artísticos e na comercialização. Destacamos as sociabilidades constituídas, as continuidades e rupturas experimentadas neste processo.

Finalizamos a tese apresentado que as teias construídas por mestres e mestras das artes em miriti de Abaetetuba, no Pará, conformam experiências outras de vida, trabalho e aprendizagem que se constroem no cotidiano amazônico, interagem com as relações capitalistas hegemônicas, se (re) constroem e desafiam-se em reexistir como possibilidade de vivência sustentável e solidária com todos os seres vivos humanos e não humanos. Mestres e mestras experienciam no círculo familiar interações laborais de ajuda mútua com trocas afetivas de respeito, fidelidade e solidariedade, reatualizando tradições coletivas. Assim, estes agentes em seu viver e fazer cotidiano participam da construção do processo histórico local e regional, protagonizando conexões e mediações entre os imperativos de uma cosmologia tradicional familiar e a lógica capitalista mercadológica.

2 CAPÍTULO I - MESTRES E MESTRAS DA MEMÓRIA NA FLORESTA E NA CIDADE: Trajetórias e Vivências

Entre tantos homens e mulheres paraenses que cortam, entalham, colorem e alinham formas culturais, criam possibilidades de relacionamento social e produtivo e tecem a história na Amazônia,²³ estão os (as) trabalhadores (as) das artes em miriti de Abaetetuba. Estes (as) artesãos e (ãs) são descritos de várias formas em obras de diferentes segmentos literários. Eis alguns exemplos: para o romancista Leite (2009, p.9) “ele é a história das suas mãos”.

Na narrativa do poeta J. Loureiro encontramos a seguinte caracterização (2012, p. 18; 19):

É um artesão que tem a execução material de sua obra acompanhada de uma interação e um gesto estetizante em sua modelagem. É evidentemente possuidor de uma técnica apurada, a serviço de uma concepção de forma significativa no contexto cultural em que está inserido. [...] Desnuda a polpa do miriti de sua veste de talas. Imprime nela uma forma econômica simples. A mesma mão que faz barcos de verdade, constrói casas, forja o ferro, navega e pesca, é a que imobiliza no miriti o acaso do seu devaneio. A mão do trabalho pesado fazendo o trabalho da leveza.

A convivência de décadas da professora Nazaré Lobato como esposa do mestre artesão Marinho²⁴, e seu olhar de escritora, permitiu que ela registrasse em seus escritos que

O artesão, homem rústico, com o miriti em punho e a faca afiada nas mãos calejadas pelo labor, trabalha dando formas inusitadas aos pequenos e médios pedaços do produto excepcional, o qual entalhado com habilidade, surge em sua frente, transformados em tatus, cobras, pombinhas, soca-soca, barcos e outros, já caracterizados em brinquedos de miriti (LOBATO, M., 2001, p. 11).

A visão do romancista, do poeta e da professora/escritora reconstituem o cotidiano de trabalho de homens e mulheres que manejam a tradicional faquinha e a palma do miriti, entalhando diferentes formas de animais e objetos. Constituídos em processos de aprendizagens em circuito familiar, artesãos e artesãs cotidianamente resistem, reconstróem-se, reinventam-se, ressignificam-se e afirmam-se pela arte em

²³ A inspiração para essa elaboração está centrada na belíssima dissertação de mestrado de Ninon Rose Tavares Jardim (2013).

²⁴ Professora e escritora Maria de Nazaré Lobato foi casada com o mestre artesão Marinho, reconhecido por seus pares como um dos mestres artesão de miriti mais antigos de Abaetetuba. Ambos, atualmente, são falecidos.

miriti. São pessoas que há gerações compartilham histórias, saberes, fazeres, alegrias, encantamento, lutas pela vida e tecem a existência superando dificuldades e limites da existência.

Mestres e mestras das artes em miriti, narradores e narradoras deste texto, são habitantes do Estado do Pará, particularmente, do município de Abaetetuba. Uns aqui nasceram e trilham os caminhos de sua vida pelos rios, ramais e ruas deste território, outros/as, para cá migraram de localidades diversas e aqui encontraram solo fértil para deixar fluir sua imaginação e habilidade artística no encontro com a palmeira *Mauritia flexuosa*. São filhos e filhas que adotaram e foram adotadas por este lugar no qual são nutridos e nutrem a dinâmica cultural e história local em profunda simbiose e agenciamentos com outras experiências globais.

Das relações cotidianas entre trabalhadores (as) do miriti e a floresta, particularmente o miritizeiro, se urdem memórias, entretecem-se saberes, expressam-se concepções e sonhos pessoais e coletivos. Conhecer a identidade destes homens e mulheres em suas vivências diárias, suas cosmovisões e jeitos de ser, viver, organizar, trabalhar, lutar, superar conflitos e dificuldades, sonhar e como estes modos se relacionam com a composição de sua arte em miriti, a partir de suas próprias narrativas é o objetivo deste capítulo.

Procurando articular a hermenêutica da escrita da História com a hermenêutica da escrita da Antropologia, por meio dos estudos da memória, em outras palavras, a História Oral com a Etnografia, o diálogo entre Alessandro Portelli (1996; 2016) com Clifford Geertz (2005; 2012) nos permitiram exercitar, nesta tese, um modo de escrever em que as vozes de mestres e mestras da arte de miriti alcançassem lugar de destaque na escrita acadêmica. Ainda que críticas ao modo como o “outro” em Geertz aparece subsumido em sua densidade analítica, não nos permitindo escutar, acompanhar e saber histórias, trajetórias e especificidades individuais dos múltiplos sujeitos, a habilidade para trabalhar no campo dos sentidos e significados construídos por esses agentes sociais, acerca de suas experiências de vida, orienta-nos metodologicamente, em parceria com a História Oral, praticada por Alessandro Portelli.

Nesse sentido, Portelli (2016, p. 18) esclarece que o trabalho com fontes orais exige enfrentarmos, na análise das memórias compartilhadas pelos diferentes agentes de nossa pesquisa, três complexas e inter-relacionais dimensões: “um fato

do passado (o evento histórico), um fato do presente (a narrativa que ouvimos) e uma relação fluída, duradoura (a interação entre dois fatos)". Por esses termos,

A história oral, então, é a história dos eventos, história da memória e história da interpretação dos eventos através da memória. A memória, na verdade, não é um mero depósito de informações, mas um processo contínuo de elaboração e reconstrução de significado (PORTELLI, 2016, p. 18).

Geertz (2012, p. 11), por sua vez, ensina que “começamos com as nossas próprias interpretações do que pretendem nossos informantes, ou o que achamos o que eles desejam, e depois passamos a sistematizá-las”. Assim, ciente da polifonia, seus significados e interpretações que um texto acadêmico carrega – no dizer de Portelli (1996) a filosofia do narrador e no dizer de Geertz (2012) a interpretação em primeira mão do nativo – procuramos nesse primeiro capítulo abrir espaço para que mestres e mestras de “Abaeté” possam ser melhor ouvidos e conhecidos. A tentativa está em sintonia com o trabalho que historiadores, antropólogos, pedagogos, críticos de literatura têm exercitado nesta direção, influenciando as novas práticas de pesquisar e escrever com base na valorização da polifonia das vozes dos entrevistados, dos pesquisadores e dos autores com os quais buscam o dialogismo.

A esse respeito, Baia Sarraf, Sarraf-Pacheco e Monteiro (2015, p. 177), fundamentados no campo teórico-metodológico da História de Vida com a Cartografia e em articulação com Fiorin (2003) e interrogações de Costa (2014, p. 2), ao trabalharem com a compreensão de que a pesquisa é uma grande viagem realizada em diálogos e interpretações, cujo terreno “a subjetividade do pesquisador e a do narrador debatem, gerando um conflito de interpretações”, inspiram perspectivas desse capítulo. Assim, ousamos exercitar a tessitura de uma escrita compartilhada das trajetórias de vida das mestras e mestres da arte de miriti, deixando com que as narrativas de si viessem à tona em aspectos do vivido, reconstruídos pela memória, que permitirão articulações com os demais capítulos dessa tese.

Na execução desse exercício acadêmico, em um ir e vir constante, estive entretecida na construção de uma trama de relações descontínuas, moventes, dinâmicas e afetivas. Em sintonia com Benjamin (1987, p. 201) quando afirma que “o narrador retira da experiência o que ele conta [...] e incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes”, fui afetada pelas narrativas e as afetei. Assim, tentei valorizar mais os sentidos que os narradores deram à vida, superando dificuldades e deixando-se ver como artistas que têm vencido pelo trabalho com a produção e

comercialização das artes em miriti. Certamente, tensões e conflitos fizeram e fazem parte das trajetórias de suas existências, mas durante as entrevistas a forma como procuraram narrar as reminiscências pretéritas, sempre que tentei entrar nessa seara, percebi não ser este um assunto de seus interesses.

Ao fim e ao cabo, o colorido do miriti e seu lugar como uma marca da identidade pessoal e da cultura local, pareceu, nessas narrativas, não se deixar ofuscar pelos tempos cinzentos que todos nós, especialmente de classes sociais de baixo poder aquisitivo, enfrentamos. Alistair Thomson (1997, p. 58), no campo da composição da memória, nesse contexto, é emblemático ao assinalar:

Assim como as histórias baseadas em reminiscências revelam a maneira específica como uma pessoa compôs seu passado, esses significados ocultos podem revelar experiências e sentimentos que foram silenciados porque não se ajustavam às normas usuais à própria identidade da pessoa.

Assim, para além dos olhares externos observados e registrados sobre o viver dos (das) trabalhadores (as) de miriti, está a interpretação de si expressa pelos (as) próprios (as) mestres (as). Seguimos a tessitura deste texto deixando com que as suas próprias narrativas em aspectos do vivido, reconstruídos pela memória venham à tona.

2.1 Mestre Nina Mary Abreu da Silva: de rainha do baião a rainha da arte e cultura abaetetubense

Nosso mergulho na história de vida dos narradores/as inicia-se pela pessoa mais idosa com quem conversamos, Nina Mary Abreu da Silva. Tia Nina, como é carinhosamente conhecida, por conta da idade e dos problemas de saúde que enfrentava e com as quais convivia no período da pesquisa²⁵, já não fazia mais brinquedos para comercialização, porém continuava transformando a bucha do miriti em objetos de arte como uma atividade terapêutica. Seus problemas de saúde se agravaram e Tia Nina veio a óbito no dia 20 de novembro de 2017, no Hospital do Coração, em Belém.

Na imagem 02, Mestre Nina, está em sua pequena loja de exposição e comercialização dos produtos artesanais produzidos em sua oficina. Nas estantes

²⁵ Entrevistas realizadas nos dias 02/04/2010; 03/09/2011; 25/02/2012 e 08/09/2015.

estão em exposição: barquinhos, soca pilão, arara, casinha e a canoa do ribeirinho. Nas mãos de Mestra Nina está a canoa do ribeirinho a qual para a intérprete significa um objeto de identificação da cidade de Abaetetuba, em suas próprias palavras: *“porque essa barquinha você pode ir lá na feira de manhã que você vai ver chegando o ribeirinho com os troços na barquinha”*.

Foto 02 - Mestra Nina Abreu com suas criações



Fonte: Álbum Facebook de Merian Abreu Silva

Mestra Nina, por ser uma mulher envolvida com a arte em suas diferentes linguagens²⁶, tornou-se referência do município de Abaetetuba nesta área. Já a conhecia desde a minha adolescência, quando comecei a prestigiar e admirar as exposições e apresentações dos seus diversos trabalhos (cordões de pássaro, festa de banho de cheiro na noite de São João, objetos artesanais, entre outros) em eventos culturais. Em termos acadêmicos, fiz minha primeira pesquisa com os trabalhos de Mestra Nina nos anos de 1992 e 1993, quando analisei os cordões de pássaros apresentados por ela e escrevi a monografia com o título: *As Transformações e a Experiência Histórica do Teatro em Abaetetuba (1980/1990)*

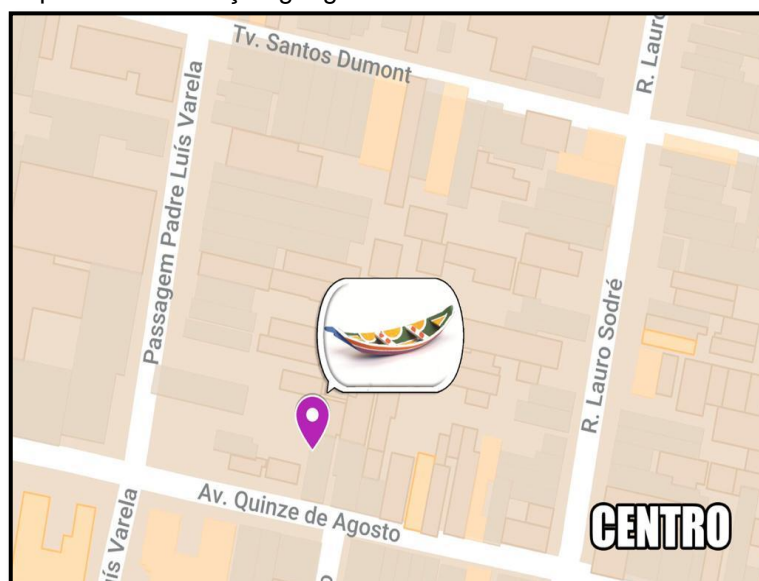
Envolvi-me, ainda mais, com seu saber fazer arte em miriti a partir de 2011, quando a procurei em sua residência para conversarmos sobre essa sua habilidade

²⁶ Nesta pesquisa nos ativemos em analisar, prioritariamente, suas memórias, histórias e habilidades no trato com o miriti, o que não nos eximiu de conhecer as demais linguagens as quais a Mestra se dedicou sem, contudo, nos dedicarmos em análises aprofundadas das mesmas. Sobre outros trabalhos artísticos desenvolvidos pela Mestra vale consultar J. Loureiro (1989), Silva (1993), Corrêa (2012), Gomes (2013).

artística criadora. Ao todo foram 04²⁷ (quatro) momentos de diálogo que tivemos, sempre no horário da manhã, que duraram em média 03 (três) horas de tempo cada um. Conversas marcadas por muitas histórias, expressões e gestos de amor, ódio, rebeldia, obediência, tristeza, alegria, saudosismo, bravura, temor e esperança, intercalados por muitos risos e até gargalhadas.

Em seu modo próprio de se apresentar, narrou: *Eu me chamo Nina Mary Abreu da Silva*²⁸. *Nasci no dia 11 de setembro de 1935, aqui mesmo em Abaetetuba, neste mesmo lugar, Avenida 15 de Agosto, nº 425, Centro. Fui criada com meus pais que se chamavam Raimundo Pimentel de Abreu e Joana Lopes de Abreu. Nós éramos 09 (nove) irmãos, mas agora só tem 02 (duas) mulheres e 02 (dois) homens.*²⁹ O mapa 03 demonstra a cidade de Abaetetuba, a localização geográfica do atelier e residência da Mestra Nina, indicada pela canoa, representando um dos objetos que a mestra mais gostava de talhar em miriti.

Mapa 03 - Localização geográfica da residência e atelier de Mestra Nina



Fonte: Maps Google - elaboração Victor Benedito Costa Ferreira

Ao conversarmos sobre seus pais, Mestra Nina expressou seu grande orgulho e admiração que tinha por eles, rememorando momentos de demonstração

²⁷ Ver nota 25.

²⁸ Neste capítulo usaremos itálico nas falas dos sujeitos da pesquisa para diferenciá-las das nossas intervenções no decorrer do texto.

²⁹ A trajetória de vida de Mestra Nina Abreu foi pesquisada por Corrêa (2012) e registrada em seu trabalho monográfico intitulado **Memórias de Vida: Do Brinquedo de Miriti ao Colorido das Lembranças**. A esse respeito, ver também Gomes (2013; 2020).

da inteligência nata que o pai tinha e da alegria em ensinar para outros homens seu ofício, os quais se tornaram profissionais reconhecidos na cidade, em sua área de atuação. Assim a intérprete relata:

Papai era mecânico e a mamãe doméstica. A gente era pra ser uma das famílias mais rica daqui de Abaeté, porque ele era o primeiro mecânico daqui de Abaeté. Ele que ensinou o Crisantino Lobato, os filhos do Guimarães, tudo aprenderam com ele. E o Miminzinho, meu irmão, era tudo ele. Qualquer motor ele montava, desmontava... todos seguiram só o ofício dele. Eles aprendiam na oficina que tinha aqui em casa.

Mestra Nina enaltece o caráter de homem honesto que via em seu pai, mesmo não sendo um esposo fiel para sua mãe, por isso se entristece ao falar das cenas de adultério que presenciou:

Mas, o papai esbanjou muito com esse negócio de prostituta. Mamãe viveu 64 (sessenta e quatro anos). Com tristeza compartilhou: Depois que o papai arrumou essa amante, nada prestou na nossa vida. Só que ele tinha uma vantagem: morreu e não ficou devendo pra ninguém. Ele não botava dinheiro em banco. Ele guardava na mala dele, porque, pra ele, a mala tinha mais segurança.

O trabalho de rememoração possibilita o encontro consigo mesma no percurso da vida vivida e lembrada. Das experiências selecionadas pelas memórias dos tempos passados, recontados e revividos por Mestra Nina afloraram os momentos dos poucos, mas significativos anos que frequentou o ambiente escolar. A artesã diverte-se com as proezas que cometia, enaltece sua capacidade singular de aprender e trocar conhecimentos. Nessa trajetória, o direito de estudar é atravessado pelas proibições do pai e empoderamento da mãe em desafiar a estrutura patriarcal da família. Segue sua narrativa:

Frequentei a escola, mas o papai tinha aquela coisa de não mandar a gente estudar pra não escrever para namorado (risos). Mamãe que se interessava, botava a gente na escola, nesse tempo. Eu fui alfabetizada na primeira escola Magalhães Barata, que fica ali na Lauro Sodré, onde é hoje, mas era um chulé grande, ainda não tava terminada de construir.

Eu tenho até a 5ª (quinta) série primária, que equivale agora o ginásio (risos). Tenho 03 (três) a 04 (quatro) tipos de caligrafia. Estudei paleógrafo. Nesse tempo tinha manuscrito na escola. Eu estudei manuscrito com o professor Maxico.

Agora, eu não continuei porque quando terminei minha 5ª série, com 13 (treze) anos, não tinha mais como seguir os estudos aqui.

Eu trouxe um dom de berço, que tudo era fácil pra mim, eu não estudava na escola. Esse negócio de chegar lá, eu apresentar o trabalho, assim que a professora pedia pra gente estudar, em casa pra levar, eu não estudava. Quando chegava na hora da professora perguntar, eu dava de zero na minha colega Maria de Jesus (risos), ela ficava besta. (muitos risos).

A escola, também, é lembrada por Mestra Nina como o espaço de convivência e sociabilidade no qual as brincadeiras, as estrepolias aconteciam, e quando ultrapassavam as normas estabelecidas não faltavam a aplicação de medidas punitivas para os ajustes das “más” condutas. É com o sentimento de muita felicidade e autoestima que a artesã compartilha uma das experiências vividas no ambiente escolar: a história da palmatória. Eis sua versão:

Em uma ocasião, o pessoal me disseram que quando a gente colocava um piolho na palmatória da professora, a palmatória partia. (risos). Aí, eu combinei com o filho da professora pra gente pegar uma pretinha que tinha lá, que tinha piolho que só, pra ele tirar o piolho dela. Aí, nós seguramos ela embaixo da escola, eu tapava a boca dela e o Agenor tirava o piolho. Nós enchemos um papel de piolho. Tinha que tirar a cera do ouvido e misturar com o piolho e botar na palmatória. E agora Agenor, como é que nós vamos pegar a palmatória da professora? Tinha uma senhora que morava lá atrás, e a professora, na hora do recreio, ia pra lá bater papo com ela. E nós dois só pegamos a palmatória, colocamos e deixamos em cima da mesa onde tava. E a professora, quando veio de lá, o piolho tava andando em cima da palmatória. (risos) Tem noite que eu me lembro disso e começo a achar graça. Aí, ela foi chamar a diretora lá dentro, quando eu vi, lá vem elas. Eu com o Agenor, na sala, a gente tava estudando, disque!! Aí, ela veio e disse: - Quem foi que fez essa marmota aqui em cima da palmatória? Aí, uns diziam eu não fui, eu não fui,... E a pretinha, que nós tiramos o piolho, queria falar e a gente mostrava sôco pra ela, e ela se aquietava (risos). Até que ela falou: professora, foi a Nina e o Agenor (risos). Aahh!! A gente queria matar a piquena de pancada. Aí, a professora nos chamou e, foi 12 (doze) bolos pra mim e 12 (doze) pro Agenor. Ficamos de joelhos em cima do milho (risos), e a palmatória não partiu foi é nada. (risos). Até hoje a gente se lembra e ela diz: - mas Nina tu era muito péssima!!! (risos)

No presente da memória, ressalta, ainda, sua satisfação e habilidade em aprender, apenas com o olhar, trabalhos de artes manuais, e sente-se lisonjeada pelo reconhecimento que as pessoas de seu convívio tinham e tem por ela. Com relação ao seu aprendizado da arte com o miriti, a narradora contou que não aprendeu nada sobre esse assunto nos ensinamentos da escola regular, oficialmente reconhecida pelos órgãos governamentais, como ela mesma relata: *Na escola eu não estudei nada do brinquedo de miriti. Eu aprendi a fazer o brinquedo de miriti com um cunhado meu que morava na casa grande, aí, a gente morava tudo junto. Não aprendi a cortar com ele, eu ía pra lá e dizia: ah compadre Antônio, me dê, me deixe pintar para o senhor, e eu pintava bem pintadinho para ele, ele gostava.* No capítulo II abordaremos e aprofundaremos essa questão.

As traquinagens da fase da infância se estenderam pela adolescência, tempos que Mestra Nina rememorou com prazer e alegria visíveis em sua fisionomia e gesticulações, bem como, deixou transparecer os preconceitos raciais sofridos. Entre muitas risadas, a narradora nos expõe suas aventuras, travessuras, rebeldias e desafetos dos tempos idos da adolescência. Também, seus medos e receios da violência que assola nossa sociedade são manifestados em seu depoimento.

Eu sempre fui perigosa, eu fugia da mamãe, quando eu era menina, pra ir pra esse programa de calouro que tinha aí, eu ía cantar. Tinha uma irmã da Montserrat que não gostava de mim. Eu não tinha o que fazer, eu fazia salada de baião, decorava e ía cantar. Eu fui, cantei e eles me consideravam a rainha do baião daqui de Abaetetuba. Aí, eu ouvi benzinho ela dizer: - rainha preta não queremos. E agora ela é minha amiga, amicíssima.

Festa eu dançava muito, uma vez eu fiz uma fantasia escondida da mamãe, eu não podia ir porque eu tava doente da garganta, eu trabalhava por minha conta, comprei o pano e fiz a fantasia. Eu tava fazendo, ela disse: - De quem é essa fantasia que tu tá fazendo? Eu disse: - é da Olinda Parente, ela não vem aprovar porque a tia dela não sabe que ela vai dançar com essa fantasia. Mamãe saiu pra lá e eu vesti a fantasia de máscara, eu era a lua e meu irmão era o sol. A máscara cobria tudinho o meu rosto, só tinha o buraco do olho, toda mão de luva, de meia, de tudo. Quando a gente entra na Sede do Abaeté, surpresa!!!! a mamãe bem na frente assim. E eu dançava, ela olhou e falou: - eu aposto que esta piquena não seja a Nina (risos). Aí, vem um desgraçado e me socalha um lança perfume no olho e eu fiquei doida (muitos

risos) e tive que tirar a máscara, e ela disse: - quando tu chegar lá em casa tu vai ver o que e vou te fazer.

A paixão e o envolvimento com a arte, em suas diferentes expressões, acompanharam a vida da Mestreza Nina desde a infância. Nos momentos em que precisou fazer opção entre seus amores não hesitou em decidir continuar sendo artista e contribuindo com a cultura Abaetetubense, com criações e (re) criações apaixonadas que já lhes renderam muitos prêmios de reconhecimento pela sua habilidade.

Orgulhosa por ter seu trabalho reconhecido, silenciando dificuldades enfrentadas, pois nos pareceu, pretender criar uma memória positiva de si, da arte que produz e do modo como enfrentou preconceitos e discriminações como uma mulher negra, Mestreza Nina socializou a conquista de inúmeros prêmios recebidos em exposições e competições. Em meio aos lisonjeios e a imensa satisfação da narradora pelas vitórias merecidas, há lugar para a solidariedade, a alegria partilhada com a entrega do prêmio para outros colegas concorrentes e, até mesmo, parceiros de ofício. Segue a narrativa de uma de um dos concursos que a intérprete participou:

Uma vez fizeram uma exposição na barraca da Santa, dia da festa de Nossa Senhora da Conceição, eu disse: eu vou já buscar esse prêmio lá, quer ver? A Zica, minha irmã disse: - Mas o que é que tu vai fazer? Mandeí um rapaz fazer pra mim uma barca grande. [...] Ele fez a barca e eu fiz os personagens: a Nossa Senhora da Conceição no centro e o pessoal remando, era velho, novo, criança, tudo dentro da barquinha. [...] Fiz uma barquinha com duas índias, uma pescando e outra já com o peixe na mão. “Os romeiros” ganhou em primeiro lugar e a “Barquinha da Índia” no segundo, não lembro qual foi o outro que ganhou em terceiro. Eu disse: - Não, isso é covardia de vocês, me darem todos os três prêmios pra mim (risos), aí, eu fiquei com o primeiro e os dois eu dei pra outro.

A entrevista adentrou ao mundo do trabalho de Mestreza Nina como artesã, especialmente de miriti. Desse diálogo afloraram saberes da experiência que são transmitidos de uma geração a outra por meio da oralidade e da observação. Ao ser inquirida sobre sua profissão ela nos conta que:

Eu já tinha uns 15 a 16 anos de idade, aí, eu me interessei pra fazer o brinquedo de miriti. Um dia, meu cunhado tinha muito miriti, eu disse assim: - me dê um pedacinho desse miriti que eu vou fazer um brinquedo. Ele só fazia cobra, tatu, pombinha. Aí, eu fiz um dançarino, uma mulher bem bunduda assim. Fui eu que

comecei a fazer esses dançarinos atracados dançando, aí ele pegou pra fazer também o dançarino. Eu fazia pra gente brincar, para as crianças brincarem.

Na fotografia 03 que apresentamos abaixo, Mestra Nina está em seu atelier confeccionando sua arte em miriti. Sentada em um banco, com a faca nas mãos, está cortando na peça de miriti uma canoa, a sua frente uma bancada com várias canoas prontas para passar às demais etapas de finalização e acabamento.

Foto 03 - Mestra Nina confeccionando brinquedo de miriti



Fonte: Álbum Facebook de Merian Abreu Silva

Mestra Nina é sócia fundadora da ASAMAB, como ela mesma diz: *Eu faço parte da ASAMAB, nós somos os primeiros fundadores. Já fui vice-presidente, agora eu era do conselho. Até que eu mandei tirarem o meu nome da Associação. Entreguei porque não dava pra mim estar indo nas reuniões.*

As marcas do tempo já vivido, esculpido em seu corpo, assim como não lhe permitem mais ser assídua nas reuniões, também lhe impedem de realizar algumas tarefas artesanais. Entretanto, a narradora consegue sentir-se útil e realizada com aquilo que consegue fazer. Brincando com sua própria condição de saúde nos fala: *Eu, quando estava com a minha vista boa, eu pintava muito bem, mas, agora, eu não enxergo desse lado, assim mesmo eu ainda teço crochê. Eu estou cismando que esse outro lado já está pifando, e já voltei lá com o médico, ele disse que é assim mesmo, que é devido à idade, que é só se eu trocasse a córnea. Hum!!! já não tem córnea pra quem é novo, ainda vão achar córnea pra trocar do meu olho (risos).*

Com seu jeito bem humorado e determinado de encarar cotidianamente os reversos da vida, Mestra Nina nos conta sobre sua relação conjugal e a influência de sua vivência como artista para o fim de seu casamento. Ao indagarmos se ela havia sido casada, com risos responde:

Eu fui cagada (muitos risos). 03 (três) anos vivi com meu marido, foram 03 (três) filhos, 01 (um) por ano, quando eu soube, ele já ía casar lá pro Amazonas, ele queria ficar com ela e comigo, eu disse: - hum, de meia nem pro meu pé tinha sido feito porque eu não usava, se ele achava que queria ficar com ela, que fosse embora. A escolha foi o seguinte: eu fiz um cordão de pássaro, e ele chegou no dia da fugida do cortador de pássaros, e ele não gostou, disque já, porque eu fiz pra me jogar na urgia. Se ele me conheceu nesse meio fazendo festa, fazendo essas coisas. Ele me botou para escolher, eu disse que eu escolhia o cordão do pássaro, que ele fosse com ela, que eu era mulher para viver e criar meus filhos sem precisar dele e ele foi embora.

Somado aos 03 (três) filhos biológicos (02 mulheres e 01 homem), Mestra Nina adotou e criou mais 05 (cinco) pessoas. É com essa sensibilidade feminina de ver, viver e encarar os desafios da vida que pausaremos estas memórias da trajetória de Mestra Nina com o poema, “O Ninar de Nina”³⁰, escrito em sua homenagem pelo compositor, poeta e cantor Abaetetubense Adenaldo S. Cardoso, complementam a história desta mulher Amazônida paraense.

Nina o miriti!
Mima ao entalhar.
Nina o boi e pássaro!
Mima ao versejar.
Nina nossa Senhora!
Mima lemanjá.
Nina o São João!
Mima nosso dançar.
Nina a tua escola!
Mima o educar.
Nina a tua história!
Mima sem rasurar.
Nina Abaetetuba!
Mima o verbo amar.
Nina a tua nobreza!
Mina o teu reinar.

2.2 Mestre Célio Vilhena Ferreira: Mãos que entalham histórias e memórias

³⁰ Poema publicado na página facebook Adenaldo Santoscardoso em 18/08/2020.

Na tentativa de alinhar uma cartografia biográfica das mestras e mestres da memória que se dedicam a fabricar arte em miriti, interagiremos com um mestre indicado³¹ pelos colegas de ofício como referência na feitura de pássaros pequenos para compor móveis. Trata-se de Mestre Célio Vilhena Ferreira.

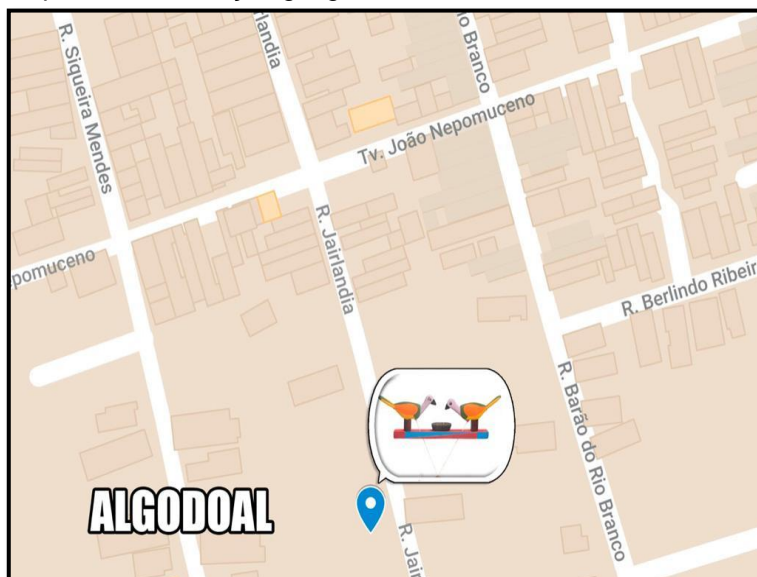
Conheci Mestre Célio no mês de julho de 2010, em uma viagem de ônibus, saindo de Abaetetuba com destino à cidade de Santa Maria, no Estado do Rio Grande do Sul, quando fomos participar de um encontro de Economia Solidária (ECOSOL). Ele representando a ASAMAB e eu a Associação Obras Sociais da Diocese de Abaetetuba (A.O.S.D.A.). Foram 10 (dez) dias entre viagem e participação no evento, que nos renderam boas trocas de experiências as quais hoje me servem como fonte de pesquisa nesta tese, ainda que naquele momento não pensasse por essa ótica.

Em 2011, o procurei para conversarmos mais detalhadamente sobre sua atividade com o miriti e minha temática de pesquisa. Nossos encontros³² para dialogarmos sobre esse assunto deu-se em sua residência, localizada na Travessa Jairlândia, nº 167, bairro Algodão. O lugar da casa escolhido por Mestre Célio para me receber foi sua pequena oficina, que compõe a arquitetura de sua casa, sendo o último cômodo. Sentado em seu banquinho de madeira, enquanto esculpia as palmas de miriti, foi abrindo o livro de sua vida para meus registros. No mapa abaixo temos a localização da residência e oficina do mestre, pontuado com o pássaro por ser um dos trabalhos que Mestre Célio mais gosta de realizar em seu fazer artístico.

³¹ Pesquisa exploratória realizada com artesãos e artesãs durante o Festival do Miriti edições 2011 e 2016.

³² Foram realizadas cinco (06) entrevistas com Mestre Célio, as quais ocorreram nos dias: 05/05/2011; 26/02/2012; 18/03/2016; 04/05/2017; 15/08/2017 e 20/10/2020. Visitamos sua exposição e comercialização dos objetos produzidos nos eventos: Festival do Miriti 2011; 2012; 2016 e 2017; Feira do Círio de Nazaré em Belém 2011; 2016 e 2017.

Mapa 04 - Localização geográfica da residência e ateliar de Mestre Célio



Fonte: Maps Google - elaboração Victor Benedito Costa Ferreira

A imagem 04 de Mestre Célio, reproduzida abaixo, foi capturada em uma das visitas que fiz ao mestre dos pássaros. Era um final de tarde, estava se aproximando o Festival do Miriti 2017. Neste dia, diferente dos demais que eu passava direto para a oficina, fui convidada a parar e me sentar na cozinha, local onde Mestre Célio estava concluindo a embalagem de sua produção para ser encaminhada para exposição e venda no evento. O espaço estava quase todo ocupado com barcos, pássaros e outros objetos confeccionados por Mestre Célio e seus ajudantes. Diante deste cenário solicitei ao intérprete que escolhesse um dos objetos e fizesse pose para o fotógrafo e me permitisse usar a foto para apresentá-lo nesta tese. Na imagem 04 Mestre Célio, na cozinha de sua casa, segura a pombinha ao lado de outros objetos de miriti

Foto 04 - Mestre Célio Vilhena Ferreira em sua residência



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo. Maio/2017.

Ao perguntar sobre sua identificação pessoal, Mestre Célio nos diz: *Meu nome é Célio, nasci em 26 de maio de 1958, no rio Belchior³³. Tenho 59 anos. Fui criado com meu pai, João da Silva Ferreira, e minha mãe, Andrelina Vilhena Ferreira. Sou casado com a Orlanda Azevedo, temos 06 (seis) filhos – 04 (quatro) homens e 02 (duas) mulheres - e 06 (seis) netos. Meu caçula já tem 28 (vinte e oito) anos³⁴.*

Em seguida foi me falando sobre seus pais, e logo a sua primeira tristeza e grande perda com o falecimento de sua genitora: *Eu perdi minha mãe quando tinha 12 anos, aí, nós ficamos sozinho com meu pai, eu e meus 05 (cinco) irmãos, até meu pai arrumar outra mulher, que terminou de nos criar junto com ele. Somos ao todo 12 (doze) irmãos, sendo 06 (seis) de pai e mãe e 06 (seis) só de pai.*

Este depoimento de Mestre Célio nos permite perceber que a memória não é apenas “um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação e significações” (PORTELLI, 1997b, p. 33) e (re) significações que no exercício do lembrar constitui um aspecto importante no processo de afirmação pessoal e social, e de dar sentido à própria vida (THOMPSON, A., 1998), pois, ao rememorar esta etapa de sua vida, o protagonista expressa profunda tristeza pela perda e ausência da sua mãe, o que lhe gerou uma série de dificuldades na continuidade e condução da vida, todavia, agradece muito a Deus pela vida de seu pai, João, e de sua madrasta com a

³³ Zona rural, região das ilhas do município de Abaetetuba.

³⁴ Dados atualizados na entrevista do dia 15/08/2017.

qual sempre estabeleceu uma relação de respeito e carinho, e a considerava sua nova mãe, chamando-a por essa denominação.

Ao conversarmos sobre a profissão de seus pais, Mestre Célio diz que eles trabalhavam na floresta, com cuidado e respeito pela natureza de onde provinha parte da alimentação diária da sua família. Nessa contação, demonstrou preocupações com a forma relacional entre os seres vivos que ocorre nos dias atuais, cujo ator principal é o ser humano: *Minha mãe era doméstica, cuidava da criação e das plantas. Meu pai era marreteiro de frutas, de criação, a gente ía lá pro Cuitininga e Camarãoquara³⁵ apanhar jambo rosa, manga, comprar frutas, plantas, frango e, assim, ele dava 02 (duas) viagens por semana em Belém pra ir vender a mercadoria dele.*

Quando meu pai tava vivo, a gente fazia muito paneiro pra embalar jambo, aí, ele cortava uma árvore de açai, deixava o miritizeiro pra ele trabalhar. Eu cansei de ir pro mato com ele, ele ía limpando pra gente ir. A gente passava num pé de miriti e ele só deixava, ele não cortava. Aí, ele não comprava miriti. Quando ele faleceu, meu irmão foi morar lá no terreno, um tempo desse eu fui lá, e o miritizeiro, ele cortou tudinho, cortou tudo, deixou só as de açai [...]. Agora tá mais difícil pra gente. Quando a gente encomenda um material, eles falam: “olha, tá em falta. Tá acabando”.

Nas memórias da infância, Mestre Célio reporta-se aos seus poucos momentos de brincadeiras nos intervalos das atividades laborais que desenvolvia junto com seus pais para manter o sustento da família e tece uma comparação com as brincadeiras das crianças na atualidade: *Eu quando tinha uns 10 anos, a gente morava tudo no sítio³⁶. Aí, dava essa água grande, a gente fazia uns barquinhos de miriti, mas não era com tolda, era só o casco, a gente amarrava na canoa e remava, o barquinho vinha lá... (refere-se à distância), amarrado no fio. As brincadeiras dos meus netos agora são os vídeos que os pais compram na feira e vão assistir. Nós não. Nós não tinha isso, na minha época não tinha isso. Mas as crianças de agora têm vídeo game, essas coisas, não é como na minha época que nós ía fazer aqueles barcos grandes que a gente amarrava no bico e brincava. Até lá no sítio não tem mais isso.*

³⁵ Rio Cuitininga e Rio Camarãoquara são afluentes do Rio Tocantins e importantes rios navegáveis do município de Abaetetuba, às suas margens habitam várias famílias ribeirinhas.

³⁶ Sítio é uma denominação utilizada no município de Abaetetuba para designar a região das ilhas, que compõe uma parte da zona rural do município.

Nestes três parágrafos anteriores de apresentação da vida de Mestre Célio, nota-se outro aspecto relevante do trabalho com a memória, referimo-nos a questão do tempo e espaço e a compreensão dos significados destes elementos na existência das pessoas e para a construção do conhecimento histórico. O protagonista ao (re) contar que compõem seu existir, as temporalidades se entrecruzam no presente – passado – futuro e implodem com a linearidade e unicidade temporal proposta pela ciência moderna. Nesse sentido, Delgado (2003, p.12) nos adverte que

tempo, memória, espaço e história caminham juntas. [...] se o tempo confere singularidade a cada experiência concreta da vida humana, também a define como vivência da pluralidade, pois em cada movimento da história entrecruzam-se tempos múltiplos, que acoplados à experiência singular / espacial lhe conferem originalidade e substância.

As múltiplas temporalidades, também, são percebidas no diálogo construído com os demais mestres e mestras entrevistados, caracterizando uma das potencialidades do trabalho com a memória, sendo assim, tempo e memória “constituem-se em elementos de um único processo, são pontes de ligação, elos de corrente, que integram as múltiplas extensões da própria temporalidade em movimento”. (DELGADO, 2003, p.16). Retomaremos e avançaremos nesta análise no percurso dos demais capítulos.

As mudanças percebidas e vivenciadas por Mestre Célio no brincar e no relacionamento com a floresta, também estão presentes quando ele rememora a educação escolar que participou, estabelecendo um comparativo com o ensino nos dias atuais: *Eu estudei só até a 5ª série, porque eu ajudava meu pai com a minha mãe, eu pescava muito, colocava matapi pra acabar de criar os meus irmãos, porque meu pai viajava muito. A minha mãe dizia: - Célio, bora colocar matapi e pescar pra pegar boia (alimentos) pros teus irmãos.*

Estudei aqui em Abaeté, na Escola Reunida e, nesse período, eu morava no sítio, então, eu ía e vinha todos os dias. Na época eu tinha 13 anos. Eu tive muita dificuldade, porque naquele tempo não tinha embarcação como tem agora, né? É pega embarca na rabeta³⁷ ou no rabudo³⁸ e chega rápido aqui em Abaeté. De primeiro não... era só a remo, eu levava 40 minutos pra chegar e 40 pra voltar. Tinha tempo

³⁷ Embarcação pequena, sem toldo, com motor fixo.

³⁸ Embarcação menor que a rabeta sem motor fixo.

que a gente chegava na beira,³⁹ tinham roubado a canoa, o remo da gente, aí a gente ficava na mão.

Mesmo com as dificuldades enfrentadas e não ter conseguido avançar na formação acadêmica escolar, Mestre Célio percebe a importância desta instituição na sociedade atual, o que o levou a migrar da zona rural para a cidade de Abaetetuba, a fim de proporcionar aos seus filhos o convívio com o saber escolar, conforme narra: *A escola é muito importante, eu sei um pouquinho, só assinar meu nome próprio, o resto eu não sei, eu já me matriculei aí na escola, mas não deu certo. Naquela época era só mesmo tirar do quadro, lê um pouquinho e copiar. Agora eu fico olhando pra uma neta minha, ela vai completar 07 (sete) anos, ela pega qualquer livro e lê. Eu não tenho muito estudo, mas eu viajo muito por aí, eu tenho vergonha do pessoal, eu não leio bacana, sabe? Eu fico acanhado, que a gente não teve tempo para estudar. Hoje em dia é muito fácil, meu filho tem uma filha que tem 18 anos, o pai pega ela, leva no colégio, aí, ela não tem essa dificuldade. Nós não, no sítio a pessoa tinha que levantar cedo, pegar a canoa, remar até chegar aqui em Abaeté, porque lá no sítio, nesse tempo, não tinha colégio. Agora não... todo mundo, graças a Deus, meus filhos estão todos formados, eu vim do sítio por causa dos meus filhos, senão eu não tinha vindo não. Eu vim do sítio com 23 (vinte e três) anos morar aqui na cidade de Abaeté, e já tinha um filho com 04 (quatro) anos, que é o mais velho. Eu disse pra mulher: eu vou embora porque já está bom pra estudar, bora pra gente ensinar nossos filhos. Aí, nós viemos embora e foram nascendo os outros, e, graças a Deus, já são todos formados. Estudaram no Pedro Teixeira⁴⁰ e no São Francisco⁴¹. Eu tenho orgulho dos meus filhos, porque são bem criados.*

As expressões e gestos que acompanham a narrativa de Mestre Célio ao falar sobre as atividades laborais que já exerceu e exerce demonstram seu sentimento de realização pessoal e profissional como artesão de miriti, sem esquecer as motivações que impulsionaram a experiência migratória no sentido floresta-cidade. Acerca das memórias do trabalho, narrou:

Minha profissão era carpinteiro, mas eu tinha um irmão que era artesão. Aí, eu larguei a profissão, comecei a fazer brinquedo. Graças a Deus deu certo!!! Foi com ele que eu aprendi, eu tinha 34 (Trinta e quatro) anos. Tudo o que eu tenho aqui é

³⁹ Refere-se à frente da cidade, às margens do rio Maratauíra.

⁴⁰ Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Pedro Teixeira.

⁴¹ Escola em Regime de Convênio de Ensino Fundamental e Médio Colégio São Francisco Xavier.

*tudo do miriti*⁴². *Esse ano*⁴³ *eu vou levantar minha casa de alvenaria, se Deus quiser. Meu sonho é esse. O que eu mais gosto de fazer é pássaro, devido ser uma peça pequena, onde a gente tem como pegar, e o meu forte é móbile, tirando isso é o barco.*

Contentamento, contemplação e sonhos realizados e/ou a serem concretizados movem a vida deste narrador. Apresenta-se abaixo as imagens nº 08 e 09 ambas de Mestre Célio em sua oficina trabalhando. Esses registros foram capturados no período de intensa produção na oficina de Mestre Célio e preparativos para participação em mais uma edição do Festival do Miriti.

Na imagem 05, o mestre está sentado em seu banquinho manuseando seu principal instrumento de trabalho, a faca, junto com a matéria-prima essencial para a confecção de sua arte. Ele está realizando uma das etapas do processo de feitura do objeto em miriti, isto é, está cortando a palma, transformando-a em pássaro. O saber fazer essa etapa do processo é o que o distingue como mestre entre os demais trabalhadores, por ser esta uma tarefa específica que requer determinada habilidade que somente os mestres e mestras a dominam. Pode-se, ainda, notar nesta imagem o cenário de trabalho de Mestre Célio. Estrutura construída toda em madeira, ao lado e atrás do mestre observa-se a bancada ocupada com os demais instrumentos de trabalho e matéria-prima necessária para a produção. No chão estão paneiros com os objetos esculpidos e prontos para passarem pelas demais etapas do processo de produção ou para serem embalados para venda.

⁴² Faz referência aos bens materiais que possui.

⁴³ Esta conversa com Mestre Célio ocorreu em 26 de fevereiro de 2012. A casa de Mestre Célio era toda construída em madeira. No dia 18 de março de 2016, ele já havia conseguido realizar uma parte de seu sonho. A cozinha e 02 (dois) quartos de sua casa estavam construídos em alvenaria. Em outubro de 2020 Mestre Célio havia concretizado este seu sonho.

Foto 05 - Mestre Célio trabalhando em sua oficina



Fonte: Arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Fevereiro/2012.

A imagem 06 traz o narrador e artista finalizando a montagem da obra de arte pronta para ser repassada para outras mãos cuidadosas. Observa-se neste outro lado da oficina as (os) artesãs (os) – filha, esposa, nora, vizinho - que auxiliam o mestre no processo produtivo desenvolvendo a lixagem, pintura, montagem e embalagem do produto final. Essa imagem nos remete às reflexões de Becker (2010) acerca do estudo e análise de objetos artísticos culturais ao considerar estes como resultado da ação conjunta de todas as pessoas envolvidas no processo de construção do mesmo, ou seja, a interação revela-se como a força motriz para a sua execução – atividade coletiva pressupõe a existência de uma rede de atores que partilham a autoria com o artista. Pensar o resultado do trabalho dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti sob esta perspectiva nos permite rastrear a teia de relações e interações imbricadas no processo de trabalho com esta matéria-prima. No capítulo III continuaremos as análises sobre esse assunto.

Foto 06 - Mestre Célio e seus auxiliares em sua oficina.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo. Fevereiro/2012.

Mestre Célio percebeu a necessidade e importância de se unir a outros mestres e se organizar enquanto categoria para atingir objetivos comuns ao ofício. Assim, torna-se sócio e fundador da ASAMAB, da qual participou da diretoria como membro do Conselho Fiscal. Ao se reportar sobre a ASAMAB, Mestre Célio diz: *A associação é muito importante, porque a gente, de primeiro⁴⁴, ía para Belém, nós era parece um mendigo, ía com aquele bocado de material. levava o plástico, fazia a casa naquela praça. E agora não, é cobertura mesmo especial que a gente fica embaixo, eles⁴⁵ fazem a feira com a gente, tudo organizado mesmo, então a gente não fica mais como mendigo, melhorou muito, muita coisa melhorou pra nós artesãos.*

Dos brinquedos que alegravam suas brincadeiras de infância aos pássaros que exprimem a beleza do seu fazer artístico, atravessando a labuta diária da experiência de viver em sociedade, pausamos essas memórias da vida de Mestre Célio com as palavras de Leite (2009, p. 85-86)

cada brinquedo guarda uma ternura. Basta olharmos para eles. Sentimos a sua leveza em tudo. Ali há uma árvore. Uma gente. Um mundo. Uma vida. O segredo de uma vontade de amar. Nos olhos, nas mãos dos fazedores de brinquedos de miriti – mulheres, crianças, meninas e meninos, homens, senhoras e senhores – está escrito esse destino. Um amor que se guarda em silêncio. Não se revela, apenas se vive.

⁴⁴ O intérprete usa a palavra “de primeiro” para expressar o período anterior à criação da ASAMAB.

⁴⁵ Refere-se aos órgãos públicos e entidades privadas que organizam os eventos em parceria com a ASAMAB.

2.3 Mestre Ivan Teixeira Leal: as viagens dos sonhos personificada em arte

A leveza, a ternura, o sonho, o amor, a batalha personificada em cada objeto artístico de miriti faz emergir conexões entre pessoas que vivem distantes territorialmente, mas que se encontram na luta pela construção de um ideal comum. Foi assim que eu e Mestre Ivan Teixeira Leal, mais um narrador desta pesquisa de doutorado, encontramos-nos, no ano de 2005, em reuniões de estudo e debate para formação de uma entidade que defendesse a cultura e os saberes de mestres e mestras de miriti.

Apesar de já nos conhecermos pelas interseções das estradas da vida, visitei pela primeira vez sua casa e local de trabalho quando comecei a pesquisar academicamente sobre a arte em miriti no ano de 2010 e, em reconhecimento a suas habilidades artísticas, ele foi indicado pelos seus pares como o artesão mais criativo⁴⁶.

O caminho percorrido para chegar no endereço de Mestre Ivan nos convida a aventura em busca dos conhecimentos amazônicos, haja vista que, em períodos chuvosos, o ramal de terra batida se transforma em inúmeras poças d'água contornadas por atoleiros de lama. Por outro lado, em tempos de sol intenso, a poeira acompanha a paisagem transformando a cor verde das folhas das árvores em marrom. Nos dispusemos a essa aventura e percorremos 03 km de ramal, floresta adentro, sem as mínimas condições de infraestrutura, mas habitado às margens por várias famílias. No final da trilha, chegamos à casa de Mestre Ivan. Uma casa simples, pequena, sendo construída em alvenaria, rodeada de plantas ornamentais, árvores frutíferas e outras espécies vegetais de mata virgem. Um lugar onde o barulho urbano dá lugar aos cantos dos pássaros, ao som da brisa dos ventos e ao balançar das árvores, somado ao perfume das flores e plantas, um bonito espetáculo natural, atravessado pelas mazelas sociais, aprofundadas pela falta de políticas públicas que atendam às famílias que formam aquela comunidade, pois não há posto de saúde, escola, saneamento básico, etc...

Em sua oficina instalada neste ambiente natural aconchegante, compondo um dos cômodos da casa, Mestre Ivan nos recebeu para dialogarmos sobre seu ofício,

⁴⁶ Pesquisa exploratória realizada com artesãos e artesãs durante o Festival do Miriti edições 2011 e 2016.

(com) partilhar as memórias de sua existência e experiências vividas⁴⁷. Iniciamos a conversa com sua apresentação que assim nos fala: *Meu nome é Ivan Teixeira Leal. Eu nasci no dia 29 de março de 1969, em Guajará-Miri, município de Muaná, quase divisa com Ponta de Pedras, ilha do Marajó. Sou marajoara, não sou natural de Abaetetuba, tenho aqui pouco tempo morando, só 14 anos*⁴⁸.

A imagem 07 foi escolhida por Mestre Ivan para apresentá-lo neste texto acadêmico. A foto foi capturada no stand organizado pelo mestre Ivan para exposição e venda de seus objetos artísticos no período do evento “XV Festival do Miriti”. O mestre optou por ficar entre suas obras e destacar a caravela por representar a forma como ele pensa e expressa a criação e execução de cada objeto em miriti: *olha é assim: cada objeto é uma viagem*.

Foto 07 - Mestre Ivan Teixeira Leal.



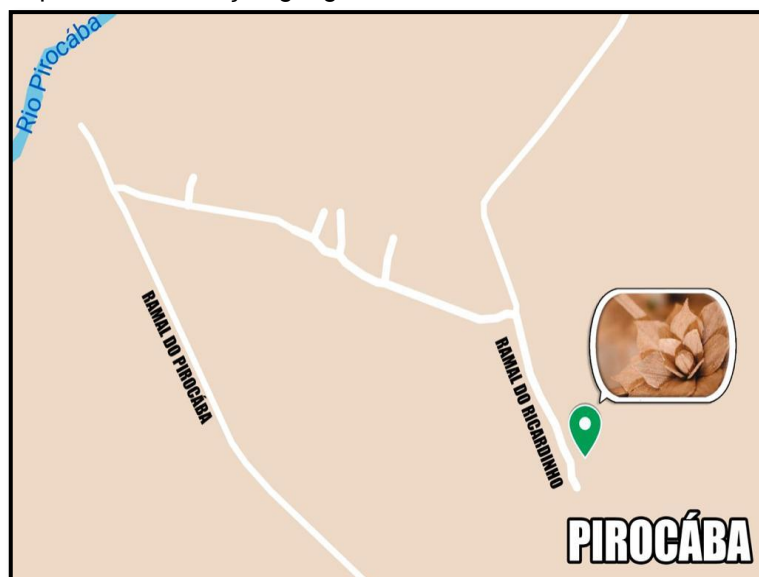
Fonte: Arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Maio/2018.

O narrador se considera um marajoara andarilho. Ao socializar lembranças dessa sua trajetória, explicou como chegou e porque fixou residência no município de Abaetetuba: *Eu saí do interior de Muaná para Ponta de Pedras, depois morei em Castanhal, Belém e vim morar no Conde, então em 1989, e em 2003, passei a morar*

⁴⁷ Foram realizadas 06 (seis) entrevistas com Mestre Ivan, sequencialmente nos dias: 17/03/2012; 08/09/2012; 16/03/2017; 05/08/2017; 20/09/2019 e 17/11/2020. Visitamos sua exposição e comercialização dos objetos produzidos nos eventos: Festival do Miriti 2011; 2012; 2016 e 2017; Feira do Círio de Nazaré em Belém 2011; 2016 e 2017.

em Abaetetuba, aqui no Pirocaba⁴⁹. Eu fiz uma casa pra vir passar as férias e acabei me apaixonando pelo lugar, e vim embora pra cá. No mapa o ponto de localização da moradia e oficina do mestre e sua família, marcada pela foto de uma flor, fruto do trabalho com miriti.

Mapa 05 - Localização geográfica da residência e ateliar de Mestre Ivan.



Fonte: Maps Google - elaboração Victor Benedito Costa Ferreira.

Mestre Ivan criou laços de afeto e identificação com o lugar a ponto de nos dizer que se pudesse acrescentaria “Pirocaba” em seu nome. Muito orgulhoso, o narrador contou aspectos da sua cadeia de descendência étnica: *Eu sou descendente de índio, mas perdi minha etnia e, quando viajando, a gente sai pelo mundo e pelo Brasil inteiro com o artesanato, as pessoas perguntam: qual é sua tribo? Eu só vejo os colegas indígenas dizerem pra mim: “parente”, que é como a gente se trata (um índio para outro a gente chama de parente) e eu não sei responder minha etnia porque meus pais perderam. É uma mistura de índio, negro e português: Por parte de meu pai, meu bisavô era índio e minha bisavó era negra, e por parte de minha mãe o bisavô era português e a bisavó índia, uma boa mistura.*

Seguimos a conversa falando sobre seus pais: *Fui criado pelos meus pais: Alcindo Leal e Ilza Marlene Teixeira Leal. Eles Vivem na Vila do Conde, em Barcarena. Tenho 15 irmãos, sendo que apenas um é de outra mãe, porque meu pai casou e teve*

⁴⁹ Pirocaba faz parte da zona rural (área de terra firme) do município de Abaetetuba. Pertence a área Distrital da Vila de Beja. A residência de Mestre Ivan localiza-se no Ramal do Pirocaba, Rodovia PA 409, Vila de Beja.

um filho, quando o menino tinha uns 03 (três anos) a mãe morreu. Aí, o papai casou com a mamãe e ela criou o menino com ele, por sinal é o filho que ela diz que mais gosta dela. Meu pai trabalhava com vendas, era marreteiro. Já minha mãe é doméstica.

Mestre Ivan, em suas andanças, encontrou a mulher com quem construiu sua família e continua partilhando sua vivência. Sobre sua vida conjugal ele narra: *Conheci a minha esposa na Vila do Conde e ela me arrastou pra cá⁵⁰, dizem que mulher não tem força, tem é muita (risos). Eu sou casado com a Síria, temos um casal de filhos, ele vai completar 28 (vinte e oito) anos e ela tem 18 (dezoito) anos. Ela passou em 03 (três) cursos: na UFPA⁵¹, no IFPA⁵² e na UEPA⁵³, nos cursos de Pedagogia, Letras e Biologia. Ela escolheu fazer Biologia na UEPA, porque ela quer lecionar lá no colégio onde ela estudou, né? Tenho, também, um casal de netos: O Ivan Teixeira Leal Neto, homenagem do meu filho pra mim, muito bom, tem 06 (seis) anos e a Stefany de Lima Leal, que tá com 01 (um) ano e 03 (três) meses. Bem pequena, é uma bênção, já fala as coisas, conversa, esculhamba, briga com o irmão dela (risos).*

No falar sobre sua família, identificamos através dos gestos a satisfação e o contentamento de Mestre Ivan. O mesmo procurou silenciar as dificuldades atravessadas e enfatizar os bons resultados alcançados. O mestre artesão não comentou, por exemplo, acerca da distância percorrida diariamente para que sua filha conclui-se o Ensino Médio, haja vista que a escola mais próxima que oferece esse nível de ensino localiza-se na zona urbana de Abaetetuba. Assim, a rotina de ida para a escola era: às 05:00h da manhã acompanhar a filha, 03 km, pelo ramal (desprovido de iluminação públicas e asfaltamento) até à Rodovia para aguardar o transporte escolar e continuar a viagem até à cidade.

Em conexão com Costa (2014, p.51) ao afirmar que “interpretar é fazer uma viagem pelo imaginário do outro, na busca de decifrar o indizível”, penso que Mestre Ivan realizou em seus filhos o seu desejo de concluir as etapas da educação escolar, pois ao dialogarmos sobre sua formação acadêmica, ele nos relata as boas lembranças dos poucos, contudo, intensos momentos que frequentou uma escola.

⁵⁰ Refere-se a localidade Pirocaba em Abaetetuba.

⁵¹ Universidade Federal do Pará.

⁵² Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Pará

⁵³ Universidade do Estado do Pará.

Triste por não ter conseguido concluir nem mesmo o Ensino Fundamental, externa com gratidão as aprendizagens adquiridas, ressaltando a diferença que ele entende haver entre educação e aprendizagem e o significado da instituição escolar para a vida. Quando lançamos a pergunta ao intérprete, você frequentou a escola? Ele, com seu jeito bem humorado, responde: *Ainda hoje frequento a faculdade da vida. Mas, eu estudei em uma “Escola Estadual Graça Divina”, foi minha primeira escola, era aquele regime que uma professora ensinava para todas as séries, multisseriado. Era a professora Crisolita Marques Teixeira, minha primeira professora. Comecei a estudar com uns oito pra nove anos. Eu estudei até a 6ª série, porque eu fiz o supletivo, por pouco eu não concluí a 7ª (sétima) e a 8ª (oitava) serie.*

*A escola significou muita coisa pra mim, hoje a aprendizagem que a gente tem, a gente agradece à escola, eu costumo dizer o seguinte: na verdade escola pra gente não dá educação, a escola dá **aprendizagem**, a **educação** quem dá são os pais. Na escola você aprende de tudo, na casa você aprende só o que é bom, os verdadeiros pais te ensinam só o que é bom, então a gente precisa aprender de tudo, aproveitar aquilo que é bom. E o que é ruim a gente aproveita pra que a gente não possa cair naquele erro também. Então, a escola pra mim é uma lição de vida muito importante.*

Ao diferenciar educação de aprendizagem, o narrador mostra consciência das experiências da vida como decisivas na construção da identidade cultural de uma pessoa. Nesse âmbito, tece uma comparação das suas brincadeiras de infância com as das crianças na atualidade, emitindo opinião, dado o sistema cultural em que foi formado em contexto (GEERTZ, 2012).

Ainda sobre educação e aprendizagem, Mestre Ivan nos conta como e com quem aprendeu a fazer peças artesanais, não hesitando em demonstrar sua habilidade artística criadora, porém, sem deixar de reconhecer a importância do aprendizado que obteve com outras pessoas para aperfeiçoar seu trabalho. Assim nos relata: *Olha, na verdade existe uma palavra que se chama autodidata, então, a técnica eu aprendi com outros artesãos, mas aprender a gente aprende com a gente mesmo, a gente vê o cotidiano e faz o desenho. [...] Eu viajo, as vezes a gente tá no avião desenhando, no aeroporto tá desenhando, e aí, tenho muita coisa desenhada que ainda não deu para materializar no miriti, entendeu? Por exemplo, se tu olhares isso aqui, são tudo luminárias, fruto de desenho. E aí, não é nenhum design que criou, é a gente mesmo que cria.*

Essa narrativa de Mestre Ivan, acreditamos ser exemplificadora da proposta de Ingold (2015) a respeito da “educação da atenção”, tema que desenvolveremos no capítulo II desta tese.

No diálogo com Mestre Ivan emergiu mais uma habilidade artística deste criativo artesão. Ele é um talentoso e admirável contador de histórias. E é começando com uma estorinha de papai noel que ele nos fala de suas brincadeiras de infância: *Deixa eu te contar uma estorinha: eu não acredito em Papai Noel, até porque eu acho que você tira o seu mérito que pode se tornar o vínculo maior com sua família e dar pra alguém que nunca te conheceu e nem você conheceu ele, entendeu? Então essa coisa de Papai Noel é uma enganação, e aí, porque eu não gosto dele e nem acredito nele, porque ele nunca levou um presente pra mim. Também, pudera! Se ele existisse, ele tinha medo, né? Porque dezesseis filhos não é brincadeira* (risos).

Eu mesmo fazia os brinquedos desde criança. Nós tínhamos a matéria prima em abundância, aí, nós íamos brincar bola, aí, com a aninga, ela nasce grossa assim, a gente cortava a parte macia, e fazíamos a nossa bola. A gente fazia logo dez bolas, porque ela não é muito resistente, e aí, quando partiam cinco bolas, nós mudávamos de campo, também não tinha relógio para controlar, e quando acabavam as outras cinco bolas, acabava a partida, quem ganhou, ganhou. Aí, do miriti dava para fazer os barcos, a gente fazia uma outra competição que era fazer os barcos de vela e a gente soltava na maré, aí, o vento dava e levava. Então, aquele que corria mais na maré ganhava, claro, né?

São mãos que tecem histórias, constroem memórias e levam cores, enfeites e encantos a todos os lugares. Ao narrar sobre os trabalhos e a profissão que já exerceu, Mestre Ivan nos diz: *Profissão de carteira de trabalho eu sou pintor civil, pintor industrial.*

A convicção de que sua atividade laboral se desenvolve e cresce muito mais a partir da junção com outros mestres, se faz presente nas memórias de Mestre Ivan ao narrar sua participação e a importância de entidades representativas dos artesãos: *Quando eu comecei aqui em Abaetetuba, eu fazia parte da MIRITONG. Eu fui diretor administrativo. Depois, eu me desliguei e passei para a ASAMAB, assumi a Diretoria Financeira. Hoje, eu também estou na ASAPAP que é a Associação dos Agroextrativistas, Pescadores e Artesões do Pirocaba, que é só de moradores do Pirocaba. Não é uma associação de moradores, é dessas três atividades. Eu sou Vice-*

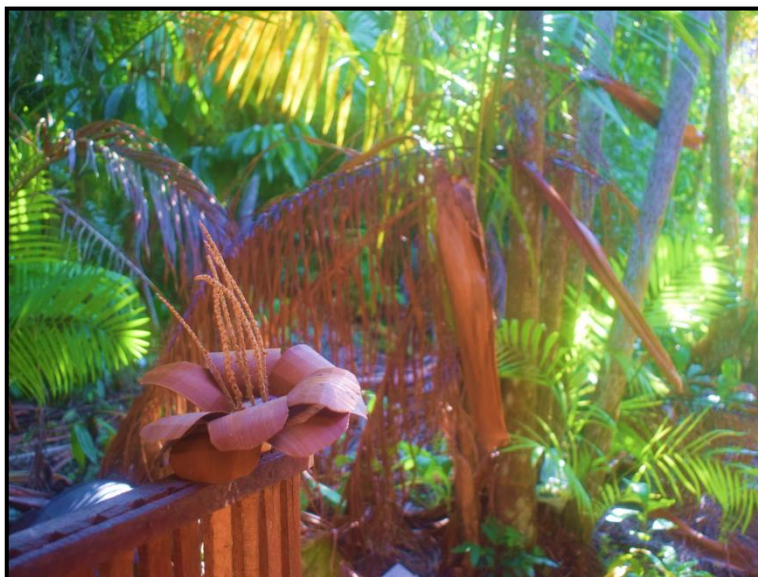
presidente. Continuo na ASAMAB, embora eu não a represente mais nos eventos, eu represento a ASAPAP.

Em cada objeto imaginado, criado e concretizado em miriti, para Mestre Ivan, existe uma viagem realizada, uma história contada, um sonho alcançado, um aprendizado somado e saberes partilhados. Assim, o mestre artesão nos fala do significado do miriti em sua vida, os desafios enfrentados, o prazer de ensinar outras pessoas e os sonhos que luta para realizá-los:

Olha, é assim: cada objeto é uma viagem. Uma vez eu disse que o miriti é o ar que eu respiro, porque ele é o sustento da minha família, né? [...] Eu, tudo o que eu sou hoje, eu agradeço ao miriti. Abaetetuba, em outros lugares por onde a gente anda, a gente é conhecido por causa do miriti. [...] o miriti não me recuperou de nada, eu sempre fui o que eu sou, essa pessoa simples sem dá trabalho para as autoridades, mas ele significou, porque, com isso, eu pude ensinar outras pessoas, levo essa conscientização de que é possível você viver sem agredir a natureza. Então, a gente luta, e o miriti pra mim é isso.

Com a fotografia nº 08, a qual apresenta a matéria prima utilizada para mais uma criação e o começo de uma nova viagem na vida artística profissional de Mestre Ivan, pausamos esse breve registro de sua vivência. A imagem traz uma flor do tipo papoula produzida com a folha da palmeira açai e com as espigas do cacho do fruto do açai. Ao fundo, observa-se o caule de açazeiros e uma folha seca a qual o artesão utiliza como matéria prima para sua obra. A foto foi capturada no quintal da casa do mestre artesão.

Foto 08 - Flor feita por Mestre Ivan e a matéria prima folha do açazeiro.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo. Agosto/2017.

2.4 Maria das Graças Silva Farias / Mestra Tica: uma construção de amor e arte

As viagens da vida nos levam ao encontro do desconhecido, de outras experiências e de novas amizades, com as quais amadurecemos o que já nos é conhecido, ampliamos as relações e, sobretudo, somamos e compartilhamos aprendizagens. Assim, conhecemos mais uma artesã de miriti, Maria das Graças Silva Farias, popularmente conhecida como Tica.

Meu encontro com Mestra Tica deu-se através de outros artesãos que a apontaram por ser uma artesã que conhece e pratica todas as etapas de feitura do artesanato de miriti. Não a conhecia e, também, nunca havia entrado na localidade conhecida como “Brejo” a qual foi indicada como referência para encontrar Mestra Tica em sua moradia.

O Brejo é formado por uma vila de casas construídas em terreno de várzea, com entrada pela Rua Lauro Sodré, centro da cidade de Abaetetuba. O barulho oriundo do intenso movimento urbano de ir e vir desta rua, a qual é uma das principais vias de acesso a todos os bairros da cidade, cortando-a de leste a oeste, contrasta com o silêncio e a exuberante mata virgem de igapó que circunda as casas alameda adentro. No mapa 06 apresentamos a localização da residência da Mestra indicada por um casal de dançarinos, objeto que tem mais gosto em lapidar na palma do miriti.

Mapa 06 - Localização geográfica da residência e atelier da Mestra Tica



Fonte: Maps Google - elaboração Victor Benedito Costa Ferreira

A sensação é de estarmos na zona rural e não no centro da cidade. Era uma tarde chuvosa de sábado, o momento que eu a visitei pela primeira vez. Ainda éramos desconhecidas uma para outra, talvez por isso, neste primeiro momento o bate papo se deu na frente de sua casa. Nos apresentamos e começamos a conversar sobre aquele lugar o qual Mestra Tica nos apresentou dizendo: *aqui são só família que moram, todas essas casas. É a família da Dona Neide, mulher do Seu Raimundo*⁵⁴. *São os irmãos dela, agora os filhos dela, os netos, minhas filhas, minhas sobrinhas.*

Para minha surpresa, aquela alameda é habitada por uma grande família de artesãos e artesãs de miriti, tendo como patriarca o mestre “Diabinho” o qual já o conhecia de diversos eventos. Daí em diante eu e Mestra Tica já fomos nos familiarizando. Eu apresentei os propósitos da pesquisa que estou desenvolvendo e ela, muito prestativa e animada, se dispôs a colaborar. Diante de sua aceitação em participar da pesquisa, marcamos um dia para dialogarmos mais e melhor sobre o assunto. A tarde de 28 de janeiro de 2017, às 15h, foi o momento marcado para o reencontro.⁵⁵

⁵⁴ Seu Raimundo é, também, artesão de miriti e conhecido pelo codinome Mestre Diabinho.

⁵⁵ Realizamos 01 (uma) entrevista com Mestra Tica, a qual foi realizada no dia 28/01/2017. Acompanhamos seu trabalho de exposição e venda de produtos nos seguintes eventos: Festival do Miriti 2017 e 2018 e Feira do Círio 2017 e 2018.

Ao chegar, fui logo convidada por Mestra Tica a adentrar a sala de sua pequena casa de madeira, a qual, no momento, passava por uns reparos nos quartos. Logo nossa conversa foi acompanhada pelo som emitido das batidas do martelo e do ruído do serrote na madeira, realizada pelas mãos do carpinteiro. Observei na entrada da casa de Mestra Tica a existência de um pequeno pátio ocupado por um banquinho e uma mesinha de madeira, pedaços da palma de miriti no chão e palmas inteiras armazenadas no teto. Pelos acessórios que ocupavam esta parte da casa, decifrei que aquele compartimento era o lugar/oficina no qual a artesã trabalha, projetando e produzindo sua arte, com a qual complementa a renda do sustento de sua família.

Continuamos nosso diálogo na sala, sentadas no sofá. A imagem 09 foi escolhida pela artesã para ser apresentada neste texto. Mestra Tica está sentada no sofá, na sala de sua residência.

Foto 09 - Maria das Graças Silva Farias – Mestra Tica.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo Janeiro /2017.

“Oficialmente”, Mestra Tica fez sua apresentação com um largo sorriso no rosto, começando por sua naturalidade: *Olha, eu mesma sou de Muaná, do interior de Muaná, rio/comunidade Paruru Mirim, quase confinante de Pontas de Pedras. Meu nome completo é Maria das Graças Silva Farias, mas me conhecem pelo apelido de Tica. Meu nascimento foi no dia 17 de agosto de 1975.*

Sou filha do Seu Manoel e da Dona Miraci. Nós semos três irmãos, duas mulheres e um homem. Eu sou estudante há muito tempo da Testemunha de Jeová, [...] mas não tenho preconceito com nenhuma outra religião. Eu participo dos salões.

É maravilhoso, uma coisa que se todo mundo pudesse tá lá seria bom. Mas as pessoas têm o livre arbítrio, né?

Aos 21 (vinte e um) anos de idade Mestra Tica veio para Abaetetuba morar com sua irmã. Nesta cidade encontrou o homem com quem decidiu unir-se e formar sua família. Em suas palavras: *Minha irmã veio pra Abaeté e cinco anos depois eu vim morar com ela. Aí, eu casei com o irmão do marido dela e construí família. Eu sou viúva, mas hoje eu vivo com outro rapaz. Tenho duas filhas e um neto. Minhas filhas têm uma de 15 anos e a outra de 18 anos, que já tem bebê. Ela engravidou com 16 anos, aí, tem essas surpresas que eles fazem pra gente, né?*

As surpresas alegres e tristes que acompanham o ciclo natural da vida são enfrentados por Mestra Tica na labuta diária. Ao rememorar suas brincadeiras de criança, também recorda da tristeza que sentia quando recebia os castigos de seus pais por alguma desobediência cometida, mas entende hoje como atos importantes para a formação de seu caráter e amadurecimento, e se alegra por isso: *Eu lembro que na nossa época, a gente brincava de barquinho de miriti, de jupati também, né? Quem fazia era meu tio, ele sempre gostou de fazer barquinho. Aí, ele sempre fazia aquelas barreiras, é um barco que carrega barro. É uma canoa motorizada, mas ela não tinha aquela coberta, esqueci o nome. Aí, ele fazia isso pra gente, eu sempre gostei. Também ele fazia aquelas canoas de vela, né? Aí, eu com meu primo e meu irmão, a gente sempre gostou de brincar de barquinho no rio. Então, essa era a brincadeira que eu mais gostava.*

Dos tempos idos da infância preservados e presentificado na e pela memória, as lembranças de Mestra Tica reacenderam hábitos e valores (THOMPSON, P. 1992; DELGADO, 2003) que atravessaram o tempo, se solidificaram e se renovam como parte importante na constituição de sua identidade. Mestra Tica lembra, por exemplo, da forma como seu pai se fazia respeitar pelos filhos. Assim nos narra: *E, de primeiro, eu lembro nos tempos dos meus pais, né? que eu era criança, se meu pai estivesse conversando aqui com você, eu nem olhava na porta, eu tinha aquele grande respeito, eu pensava: não, eu não posso ir lá porque o papai não gosta.*

Eu lembro que o meu pai falava assim: olha, vocês vão comprar o meu tabaco lá na mercearia, eu vou cuspir bem aqui e ai de vocês que não cheguem na hora certa. Eu lembro que foi uma coisa tão especial na minha vida, que hoje eu sei respeitar as pessoas, eu sei conviver no meio das pessoas, eu sou uma pessoa que eu me sinto diferente no meio das outras. Eu gosto de estar em casa, não gosto de

me envolver na vizinhança com ninguém. Eu sempre gosto de tá dentro de casa. Aí, eu acho assim, se o papai fosse um pai “bom” que deixasse a gente tá na vizinhança, deixasse a gente tá no rio, no quintal, eu acho que eu era outra pessoa hoje, não era a pessoa que eu sou hoje, uma pessoa de respeito.

Adentramos em sua formação acadêmica e Mestra Tica nos conta como conseguiu concluir o ensino fundamental e as dificuldades que as motivaram a parar de estudar: *Olha, eu estudei lá pra Muaná, mas eu concluí aqui, como tem esses projetos, né? Eu concluí o ensino fundamental na Educação no Campo, pela SEMEC (Secretaria Municipal de Educação), na Escola Municipal Mendes Contente. Eu parei no fundamental. Não estudei nadinha do Ensino Médio. Eu acho que já tá bom pra mim.*

Eu teve dificuldade pra estudar porque fiquei viúva muito cedo do meu marido, né? Aí, eu criei as minhas filhas, eu vivi só, eu com as minhas filhas por um bom tempo. As minhas filhas eram criança, aí, eu não tinha com quem deixar elas. Eu já concluí na Educação do Campo, agora em 2014 que as minhas filhas já tavam bem grande já.

Mestra Tica não conseguiu concluir todas as etapas da Educação Básica e, no momento, não pretende retornar aos estudos acadêmicos, mas entende que a educação escolar é de suma relevância na formação das pessoas. Ao indagarmos se a escola teve e ou tem alguma importância em sua vida, ela diz: *Mas com certeza, acho que nós sem a escola, depois de Deus, somos ninguém, porque na escola a gente tem o carinho dos professores, né? Tem o respeito dos professores, que assim como a gente tem que dar o respeito tem que receber, e eu estudei há pouco tempo, né? Que eu lhe falei em 2014, mas eu tenho até saudade desse tempo que eu tava estudando lá na Mendes Contente, porque a gente era uma equipe, eu gostava muito. Pra mim, a escola e os professores têm um grande respeito, porque eles me deram educação.*

Os vínculos de afetividade, convivência e sociabilidade construídos no ambiente escolar como parte integrante do processo ensino aprendizagem se traduzem em um prolongamento dos laços constituídos em família e da difusão de saberes e experiências de trabalho que atravessam gerações. Ao conversarmos sobre seu aprendizado acerca do miriti, Mestra Tica, assim nos conta: *Eu me criei tecendo pano e peneira. Aliás, a minha mãe já tem 70 anos e, ainda, faz pano pra vender,*

quer dizer que isso já traz de muito tempo. Quando eu vim embora pra cá⁵⁶, como eu casei com o irmão do meu cunhado, na família deles todos trabalhavam com o brinquedo do miriti: os avós dele, os pais, ele também, aí, eu me interessei, eu gostei.

Desse modo, há 23 anos, a narradora começou a se especializar a aprimorar seu trabalho e sua arte em miriti. Tanto que hoje ela consegue atender a qualquer solicitação que lhe é feita, como ela mesma fala: *Olha, eu assim, se a pessoa chegar comigo e disser: eu quero esse tipo de brinquedo, eu faço. Entendeu? Então qualquer tipo de brinquedo que se a pessoa chegar e falar assim: eu quero uma casa, eu faço uma casa; se disser: eu quero um peixe, eu faço um peixe. Se a pessoa disser: não, eu não quero um peixe, quero um pássaro, eu faço o pássaro. Eu sei fazer qualquer tipo de peça, que a pessoa quiser, eu sei fazer. Eu também sei fazer paneiro, sei fazer peneira. Do miriti eu sei fazer quase tudo.*

De todas as formas que Mestra Tica sabe transformar a bucha do miriti, tem aquela que melhor imprime seu gosto e jeito de ser, é a própria narradora que diz: *Assim o brinquedo que eu mais gosto de fazer, são aqueles dançarinos. Um dançarino significa um casal de namorados, muito amor envolvido que hoje é difícil de existir (risos). A paixão explode, mas o amor não tem, né? Hoje em dia as pessoas estão até se matando, né? As pessoas se enforcam, mas aquilo não é amor, aquilo é uma paixão, porque o amor e a paixão são coisas diferentes, né? Você concorda comigo?*

A paixão é aquela coisa requentada, aquele desejo carnal, é a paixão. O amor é aquela coisa que você constrói aos poucos, confiança, ali aquela coisa gostosa daquele convívio de duas pessoas que se respeitam, que não tem desconfiança um do outro, pra mim isso é amor.

É com a definição de amor, na perspectiva de Mestra Tica, que pausamos esta breve incursão pela vida da narradora e juntamente com uma imagem de casais de dançarinos e introduzimos a história do casal de artesãos, Sebastião (Santinho) e Dorielma (Dorinha). Segue a imagem de casais de dançarinos produzidos em miriti. A foto foi capturada no stand de exposição e comercialização, organizado pela artesã Dorinha e seu esposo Santinho, durante o Festival do Miriti 2017.

⁵⁶ Refere-se a sua mudança do município de Muaná para a cidade de Abaetetuba.

Foto 10 - Casais de dançarinos.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo Maio /2017.

2.5 Sebastião Ferreira Cardoso / Mestre Santinho: esculpindo encantos

Conheci o Mestre Santinho trabalhando como garçom em bares e casas de festa dançante em Abaetetuba na década de 90 do século XX. Em 2010, ao iniciar minha pesquisa acadêmica com mestres e mestras artesãs de miriti, passei a conhecer seu trabalho nas feiras e eventos municipal e estadual. Ao ser indicado por seus pares como um potencial narrador para este trabalho, por atender as características de conhecedor e realizador de todas as etapas de produção dos objetos em miriti, fui procurá-lo em sua residência para convidá-lo a participar desta pesquisa. Com muito gosto, se colocou à disposição, e marcamos o dia para um próximo diálogo⁵⁷.

A imagem reproduzida abaixo foi escolhida pelo mestre artesão para sua apresentação nesta tese, a mesma foi capturada no Festival do Miriti 2018. Mestre Sebastião faz diversos tipos de brinquedos, mas ele nos diz que gosta muito da pombinha e da canoa, por estas terem sido sua primeira experiência de trabalho com o miriti para comercialização em feiras, os quais foram bastante aceitos pelo público consumidor, fato que incentivou o artesão a continuar neste trabalho.

⁵⁷ Realizamos 04 (quatro) entrevistas com Mestre Sebastião, as quais ocorreram nos dias: 20/08/2016; 28/01/2017; 17/03/2018 e 20/10/2020. Visitamos a exposição e venda dos objetos produzidos pelo artesão nos eventos: Feira do Círio 2016, 2017 e 2018 e Festival do Miriti 2016, 2017 e 2018.

Foto 11 - Sebastião Ferreira Cardoso / Mestre Santinho.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo Maio /2018.

Ao apresentar-se, o mestre artesão diz: *Meu nome é Sebastião Ferreira Cardoso, mas todo mundo me conhece por Santinho. Eu nasci no dia 20 de janeiro de 1964. Eu nasci no Rio Sirituba. Hoje eu moro com a minha família aqui na Rua Siqueira Mendes, nº 2.631, bairro de São João.* Há 36 (trinta e seis anos) Santinho casou-se com Dorielma e formaram uma família, hoje composta por 07 (sete) filhos e 07 (sete) netos. A seguir, apresentamos o mapa 07 com a localização geográfica do endereço da residência e atelier do Mestre Santinho e sua esposa Mestra Dorinha, identificada pelos pássaros que ele mais gosta de talhar na palma de miriti e ela de pintar.

Mapa 07 - Localização geográfica da residência e atelier do casal de Mestres Santinho e Dorinha



Fonte: Maps Google - elaboração Victor Benedito Costa Ferreira

Santinho é o nono filho de uma família de 12 (doze) irmãos do casal Maria Ferreira Cardoso e Benedito Honorato Cardoso. Segundo o narrador, seu pai era descendente de índio e a mãe *veio de uma família de negros de olhos verdes, por isso que o cabelo dela é bem cricri.*

Com relação a profissão de seus pais, Santinho nos diz que sua mãe, Dona Maria, *não trabalhava em nada, só dentro de casa. Quem trabalhava era o papai. Meu pai era plantador de cana de açúcar, não foi um dos maiores, mas era um grande plantador. Nós não comprávamos as coisas em casa, tudo o meu pai plantava. Quando ele fazia um roçado pra plantar cana, ele já plantava: arroz, milho, maxixe, jerimum, feijão e, no Rio Abaeté, nós tínhamos plantaço de café e mandioca. Ele tinha muita terra. Era só a cana que ele vendia. Então, essas colheitas que ele fazia ficava tudo em casa, ele dividia com as pessoas que trabalhavam com ele e ele ajudava todo mundo.*

Observa-se nesta narrativa e na forma expressa por Mestre Santinho ao falar o aviltamento do trabalho feminino e doméstico, somado à questão racial ao abordar as características dos cabelos de sua mãe como um defeito. Santinho, talvez até sem perceber, é um reprodutor do patriarcalismo e machismo que, ainda, contamina a nossa sociedade. No capítulo III, analisaremos a dimensão do trabalho e retomaremos essa questão.

Das lembranças de infância, recorda das atividades que mais gostava de fazer, sendo que algumas perduram ainda hoje consumindo seu tempo: *Quando a gente morava lá no Sirituba, a gente fazia assim: a gente cortava um molde como se fosse um barquinho, aí, amarrava a envira na ponta do barquinho e metia numa tala, fincava no barquinho, aí, metia atrás da canoa e remava, aí, o barquinho ía atrás, assim que a gente fazia. Gostava de pescar, até hoje pesco, e eu ía pro roçado com papai. Eu gostava muito de ir assim.*

Continuamos nosso diálogo falando sobre formação acadêmica. Mestre Santinho nos conta que seu pai tinha vontade que os filhos estudassem, por isso contratou uma professora para ensiná-los em sua residência. Contudo, houve o momento que os filhos com mais idade queriam vir para a cidade estudar em colégios, e a mãe, também, não queria mais morar no interior. Logo, o pai comprou uma casa na cidade e mudou-se com toda a família. Santinho estava, na época, com seis anos de idade. Nos fala que concluiu o ensino fundamental: *Eu mesmo tenho só até a 8ª série. Comecei na Escola Paroquial, São Francisco, Vicente Maués, Basílio de Carvalho, Pedro Teixeira, ... , tudo por aí eu passei, mas é aquela história que eu te contava, quando a mamãe engravidava a gente voltava pro sítio de novo. Aí, parava no meio do ano, às vezes faltavam 02, 03 meses pra terminar o ano. Aí, ela tinha o filho, quando já tava grandinho, nós vinha morar pra cidade de novo. Quando a gente voltava pra escola, tinha que fazer aquela mesma série de novo.*

Ao ser perguntado se essa situação familiar foi o único motivo dele não ter continuado sua formação escolar e realizado seu sonho de ser advogado, Mestre Santinho responde que não, expressa seu conformismo com as condições que vivia e vive, e, também, fala de sua indignação com a educação escolar atual, em suas palavras: *acho que foi mais a dificuldade da vida, porque olha: eu trabalhava, eu chegava em casa 18h, eu tomava banho, aí, eu tinha que atravessar o rio de canoa a remo, subia no porto, eu tinha que andar essa ponte aqui todinha, isso tudo aqui era ponte, né? Até chegar lá na Rua Dom Pedro I. Quando entrava na Pedro Teixeira já era 19h e 30min. Mas eu não me queixo. O que eu consegui aprender, hoje eu ensino meus filhos. Eu fico indignado só com uma coisa do ensino de hoje: é se qualquer um aluno não souber Matemática.*

Mestre Santinho contou que tem muita habilidade em resolver as operações matemáticas na memória e tece críticas ao modelo de ensino atual em que os alunos só conseguem resolver alguma conta se fizer uso de calculadora. Ele chama

a atenção de seus filhos e filhas para, realmente, aprenderem os conteúdos que lhes são ensinados na escola, independente do uso de tecnologias.

Ao dialogarmos sobre as atividades laborais que já desenvolveu e, ainda, desenvolve, Mestre Santinho informou que: *Olhe, a minha profissão mesmo é operador de máquinas. Esse trabalho com o miriti mesmo, pra mim, é artesanal. Meu profissionalismo mesmo é fazer vassoura. A empresa que eu trabalhava aqui em Abaeté era a Globo. A empresa abriu falência e o narrador procurou outras alternativas de trabalho para sustentar sua família, entre elas, trabalhou como garçom, coordenador de bar em eventos, artesão de miriti, dentre outros.*

Seu trabalho com o artesanato de miriti começou por acaso. Nos conta que a pedido de seu pai, fez uma viagem para Belém, às vésperas do Círio de Nossa Senhora de Nazaré: *quando cheguei em Belém, o pessoal já tava armado na praça da Sé com brinquedo de miriti, aí, eu fui lá olhar e eu num tinha visto nada desse negócio, eu fui lá na praça olhar o brinquedo e achei muito bonito assim, aí, eu fui embora de tarde, cheguei em casa e, quando foi uma bela tarde, nós tava aqui sentado e morava aqui na frente o Buru, um colega meu. Aí, eu disse assim: Buru, bora fazer uns brinquedos ano que vem pra nos ir pra Belém? Aí, ele disse: bora, não tô fazendo nada, mas o que nós vamos fazer? Aí, eu disse: olha, não sei, a gente vamos procurar. Aí, tinha uma revista aqui na frente que tinha umas araras, uns barco pirata, aí, pegamos, compramos o miriti, nós preparamos só os barcos, pintamos com tinta óleo, fomos pra Belém, eu, ele e a Dorielma. Eu não me lembro o ano. Nós fomos pra praça da Sé, chegamos lá e vendemos todos os barcos, todos e tinha mais gente querendo comprar nossos barcos pirata.*

Desde, então, Mestre Santinho complementa sua renda familiar como artesão de miriti, já participou de vários cursos para aprimorar sua obra de arte, trabalha o ano todo para atender as encomendas e participar de feiras e eventos de exposição e comercialização do brinquedo, principalmente o Festival do Miriti e a Feira do Círio.

No trabalho com artesanato em miriti, Mestre Santinho já participou de vários concursos, promovidos pelo poder público municipal e estadual, com suas obras, entre os quais cita: Prêmio Manifestações Culturais 2017 e 1º Concurso de Artesanato de Miriti Alusivo ao Festival do Miriti 2018.

Para aprimorar seu trabalho como mestre artesão de miriti, está se dedicando a aprender a fazer esculturas em miriti. Ser um excelente escultor de peças

em miriti é o seu sonho. Pretende fazer cursos visando concretizar seu desejo. Pausamos esse breve percurso histórico na vida de Mestre Santinho com as imagens nº 12 e 13 na qual ele se encontra em sua oficina talhando peças em miriti. Na imagem 12 Mestre Santinho está na sala de sua residência finalizando a montagem de um brinquedo de miriti. Na foto 13 o mestre está esculpindo pássaros, ao seu lado está sua esposa Mestra Dorinha, também artesã, interprete desta tese.

Foto 12 - Mestre Santinho finalizando a produção de brinquedo de miriti.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo Outubro /2020.

Foto 13 - Mestre Santinho e Mestra Dorinha em sua oficina.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo Março/2018.

2.6 Dorielma do Socorro Carvalho Cardoso / Mestra Dorinha: colorindo sonhos

Os objetos entalhados no miriti por Mestre Santinho ganham o colorido com o trabalho e a habilidade artística de sua esposa, a artesã Dorinha. Na imagem 14, observa-se a artesã na porta de seu atelier com os pássaros nas mãos que foram entalhados por Mestre Santinho, e ela realizou o processo de acabamento.

Foto 14 - Dorielma do S. C. Cardoso - Mestra Dorinha.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo Outubro/2020.

Meu contato com Dorinha vem do período da nossa pré-adolescência, quando morávamos no bairro de São José. Encontrávamo-nos na ponte de madeira ou na rua de terra batida: ela, acompanhada de sua mãe, passavam em frente a minha casa carregando trouxas de roupas para serem lavadas ou já limpas para entrega. E eu, junto com minha mãe, carregando panelas cheias de mingau de arroz misturado no açaí ou vinho de miriti, garrafões de caldo de cana e sacolas com pães para vendermos aos trabalhadores nas fábricas de palmito e nos estaleiros de construção naval.

Nos caminhos da vida, seguimos nossa trajetória e nos reencontramos no ano de 2010 em nossos trabalhos com o miriti: ela como artesã e eu como pesquisadora de sua habilidade artística. Visitei a exposição de seus trabalhos em várias feiras e eventos, porém, só nos encontramos para conversarmos

especificamente sobre nossa atividade com o miriti em 2016⁵⁸, por ela ter sido uma artesã indicada pelos demais colegas, assim como seu esposo, o mestre artesão Santinho.

Nosso diálogo iniciou com a apresentação da artesã: *Eu me chamo Dorielma do Socorro Carvalho Cardoso, conhecida Dorinha. Nasci no dia 03 de agosto de 1969, na Vila Maiauatá. Filha de comerciante de regatão, o já falecido, Miguel Almeida de Carvalho e da empregada doméstica e lavadeira Maria de Nazaré Ferreira Carvalho. Dorinha nos conta as dificuldades enfrentadas, as quais inviabilizaram a conclusão de sua formação acadêmica na Educação Básica e lhe forçaram a iniciar suas atividades laborais ainda na infância: *inicieei a estudar com sete anos no Vicente Maués, aí, fui pro Comandante Germano, Leônidas e de lá pro Pedro Teixeira, só que lá eu não concluí porque minha mãe trabalhava e meu pai separou da minha mãe, aí, ficou só nós três: eu, minha irmã e minha mãe, que trabalhava pra nós. Ficava cansativo, ela lavava muita roupa pra fora, era muita roupa.**

Ao ser indagada sobre as brincadeiras que participava quando era criança, Mestra Dorinha respira profundamente e com sorriso nos lábios responde: *mas quando??!! não tinha tempo pra brincar, que era só trabalho. E imediatamente completa com os conselhos que transmite aos seus filhos, filhas e netos a partir de sua experiência: *Por isso digo pras minhas crianças aproveitarem a vida que elas têm agora, eu nunca tinha ido numa praia, nunca ... Í nem pense ... pra ir numa festa era difícil.**

Aos 13 anos de idade, Dorinha conheceu Santinho e iniciaram um relacionamento que perdura até os dias atuais. O início desse romance é narrado por Dorinha: *olha ... ele morava aqui de frente⁵⁹, né? E a tia dele era casada com o irmão da minha mãe, sempre viviam perto da família. Aí, a gente se conheceu e deu certo, a gente casou. Nós casamos em 1985, no dia 21 de setembro. Nos conhecemos três anos antes. Aí, depois que eu me casei, com 16 anos, eu já parei de trabalhar fora, em casa de família.[...] Aí, eu fui tendo os filhos e naquela época eu nunca gostei de tomar remédio pra evitar filho. Eu era muito nova, engravidei e tive 07 (sete) filhos. Eu*

⁵⁸ Realizou-se 04 (quatro) entrevistas com a artesã Dorielma, as quais ocorreram nos dias: 20/08/2016; 28/01/2017, 17/03/2018 e 20/10/2020. Visitamos a exposição e venda dos objetos produzidos pela artesã e seu esposo Santinho nos eventos: Feira do Círio 2016, 2017 e 2018 e Festival do Miriti 2016, 2017 e 2018.

⁵⁹ Refere-se ao outro lado do Rio Marataúira, em frente a cidade de Abaetetuba.

teve um atrás do outro logo, aí, foi idade perto uma da outra, o mais velho tá com 33 anos (trinta e três) e o caçula com 21(vinte e um) anos de idade.

A artesã Dorielma deixa o trabalho em outras residências e passa a assumir as atividades domésticas de sua própria casa e a dedicar-se aos cuidados de mãe junto aos filhos e filhas. Ao rememorar esta fase jovial de sua vida, Dorinha sente-se gratificada, pois, mesmo tendo vivido muitas dificuldades, conseguiu com esforço, junto com seu esposo Santinho e o auxílio de sua mãe e irmã, criar seus sete filhos. Como mulher, acredita que esse era e é o papel de mãe: *até hoje penso que mãe que tem filho grito não é pra deixar com vó, com ninguém, tem que cuidar do filho. Eu perdía qualquer festa, qualquer coisa, e só ía no arraial de Conceição se levasse todos eles. Ía, levava, voltava e não deixava com ninguém. [...] Eles foram crescendo e a gente trabalhando com eles.*

Atualmente, Mestre Dorinha continua dividindo seu tempo entre as várias atividades laborais que executa, são elas: tarefas domésticas, serviço de buffet que oferece para atender qualquer tipo de evento e o artesanato em miriti. Destas atividades ela nos fala qual desenvolve com maior gosto e satisfação: *as minhas coisas preferidas são cozinhar e pintar brinquedos. Gosto muito.*

Com seu jeito singular de ser e estar neste mundo, Mestre Dorinha é uma artesã associada na ASAMAB, uma mulher empreendedora, sonhadora e lutadora. Pretende expandir seus negócios, especializar-se para servir as pessoas com deliciosas comidas e belas artes em miriti e, assim, demarcar e conquistar espaço de mestre artesã. Luta ao lado e junto com outras artesãs pelo empoderamento da mulher e pela valorização do artesanato de miriti.

Entre suas ações de enobrecimento de sua arte e seu ofício está a educação de filhos (as) e netos (as) no sentido de ensinar e disseminar a outras gerações a importância e significado da cultura local. Assim, interrompemos essa breve apresentação da vida da Mestre com a imagem de seu neto de 4 anos, em um final de tarde, na ponte, a frente do atelier, admirando e manuseando os brinquedos expostos em uma mesa, os quais foram confeccionados por seus avós. O encanto do belo colorido das obras finalizadas está refletido no brilho do olhar e no discreto sorriso labial de uma criança,, que com a atenção ao meio que o cerca vai experienciando sensibilidades e participando da caminhada da vida. (INGOLD, 2012).

Foto 15 - Neto de Mestra Dorinha e Mestre Santinho



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo Outubro /2020.

2.7 José Maria da Silva / Mestre Zeca: contemplar e criar arte no labor cotidiano

A história de vida de Mestra Dorinha se entrecruza com a vida do artesão José Maria da Silva, na luta pela valorização do ofício de artesão. Seguiremos o texto conhecendo mais este narrador, que assim se apresenta: *Meu nome mesmo é José Maria da Silva, mas todos só me conhecem por Zeca. Nasci no dia 18 de março de 1969 no Rio Campompema, comunidade São João Batista.* Na imagem 16, Mestre Zeca está em sua residência, às margens do rio Campompema, zona rural/ilhas de Abaetetuba, com suas mãos exibe um barco confeccionado por ele, utilizando como matéria-prima o miriti.

Foto 16 - José Maria da Silva – Mestre Zeca.



Fonte: PARÁ e CONTEnte, 2017, p. 50.

Ao ser referenciado como potencial narrador desta tese, iniciei a pesquisa procurando informações sobre a pessoa de Mestre Zeca e como encontrá-lo, pois não o conhecia. As indicações de outros artesãos eram: ele é filho do Pistola; mora no rio Campompema; são um monte de irmãos, um igual ao outro; vá na feira de açaí, na frente da cidade, que todo dia das 5h da manhã até umas 08h30, que eles estão todos lá. É só chegar e perguntar pelos filhos do Pistola que todo mundo conhece. Eles vendem açaí, trabalham com miriti, restauram imagens de santos.

A busca pelo artesão, no local indicado por seus conhecidos, me trouxe um grande aprendizado, pois me senti como uma criança a caminhar na rua como labirinto de que fala Ingold (2015). Não recorro de ter alguma vez frequentado essa parte da feira livre, que caracteriza e movimenta toda a extensão territorial da entrada da cidade de Abaetetuba, por rio, principalmente no horário da manhã, o qual é diariamente bastante agitado. O espaço é conhecido pela denominação: feira do açaí. No primeiro dia que fui procurá-lo, inicialmente fiquei observando a paisagem e a dinâmica daquela área que movimenta a cidade cotidianamente: era uma manhã de sábado ensolarada. A maré estava alta. Nas águas barrentas amareladas do rio Maratauíra muitas embarcações, de vários tamanhos e tipos, disputavam um espaço para o desembarque e embarque de pessoas e mercadorias. Homens e mulheres de todas as idades chegando na cidade, trazendo suas demandas para resolver, e outros já se despedindo e retornando as suas localidades de origem, levando as novidades da zona urbana.

A água dos rios e igarapés são as vias de acesso e de dinamismo das relações interpessoais, possibilitam, assim como as mídias contemporâneas, a chegada de informações mais diversas possíveis. É pelas águas que o povo da floresta se conecta aos outros espaços amazônicos. É também no regime das águas que essas populações ganham e perdem filhos e entes queridos, e do mesmo modo, constroem e desfazem interesses e sonhos (PACHECO, 2009). Uma paisagem frequente nas cidades ribeirinhas do Pará em que as esferas rural e urbano se fundem e se confundem na sua dinamicidade cotidiana.

Na rua estreita, denominada Justo Chermont, de um lado um calçadão repleto de rasas⁶⁰ cheias de frutos de açaí e seus proprietários/vendedores negociando com compradores, e outras tantas já vazias e empilhadas, uma dentro da outra, pelo trabalhador negociante pronto para regressar ao seu destino original para enchê-las novamente e vir comercializá-las no dia seguinte.

Do outro, uma loja de revenda de motores e outros equipamentos marítimos com uma caixa de som e funcionários na frente anunciando a promoção do dia, várias mercearias de revenda de produtos diversos, uma estância de venda de madeira. Na frente das mercearias formavam-se pequenos grupos de homens para jogar purrinha e, dentro da estância madeireira, uma mesa com vários homens jogando baralho. Um espaço agregador de diversos tipos de trabalho associado ao lazer.

No meio da rua uma multidão de transeuntes dividia o espaço em um ir e vir constante. Uns montados em suas bicicletas, em carroças puxadas por cavalos, outros empurrando carros de mão, pedestres, e até os mais ousados tentando passar de carro ou de moto em meio aquele aperto humano. Sol escaldante, calor insuportável, barulho ensurdecador e quase indefinível entre gritos de trabalhadores divulgando seus produtos de venda, conversas de pedestres, buzinas de automóveis, discussão e gargalhadas dos jogadores, cumprimentos entre os que se reencontravam, chamados aos que estavam sendo procurados e o som dos ritmos musicais que ecoavam das caixas de som, da rádio publicidade, instaladas nos altos dos postes de energia elétrica.

Diante desse cenário, composto majoritariamente pela figura masculina que ora trabalhava e ora se divertia, pois os jogadores de purrinha e baralho eram

⁶⁰ Rasas: são cestos produzidos com a tala das palmeiras jupati e/ou miriti, comumente são utilizadas para colocar o fruto do miritizeiro, do açaizeiro, etc.

aqueles que já haviam concluído sua venda ou estavam finalizando e enquanto aguardavam a hora do retorno tentavam a sorte jogando entre si, comecei a me perguntar: quem será o Zeca no meio dessa multidão? A quem devo inquirir para chegar até a pessoa que eu procurava?

Confesso que me senti uma estranha naquele espaço citadino. Os olhares das pessoas habituais daquele convívio pareciam se perguntar: quem é essa mulher? O que ela faz e quer daqui? Ela não é uma batedora de açai. Algumas pessoas que me conheciam passavam por mim e com uma fisionomia de espanto me cumprimentavam: Ei professora! Bom dia! Tá perdida por aqui?! Cá com meus pensamentos e respondendo a um e outro cumprimento encorajei-me, e toquei em um senhor que estava parado no meio das rasas de açai e perguntei: senhor, você conhece o Zeca? Ele, imediatamente me respondeu perguntando-me: que Zeca? Eu disse: o filho do Pistola. E ele soltou o grito: “Eiii... cadê o Zeca, teu irmão? A mulher aqui tá procurando ele”. Virou-se para mim e disse: “vá lá com ele, esses são todos irmãos, ele vai lhe mostrar quem é o Zeca”. Atravessei a rua em direção a uma das bancas de jogo e grupo de homens. Um deles olhou pra mim e exclamou: “espere um instante que ele tá por aí, ele já vem, vai já aparecer”. Com poucos minutos: “olhe, tá aí, é esse. A mulher aqui tá te procurando”. Assim nos encontramos a primeira vez.

Começamos a conversar sob os olhares atentos dos demais, apresentei-me e introduzi o assunto que me levava até ele. Ele se colocou à disposição para participar e colaborar com minha pesquisa. Marcou para que eu retornasse aquele local, na 4ª feira, por volta das 9h, para que conversássemos melhor na casa de um amigo dele próximo dali. Entre idas e vindas, foram vários dias de retorno à feira, marcados pelos imprevistos do trabalho do narrador e remarcados para outros momentos, até Mestre Zeca me convidar para irmos ao Centro de Artesanato e Cultura do Miriti para dialogarmos sobre a pesquisa com mais tranquilidade e atenção de sua parte.⁶¹

Após ter se apresentado, seguimos a conversa falando sobre sua família: *Meu pai é Benedito Lúcio da Silva e Joana de Espírito Santo da Silva é o nome da mamãe. Tenho treze irmãos, só um faleceu. Eu sou o sétimo filho. Fui criado com meu*

⁶¹ Entrevista realizada em 22/02/2017. Visitamos a exposição e venda dos objetos produzidos pelo artesanato nos eventos: Festival do Miriti 2017 e 2018 e Feira do Círio 2017 e 2018. No período desta entrevista, Mestre Zeca não me autorizou ir até sua casa no rio Campompema, pois não estava trabalhando com miriti por estar organizando o casamento de sua filha.

pai e minha mãe, e, até hoje, nós mora tudo junto lá no rio Campopema. Minha mãe tem 77 anos, completou mês passado e meu pai tem 83 anos. Ele trabalhava em serviço braçal no roçado, agora só é aposentado. Sou amasiado com a Rosilene do Socorro Ribeiro Dias. Tenho duas filhas e uma neta, filha da minha mais velha que já é casada. Minha filha caçula tem 23 anos e vai se casar em maio. Mestre Zeca estava extremamente feliz por estar organizando o enlace matrimonial de sua filha. Apresentamos a seguir o mapa localizando a residência do Mestre Zeca, destacamos o barco como marcador da habilidade e gosto do fazer do Mestre.

Mapa 08 - Localização geográfica da residência e atelier de Mestre Zeca.



Fonte: Maps Google - elaboração Victor Benedito Costa Ferreira.

Com relação a sua formação estudantil, o narrador contou que: *Estudei na escola, nessa época era lá no São João Batista. Olha, devido nós ser muitos filhos e aonde a gente mora não tinha a série pra continuar, o papai não teve a condição de colocar a gente pra aprender até se formar. [...]. A gente sabe o que a gente estudou até a quarta série, tudo nós de casa. Eu estudava com a minha tia, irmã do papai. Ela foi a professora de todos nós, até ela se aposentar, ela veio embora morar aqui em Abaeté. Agora tá com setenta e poucos anos.*

A necessidade de trabalhar para auxiliar os pais no sustento da família foi o empecilho para a continuidade dos seus estudos escolares, entretanto o motivou a investir na formação das filhas. Com orgulho partilhou: *“elas são formadas, uma é enfermeira e a outra é professora”*.

Quanto a sua profissão, Mestre Zeca nos fala que é: *pescador, mas também trabalho com artesanato, segunda profissão minha é o artesanato. Eu tiro hora pra pescar e pra trabalhar com artesanato.*

O trabalho do narrador com os derivados do miritizeiro vem desde a infância, coletando os frutos para compor a alimentação da família e utilizando a bucha para fazer seus brinquedos. Em suas palavras, acompanhamos as lembranças de sua infância: *Moleque eu pegava o miriti para brincar na água, eu fazia um barquinho para cada irmão meu, fazia o meu e a gente ía brincar o dia inteiro. Brincava na água, na praia grande. Nisso eu fui crescendo. Agora não, a gente faz tudo que é brinquedo, né? Mas o que eu mais gosto de fazer é barco.*

Mestre Zeca é sócio da ASAMAB e presidente da comissão de energia elétrica na comunidade em que reside e participa. Se entristece por ver seu trabalho e de seus pares de ofício, artesãos de miriti, não ter reconhecimento de todas as pessoas, inclusive no seu caso, no interior da própria família: *“meus irmãos não dão valor no trabalho só porque é de miriti”*.

A depreciação do trabalho sentida e expressada por Mestre Zeca não constitui um privilégio dos mestres artesãos e das mestras artesãs de miriti, pois na sociedade capitalista globalizada a desvalorização do trabalhador⁶² é um fato recorrente e está inserida no processo de submissão e exploração de um grupo sobre outro. Todavia, Pacheco (2009) nos lembra que mesmo enredados em adversidades e contradições do viver local, homens, mulheres e crianças da região amazônica são detentores e guardiões de um rico patrimônio tradicional de saberes e fazeres.

Com a riqueza que cada mestre e mestra tem para dividir e ensinar as novas gerações, seguimos nossa caminhada para conhecer a vida de mais um narrador, Augusto Costa da Costa.

2.8 Augusto da Costa Costa / Mestre Gugu: arte é liberdade

A partir da indicação de Mestre Augusto por seus pares de ofício, como mais um artesão que tinha o perfil procurado para ser narrador desta tese, iniciei a

⁶² Ao pesquisar e escrever acerca da história social do trabalho em diferentes tempos e espaços, o sociólogo Pierre Jaccard (1966) afirma que “toda a história do trabalho está cheia de querelas, de lutas e de guerras, muitas delas originadas pela discriminação de ofícios ou de ocupações.” (pp. 23/24).

busca por informações sobre o mesmo nas entidades ASAMAB E MIRITONG. Fui informada que ele residia na zona rural (estrada) do município de Abaetetuba e que, na localidade, não havia rede de telefonia. Entretanto, toda semana o artesão frequenta a sede da MIRITONG, e o contato com ele se dá através dos recados ou bilhetes deixados na entidade, marcando encontro.

Por meio de bilhetes e recados, iniciamos nossas primeiras conversas e nos conhecemos pessoalmente no evento⁶³ de lançamento do livro “**Miriti**: mãos que tecem sonhos”, no qual o artesão é um dos sujeitos participantes como fonte de informação. Nesta noite apresentei os objetivos de minha pesquisa e o convidei a participar. Mestre Augusto se colocou à disposição e sugeriu que nos encontrássemos, inicialmente, em minha residência, e depois ele me ensinava o caminho para chegar até sua casa e conhecer seu local de trabalho.

No dia marcado⁶⁴, ao recebê-lo em minha residência, Mestre Augusto foi logo falando, com muito entusiasmo, como ele extrai a palma do miritizeiro, os equipamentos utilizados por ele, o tratamento realizado com a matéria prima após a extração e o tipo de palma de sua preferência. Em seguida, ele sorriu e disse: *desculpe professora, eu nem perguntei se era isso que a senhora queria saber, e também não me apresentei*. Sorrimos juntos, eu agradei as primeiras informações e seguimos a conversa com ele se apresentando: *Meu nome é Augusto Costa da Costa, mas é só chamar Gugu. Olha, eu nasci no dia 23 de agosto de 1970 no Ramal do Tauerá de Beja, comunidade Sagrada Família, e moro lá ainda hoje*. A imagem 17 foi escolhida pelo intérprete para apresentá-lo neste texto, ele está em sua pequena oficina de miriti, localizada ao lado de sua residência.

⁶³ Esse evento ocorreu no dia 24 de março de 2017, iniciando-se as 19h.

⁶⁴ Realizei 03 (três) entrevistas com Mestre Augusto: a 1ª no dia 28/03/2017, ocorreu na residência da pesquisadora, em atendimento ao solicitado pelo Mestre. Visitamos sua casa/oficina no dia 05/08/2017 e continuamos o diálogo. Em 17/11/2017 retornamos a conversar com o Mestre novamente em seu local de morada e trabalho. Em 18/11/2020 fizemos a última entrevista. Acompanhamos a exposição e venda de sua produção nos eventos: Feira do Círio e Festival do Miriti nas edições 2017 e 2018.

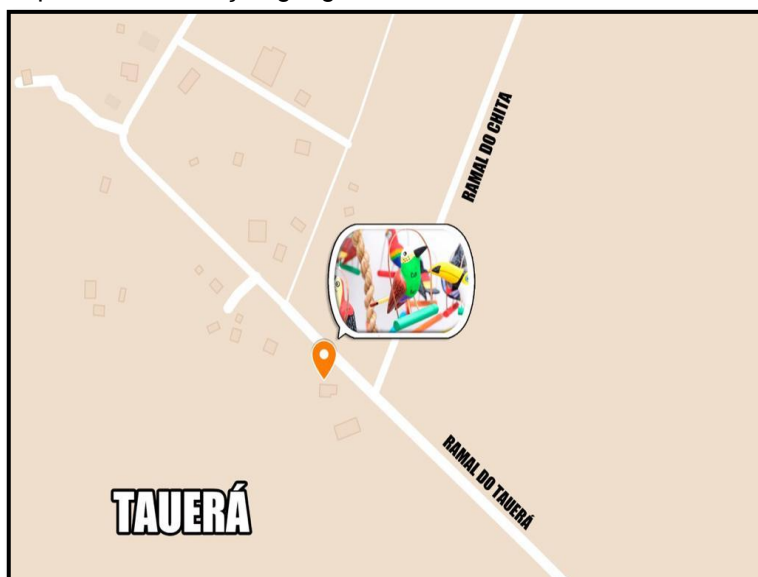
Foto 17 - Augusto Costa da Costa – Mestre Gugu.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo Agosto /2017.

No mapa, apresentado a seguir, vemos a localização da residência e atelier do Mestre Gugu, os pássaros destacando o local são indicativos, também, da habilidade e gosto do Mestre no trato com o miriti.

Mapa 09 - Localização geográfica da residência e atelier de Mestre Gugu.



Fonte: Maps Google - elaboração Victor Benedito Costa Ferreira

Cipriano Costa e Raimunda Costa são os pais de Gugu, que os criaram junto com mais 05 (cinco) irmãos, trabalhando na roça como pequenos agricultores e fazendo carvão para comercialização. Mestre Augusto lembra do tempo de infância quando ele ajudava seu pai acompanhando-o até a cidade de Abaetetuba para vender

os sacos de carvão, nas palavras do narrador: *A vida deles foi trabalhar na roça. Eu lembro que o papai fazia carvão pra vender na cidade.*

Nota-se em mais essa narrativa a recorrência na vida de todos (as) os (as) mestres(as) que fazem parte desta pesquisa, iniciarem suas jornadas de trabalho ainda na infância, auxiliando seus pais. É um dado que nos indica um estilo de vida vivido no interior desta parte da Amazônia por muitas famílias e que vem se perpetuando há décadas em uma condição de baixa renda e escolaridade, escasso acesso aos serviços públicos, principalmente saúde e educação.

A conversa continua e boas lembranças afloram da memória de Mestre Gugu ao narrar as horas do dia atravessada na sua fase de menino, dividida entre trabalhar, estudar e brincar. Saudoso, conta Gugu: *a minha infância foi coisa maravilhosa, eu já até lembro e gosto de lembrar, porque a gente fazia muita coisa e construía muita amizade com os amigos. Quando a gente lembra, assim, dá saudade daquilo que a gente fazia. Eu gostava muito de bola, jogava muita bola quando era moleque, mas, também, tinha os meus brinquedos: carrinho de lata, enchia aquelas latas de leite de areia, fazia a alça pra andar puxando no ramal, o meu carrinho era o preferido, barco também. Mas quando eu era criança, eu gostava muito, também, de pescar. A gente vinha aí pra baía e pescava. Lá no rio mesmo, os meninos gostavam muito de pescar.*

Das brincadeiras vividas no ontem e rememoradas hoje, comparadas com as formas das crianças brincarem na atualidade, Mestre Gugu percebe o movimento histórico de continuidades e mudanças, e deixa sua impressão: *E hoje a gente percebe que as crianças não fazem mais isso, essas brincadeiras. É só ali no celular. O brinquedo deles é o celular. Mas no meu tempo não, as brincadeiras eram mais sadias do que essas de hoje.*

Continuamos o diálogo falando sobre sua formação acadêmica, assim nos conta o artesão: *estudei até a 4ª (quarta) série. Minha primeira professora foi a Marisa Monteiro Costa. Eu fiz meu último ano lá na Escola Sagrada Família, em 1983, eu tinha 13 anos. Aí, depois era muito difícil chegar pra cá pra cidade. Não tinha bicicleta, nesse tempo era raro a gente encontrar alguém que tivesse bicicleta. Aí, parei e comecei a trabalhar. Lá na comunidade, ainda existe até hoje, só até a 4ª série, não evoluiu nessa questão. Só que agora, o Escolar entra todo dia lá, aí, já não estuda quem não quer, porque o acesso tá muito mais fácil. Nesse tempo não, era muito difícil.*

Gugu não teve a oportunidade de prosseguir seus estudos, mas incentiva seus filhos a estudarem, pois acredita que a escola *“é importante agora nesse tempo, nesse mundo que vivemos agora, se não tiver educação, não tem nada. Aí, eu incentivo as minhas duas que estão comigo, tão estudando, espero que elas prossigam por muito tempo. Já concluíram só o Ensino Médio, aí, ainda tentaram chegar na universidade e tão tentando, ainda não conseguiram.*

Gugu é casado com Odineide Araújo, tem cinco filhos e quatro netos. O sustento da família do narrador é mantido pela renda oriunda da comercialização do artesanato de miriti e das atividades de lavrador: *eu tenho açazal e outras frutas, pupunha, cupuaçu, mas eu não vendo, é só pra comer. Também tenho a roça, a farinha é só pra consumo mesmo, não vendo. O açai quando tá na safra, às vezes a gente vende.*

Ao me contar como começou a trabalhar com artesanato de miriti, Gugu ressalta a importância de seu primo para que, ele, hoje esteja desenvolvendo essa atividade junto com sua família (esposa e filhos). O narrador socializou: *não usava o miriti pra fazer brinquedo, a gente mexia na questão da tala pra fazer um paneiro, um abano. Aí, um dia eu vim na casa de um primo, que é o Valdeli, aí, eu vi ele tá fazendo umas coisas com o miriti e ele me convidou. Aí, eu peguei, tinha uma faca, comecei a cortar, só que não tinha noção de corte nada. Eu sempre vinha aí na casa dele, olhava ele fazendo, eu chegava lá em casa e fazia. Aí, não saía legal, eu vinha aí e dizia: Valdeli, essa parte aqui não saiu bacana, como é? aí, ele me ensinava , “ah!! É assim, assim ...”, porque ele tinha mais facilidade, e eu comecei a fazer.*

Atualmente, o narrador é membro de duas entidades representativas dos artesãos de miriti, Asamab e Miritong. É sindicalizado ao Sindicato dos Trabalhadores Rurais (STR), educador da Pastoral do Menor, Líder da Pastoral da Criança e Coordenador da Comunidade Eclesial de Base na localidade onde reside. Por fim, com a imagem 18, que apresenta o mestre artesão Gugu, no quintal de sua casa, em meio as suas plantações, decoradas com pássaros de miriti confeccionados por ele, pausamos esse breve retrospecto de sua vida, simbolizando com a coruja a importância da sabedoria ancestral e da relação respeitosa entre os seres vivos.

Foto 18 - Augusto Costa da Costa – Mestre Gugu.



Fonte: Álbum Facebook olharfotográficoabaetetuba.

2.9 Tecer Memórias, escrever a História

A tessitura de memórias que procuramos construir na escrita deste capítulo com as narrativas dos mestres e das mestras artesãs de miriti, assentou-se no propósito de fazer uma escrita compartilhada e polifônica, tendo como fios condutores o entrelaçamento da etnografia (GEERTZ, 2012) com a história oral (PORTELLI, 1996). Assim, abrimos amplos espaços para a escuta das narrativas de Nina, Célio, Ivan, Tica, Santinho, Dorinha, Zeca e Gugu, deixando que eles se apresentassem e compartilhassem com suas próprias palavras e do seu próprio modo suas trajetórias pessoais de aprendizagem, trabalho e práticas de comercialização das artes em miriti. Portanto, neste diálogo, há múltiplas vozes. Fizemo-nos uma voz presente, por vezes, contextualizando o que eles e elas disseram, problematizando temas e questões teoricamente pertinentes, ou manifestaram dissonância e uniformidade. E, nestas palavras conclusivas, enlaçaremos os elementos significativos que emergiram nas narrativas, os quais se lincam com os objetivos desta tese e permearão a discussão nos demais capítulos.

Os sentidos das vivências passadas “saturadas de agoras” (BENJAMIN, 1987) captados no percurso deste capítulo nos revelaram que as interseções entre estas trajetórias de vida espriam-se pela multiplicidade de segmentos que comportam o viver em sociedade. A exemplo da arena do trabalho e da aprendizagem.

Do ponto de vista da aprendizagem, nota-se dois aspectos: o primeiro diz respeito à formação estudantil dos narradores e narradoras, somente a artesã Tica conseguiu concluir o Ensino Fundamental, já adulta. Nos motivos narrados para tal condição, dois se fazem presente em todas as narrativas: de um lado, a necessidade de trabalhar para ajudar no sustento familiar e, de outro, a inexistência de escola pública nos locais de moradia que favorecesse a continuidade dos estudos somado à falta de recursos financeiros da família para deslocar-se ou encaminhar os filhos e filhas para outros locais. Infelizmente, esses fatos, tanto da experiência de trabalho na infância, famílias em situação de pobreza, quanto da falta de uma política pública de educação que atenda a realidade da população paraense, ainda é recorrente nos dias atuais. Os estudos publicados pela Socióloga Violeta Loureiro (2007) acerca da educação na Amazônia, nos últimos 60 anos, são esclarecedores dessa problemática.

Na forma de narrar o baixo grau de escolaridade pelos intérpretes desta pesquisa, não se percebe como uma frustração e sim como algo natural para o tempo vivido em comparação com o momento atual. *“Eu acho que já tá bom pra mim”*, diz a artesã Tica sobre a continuidade da sua formação acadêmica. É um desejo de pai e mãe projetado para ser realizado na vida de seus descendentes, contando com todo o apoio dos pais. As motivações que influenciaram na decisão de Célio a migrar da zona rural para a zona urbana são exemplificadoras desse fato: *“eu vim do sítio por causa dos meus filhos, senão eu não tinha vindo não. Eu disse pra mulher: eu vou embora porque já está bom pra estudar, bora pra gente ensinar nossos filhos. Aí, nós viemos embora”*. Continua expressando com grande felicidade a conquista alcançada *“graças a Deus, meus filhos estão todos formados, eu tenho orgulho dos meus filhos, porque são bem-criados”*. Tal condição, também, aparece nas narrativas de Zeca, quando fala sobre as filhas: *“elas são formadas, uma é enfermeira e a outra é professora”*.

O segundo aspecto, relacionado aos saberes e aprendizagens, visualizados nas narrativas apresentadas neste capítulo, diz respeito às práticas educativas que ocorrem em ambientes não escolares e a oposição entre saberes e modos de ensinar e aprender, construída pela ciência moderna. Os cinco narradores e as três narradoras foram enfáticos ao dizer que não aprenderam a lidar com o miriti na sala de aula escolar, mas sim, com algum familiar: irmão, mãe, cunhado, primo. *“Na escola nem falava nisso, naquela época era só mesmo tirar do quadro, ler um pouquinho e copiar”*, nos conta Célio.

Essa afirmação do mestre Célio nos permite dialogar com as reflexões do sociólogo Boaventura Santos (2010) acerca do paradigma capitalista e seu modelo epistemológico dominante na sociedade moderna e contemporânea, lido por Santos como “abissal”, na medida em que cria linhas divisórias invisíveis e uma relação dicotômica e excludente entre saberes produzidos pelos agrupamentos humanos, no caso aqui pelos mestres e mestras do miriti, e os saberes oficializados pela instituição escolar. À ciência moderna, que tem sua raiz fincada na cultura europeia ocidental, é concedido, no modelo “abissal”, o referencial universal de conhecimentos e a negação de outros processos educativos e culturais (SANTOS, 1997; 2010, CANDAU, 2005).

Santos (2010) orienta para a possibilidade de construção de um paradigma norteado pelo “conhecimento prudente para uma vida decente” o qual tem como uma de suas hipóteses o desaparecimento da distinção hierárquica entre conhecimento científico e conhecimento vulgar (SANTOS, 1997). Nesse sentido, afirma que “o pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada” (2010, p. 51). E completa:

O pensamento pós-abissal [...] é uma ecologia, porque se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia. A ecologia de saberes baseia-se na ideia de que o conhecimento é interconhecimento (SANTOS, 2010, p. 53).

Então, navegar por este viés epistemológico é conceber que não há uma única forma de conhecimento válida e sim muitas formas de saberes construídos cotidianamente por homens e mulheres em suas práticas sociais. Na interação com o outro, os variados conhecimentos avançam inter-relacionando-se e dialogando horizontalmente uns com os outros, se construindo mutuamente e alastrando suas raízes em busca de novas e variadas interfaces. É compreender que todo “conhecimento é autoconhecimento” (SANTOS, 1997, p. 50), portanto, é criação e está intimamente ligado à nossa trajetória de vida, nossos valores, nossas crenças, nossa cultura, enfim, nosso modo de ser e viver em relação com o outro. Em suma, é preciso reconhecer que as experiências e práticas educativas e de aprendizagem, desenvolvidas pelos mestres e mestras das artes em miriti, fazem parte dessa ecologia de saberes e podem compor o currículo escolar e currículo da vida.

No rastro desse pensamento, diversas pesquisas⁶⁵ têm se desenvolvido na Amazônia com o intuito de registrar os saberes e fazeres de homens e mulheres da floresta que se conformam em regimes de oralidade de uma geração a outra. Assim, pelos fios da memória, momentos e experiências da vida vivida que não foram e não são anotados nos documentos escritos, não obstante, estão registrados na memória e podem ser reconstituídos. Nessa perspectiva, Ecléa Bosi (1994, p. 82) sustenta que um mundo social possuidor de “uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente”. Por fim, no capítulo II Aprender, trabalhar e ensinar nas artes em miriti continuaremos construindo outras relações com as práticas orais de aprendizagens desenvolvidas por mestres e mestras de miriti.

No âmbito do trabalho é perceptível nas narrativas dos 05 (cinco) mestres e das 03 (três) mestras, trajetórias de vida em que as atividades laborais se fizeram presente desde a idade infantil para auxiliar ou, até mesmo, arcar com o sustento do grupo familiar, geralmente formado por mais de 07 (sete) pessoas. Os homens acompanhavam o pai e as mulheres a mãe e, com eles e elas, foram aprendendo a lidar com os recursos da floresta, com a fauna e com os rios. Na divisão das tarefas a incumbência pelos afazeres domésticos, os cuidados com os filhos e outros trabalhos nas proximidades da casa era encargo feminino. Ao sexo masculino cabia buscar os recursos para o sustento da família fora da casa.

Essa relação familiar de trabalho tem seu prolongamento nas famílias formadas pelos mestres e mestras do miriti em sua atividade com este produto, pois todos os narradores trabalham junto com esposo(a), filhos(as), genros, noras, netos(as), seja os que habitam no espaço urbano ou os que vivem no espaço rural. São relações sociais familiares hierárquicas de afetividade, confiança, respeito, educativas, colaborativas e produtivas que se difundem entre gerações e compõem o complexo cenário do viver amazônico.

Refletem, ainda, a hierarquia patriarcal nas divisões das tarefas. Tanto os mestres quanto as mestras não percebem este aspecto do trabalho como algo ruim ou injusto, do contrário, manifestam-se com naturalidade e normalidade. Do lado

⁶⁵ Dentre as pesquisas publicadas vale mencionar: Albuquerque (Org.) (2016), Pacheco e Silva (Orgs.) (2015), Oliveira (Org.) 2008a, 2008b).

masculino, entendemos como reprodução dos ditames regidos pelas normas capitalistas de viver que há séculos predomina em nossa sociedade. Já do lado feminino, talvez seja uma forma de exprimir uma imagem positiva de si, da mulher empoderada, forte, lutadora, que consegue articular e resolver várias situações da vida, o que, também, não deixa de ser um produto das relações sociais hegemônicas.

Outro ponto interessante que observamos nas primeiras vivências dos narradores e narradoras a respeito do mundo do trabalho com a arte de miriti e, por extensão, nos circuitos da economia, é que todos não trabalharam ou trabalham apenas produzindo o artesanato para o sustento de sua família. Na cidade ou no espaço rural, a relação com a mata, as águas, mostra que homens e mulheres, mestres e mestras de miriti desenvolvem outras “táticas” (CERTEAU, 1995) de produção da vida, tais como: pescar, lavrar a terra, plantar, coletar frutos, comercializar e prestar serviços. Essa forma de inserir-se em temporalidades distintas e diversas atividades agro-extrativistas por parte desses trabalhadores e trabalhadoras deixa ver como o discurso dos ciclos econômicos e o discurso da separação agricultura e extrativismo como atividades que possuem projetos de civilização e desenvolvimento diferentes, no mundo amazônico, vem sendo continuamente questionado (NUNES, 2014; LACERDA e VIEIRA, 2015).

Entretanto, ao se referirem ao trabalho com o miriti o fazem exteriorizando satisfação, realização pessoal e profissional. Nesse sentido, é notável destacar o aspecto lúdico que os trabalhadores e trabalhadoras de miriti acrescentam ao seu fazer cotidiano. Para eles e elas, no trato com o miriti não há distinção entre trabalho, prazer e satisfação, ambos caminham juntos e fazem parte do processo de construção de seu objeto artístico e de comercialização. As palavras de Ivan são reveladoras nessa análise: *“a gente luta e o miriti pra mim é isso, é importante. Porque na verdade é uma coisa que a gente faz, une o útil ao agradável. É um trabalho que se torna, assim, uma terapia, a gente gosta de fazer, é a vida da gente”*.

A ludicidade dos mestres e das mestras do miriti emerge quando trabalham produzindo sua arte, que é sua cultura, sua identidade, seu saber, seu fazer, enfim, sua experiência de vida vivida e compartilhada no interior de uma sociedade altamente consumista, desigual, que supervaloriza a face produtiva do ser humano em detrimento aos outros aspectos, entre eles o lúdico (SILVA, 2012).

Nesse viés, pensar a experiência de trabalho de mestras e mestres das artes em miriti, englobando as dimensões produtiva e lúdica do ser humano, significa

implodir com o modelo de trabalhador da sociedade capitalista industrial, caracterizado pela disciplina, obediência, produtividade e lucratividade. Desse modo, no enquadramento disciplinador produtivista da sociedade moderna capitalista, a esfera lúdica do humano é descartada, considerada fútil e, portanto, sem importância. Dada a ordem de valores que se preza na atual sociedade ao prazer, à alegria e à liberdade criadora, reservam-se ínfimos espaços e tempo.

Nos estudos de Mondin (1980 p. 222) sobre a dimensão lúdica do homem, afirma-se que esta é extremamente densa e mais rica que outras dimensões, também importantes, como a estética, a ética, a especulativa e a técnica por compreender que:

Na esfera lúdica, revela-se a complexidade e ao mesmo tempo, a harmonia do ser humano. Nela põem-se em movimento todas as faculdades sem subordinação, sem submissões, em espontânea coordenação e em vista de alegre autorrealização do sujeito.

Pensado sob esse prisma, a dimensão lúdica do humano torna-se uma contravenção aos valores instituídos, na medida em que não convive com a dominação, a subordinação, a clausura, a disciplina impositiva. Para Célio, que era carpinteiro e trabalhava de carteira assinada em empresas, optar pelo trabalho com artesanato de miriti, como autônomo, foi a conquista da liberdade: *“eu larguei a profissão, comecei a fazer brinquedo e deu certo, viu!!! Graças a Deus deu certo!! Pra mim, o miriti significa muita coisa, nem fale até! E acrescenta: “agora, eu trabalho quando eu quero, o dia que eu quero.”*

Lincar esta narrativa de Célio às análises thompsoniana sobre tempo, disciplina, trabalho e economia moral nos primórdios da industrialização na sociedade inglesa do século XVII, suscita um aprofundamento desse diálogo e outras costuras epistemológicas, o qual continuaremos no capítulo III.

Sem a pretensão de homogeneizar as vozes desses agentes históricos, mas procurar fios comuns de suas experiências ponteadas no espaço territorial dos municípios de Abaetetuba e Muaná, tentamos nesse capítulo exercitar a escuta e a análise. Nascidos/as e criados/as no meio rural do Pará, vimos que a trajetória pessoal e profissional se insere em atividades laborais desde a infância. Uniram-se com seus parceiros/as matrimoniais com idade entre 16 e 21 anos e constituíram suas famílias, com prole composta por dois a sete filhos. Lutam, trabalharam e trabalham para oferecer aos filhos/as o que não tiveram oportunidade de usufruir, a exemplo; da formação escolar e acadêmica.

Em últimas palavras, as narrativas biográficas lembradas, selecionadas e compartilhadas pelos mestres e mestras das artes em miriti de Abaetetuba configuram rostos, cosmovisões, caráter, maneiras de ser, viver, crer, sonhar, lutar, enfim, delineiam os perfis desses trabalhadores e trabalhadoras. São homens e mulheres com suas raízes fincadas na Amazônia paraense, os quais da intrínseca convivência com os regimes das águas, da mata e de outros seres humanos dinamizam a cultura e a história local em mediações com outras experiências globais.

3 CAPÍTULO II - APRENDER, TRABALHAR E ENSINAR NAS ARTES EM MIRITI

Eles e elas são os fios da conexão entre a transmissão de saberes hierárquicos e organizados e os grupos sociais que os acolhem. Presentes os tabus e as interdições, o prático e o mágico são inseparáveis, na condução complexa de vetores de comunicação. Técnicas que se aprimoram, cada dia se enlaçam e parecem provir de um mesmo tempo arqueológico: as coisas e sua nomeação, a natureza e seus domínios, os mistérios do conhecimento. Ora, o mestre e a mestra de um ofício é sempre um sabedor, é alguém bastante diferenciado que encarna um semideus, um pactuante com o sobrenatural, um detentor de um tipo de liderança, sobretudo por ser aquele que transforma, que inaugura um novo estado cultural. É da sua memória que se projeta a construção do mundo (FERREIRA, 1996, p. 102, grifos nosso).

O processo educativo e formativo dos mestres e mestras artesãs de miriti de Abaetetuba é assentada na tradição oral e na memória. As análises de Albuquerque (org.) 2016, p. 31) a respeito dessa experiência educativa que compõe o contexto educacional amazônico afirma que

A oralidade dimensiona-se na Amazônia como prática pedagógica cultural e social, uma vez que se ensina e se aprende por meio de conversas que expressam sentidos, valores e visões de mundo, tornando a palavra e o ato de narrar como prática fundamental para a transmissão e circulação de saberes. Essa prática interativa oral, que se traduz como *saber da experiência* apreendido no cotidiano social, constitui o âmago das práticas educativas locais ao lado da educação escolar.

As aprendizagens da experiência por meio da oralidade e da observação, que se processam no cotidiano sócio-cultural, caracterizam o ensinar aprender o manuseio da palmeira miritizeiro vivenciada pelos abaetetubenses. Mestra Tica compartilha conosco como aprendeu a lidar com a palmeira miriti.

Eu aprendi com a minha mãe, com a minha vó, né? [...] Eu já ensinei pras minhas filhas também, elas sabem cortar o brinquedo, elas sabem fazer o mesmo processo que eu, todas as duas trabalham comigo (Maria das Graças S. Farias, Mestra Tica, artesã de Miriti. Grifo nosso).

A narrativa nos permite visualizar elementos que configuram a história da educação no município de Abaetetuba. Vamos destacar os quais acreditamos serem centrais e se entrelaçam com as análises que desenvolvemos neste capítulo. Reporto-me ao complexo e infinito processo aprender-ensinar-aprender que faz parte da existência do nosso ser e firma nossa identidade enquanto uma espécie de vida que é alimentada pela sabedoria dos antepassados, enriquecida em nós e difundida aos

nossos descendentes “como uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (INGOLD, 2012, p. 27).

Corroborando com esta concepção de educação que acontece no cotidiano não somente da instituição escolar e, sem a obrigatoriedade do uso de caneta e papel (INGOLD, 2010, 2012, 2015; BRANDÃO, 1995a, 2002), entendemos que o saber fazer de cada mestre (a) artesão (ã) de miriti se configura como saber da experiência por englobar um conjunto de conhecimentos, modos de fazer, criar, expressar, sentir e pensar, construído cotidianamente por cada um (a) em suas relações sociais com outros (as) sujeitos (as) humanos e não humanos, constituindo sentido à existência individual e coletiva e (re) produzindo o mundo social e cultural amazônico abaetetubense.

Na educação pensada por esse prisma não é possível separar o conhecimento da vida das habilidades necessárias para ser um sujeito de sua cultura, como apregoa a racionalidade moderna capitalista ao instituir o espaço escolar como o centro privilegiado do saber e da formação humana. Tampouco é possível segmentar, como o fazem as teorias da aprendizagem norteadoras da formação do modelo de ser humano para a sociedade capitalista, os momentos da aquisição, ação e aplicação do conhecimento aprendido.

Assim, compreendemos a educação como um acontecimento motivado pela cultura e da cultura como morada do saber, fruto do trabalho educativo. (BRANDÃO, 2002). Portanto, mesmo que no modelo de educação oficialmente instituído os saberes da experiência não tenham sido memórias escolhidas para serem ativadas e firmadas no processo educativo escolar, há de se assinalar que estes saberes, se fazem presentes na subjetividade de cada sujeito que participa desse ambiente institucionalizado.

Com esta perspectiva, entendemos a educação como um processo construído historicamente por todos os seres humanos em suas vivências culturais, independentemente da posição social e econômica que ocupam em sua comunidade e do lugar onde se localizam no planeta Terra. Imerso nessa concepção de educação, identificamos as mestras e mestres artesãos de miriti de Abaetetuba e seu saber fazer transposto em um objeto artístico e suas táticas de transmissão e perpetuação desses saberes a outras gerações.

A partir dessa concepção que nos permite o alargamento do horizonte epistemológico de análise dos processos educativos para além de um único cenário privilegiado de circulação de conhecimento e de realização de aprendizagem que se institucionalizou e se tornou hegemônico com instauração da epistemologia moderna, constituem-se objetivos deste capítulo: mapear os processos educativos e de aprendizagem que perpassam no trabalho de feitura das artes em miriti; identificar saberes, práticas e relações de aprendizagem inerentes a esta atividade laboral; analisar nas memórias narradas por mestres e mestras as continuidades e mudanças históricas no âmbito educacional percebidas e experienciadas pelos (as) mesmos (as).

O aporte teórico para essa tessitura de compreensão do processo ensino-aprendizagem e construção do conhecimento fundamenta-se no diálogo entre as memórias narradas pelos mestres e mestras da arte em miriti e a proposta analítica epistemológica de pesquisadores/autores que interpretam as teias e tramas do processo histórico, vivenciadas cotidianamente pelas pessoas a partir da perspectiva da “educação da atenção” sugerida por Ingold (2010, 2012, 2015); do “saber da experiência” indicado por Bondía (2002); “educação como cultura” proposta por Brandão (1995a, 2002); da “ecologia de saberes” e do “conhecimento como interconhecimento” apontada por Boaventura Santos (1997, 2007, 2010); e da “educação intercultural” indicada por WALSH (2019).

O capítulo está organizado em duas seções: na 1ª intitulada **Mestres (as) da Memória: os saberes da experiência na historiografia da educação brasileira**, objetivamos revistar aspectos da historiografia da educação no Brasil, enfatizando o lugar destinado a estes saberes e às pesquisas referentes aos mesmos.

A 2ª seção tem como título **Mestres (as) da Memória: saberes e práticas educativas no trabalho das artes em miriti**, na qual identificaremos, nas memórias narradas pelos Mestres e Mestras, os saberes inerentes ao processo laboral de produção das artes em miriti e mapearemos os processos educativos, as práticas e relações de aprendizagem que perpassam o trabalho de feitura dessas formas artísticas. Analisaremos, ainda, as continuidades e descontinuidades históricas percebidas no âmbito educacional e experienciadas pelos (as) mesmos (as), apreendendo as redes de significados atribuídos às práticas de sociabilidades tecidas no processo educativo de constituição das artes em miriti.

3.1 Mestres (as) da Memória: os saberes da experiência na historiografia da educação brasileira

Educar é criar cenários, cenas e situações em que, entre elas e eles, pessoas, comunidades aprendentes de pessoas, símbolos sociais e significados da vida e do destino possam ser criados, recriados, negociados e transformados. Aprender é participar de vivências culturais em que, ao participar de tais eventos fundadores, cada um de nós se reinventa a si mesmo (BRANDÃO, 2002, p. 26).

A historiografia da educação no Brasil, usualmente, tem centrado e privilegiado o foco de seus temas de pesquisas no cenário do processo educativo escolar institucionalizado (CANDAU, 2005), negligenciando os demais espaços da sociedade brasileira, nos quais há socialização de conhecimentos e, portanto, ensino - aprendizagem entre gerações.

Por outro lado, as mudanças paradigmáticas e epistemológicas que vem se processando no campo das Ciências Humanas e Sociais desde meados do Século XX tem ressoado no âmbito das pesquisas em educação⁶⁵. Os balanços⁶⁶ historiográficos realizados e publicados por vários pesquisadores⁶⁷ no âmbito das pesquisas e produções em educação no Brasil nas últimas décadas, tem mostrado tais reflexos e a vitalidade da área com as crescentes mudanças e ampliações das temáticas das pesquisas possibilitadas pelas novas perspectivas de abordagem, com a introdução de novos objetos a serem pesquisados e outras fontes a serem exploradas.

No campo específico da relação que vem ocorrendo entre as mudanças na arena da História e suas implicações na área da Educação, afirma Souza (2018, p. 182)

O contexto entre fins dos anos de 1980 e início de 1990 era de renovação da pesquisa histórica em geral, refletindo também na pesquisa histórico-educativa brasileira de maneira que se observaram três grandes movimentos de renovação: o primeiro que abordava a relação entre pesquisa educacional e o alargamento da concepção de fontes exigindo novas metodologias de investigação; o segundo relacionado à educação e ao gênero, buscando-se desconstruir as hierarquias entre os sujeitos vistos em sua historicidade e por

⁶⁵ A exemplo vide Stephanou e Bastos (2011); Xavier, Tambara e Pinheiro (2011); Vidal e Faria Filho (2003).

⁶⁶ De acordo com Galvão *et al.* (2008, p.175) “a elaboração de diagnósticos pode ser descrita pelas marcas da *incompletude* e da *provisoriedade*. Acreditamos que não é possível elaborar um balanço total, tampouco definitivo da produção de um dado campo intelectual, se entendemos que os diagnósticos são elaborados por perspectivas específicas e os campos de saber são móveis, em virtude dos movimentos e das forças que o integram e o redefinem permanentemente, sem que seja possível definir de antemão e de modo pleno o ritmo e a direção a ser assumida em cada domínio”

⁶⁷ Vide Galvão *et al.* (2008); Souza (2018); Costa e Moraes (2018).

fim, o terceiro movimento ligado à Nova História Cultural que se dedicava a historicizar a linguagem das fontes. O resultado foi a multiplicação temática no campo da História da Educação [...], adoção de novas categorias de análise [...], novos recortes temáticos [...].

Assim, o cenário da renovação teórico-metodológica ocorrida no Brasil a partir da segunda metade do século XX amplia as fronteiras do conhecimento, abre espaços, multiplica objetos e problemas de pesquisa. Em outras palavras, surgem temas apoiados em novas fontes, tais como: as imagens, a iconografia, a literatura, as evidências orais, as memórias individual e coletiva. Tais fontes possibilitam a investigação de novos objetos e sujeitos de pouco e/ou até nenhuma visibilidade em outras abordagens interpretativas até, então, predominantes na historiografia da História e da Educação, a exemplo de temáticas como: a infância, a educação feminina, a diversidade étnica, questões de gênero, cotidiano escolar, instituições educativas, letramento, processos educativos dentre outros fenômenos que compõem a complexidade dos processos educativos cuja análise se faz necessária para uma compreensão mais contundente da educação em uma dada sociedade e um determinado tempo histórico (STEPHANOU; BASTOS (2011); SOUZA (2018)).

Em se tratando do uso da memória como fonte de informações nas pesquisas em educação, Stephanou e Bastos (2011) ressaltam a possibilidade que esta fonte permite de problematizar temas/objetos que na “História da Educação podem ser identificados quase que exclusivamente pelas narrativas da memória”, como por exemplo, “experiências educacionais que não passam por processos de escolarização, ou sequer pela escrita, como as práticas educativas fundadas na oralidade” (STEPHANOU; BASTOS, p. 423, 2011). Insere-se aqui as práticas educativas dos (as) mestres (as) de miriti e de tantos outros fenômenos educativos não escolares nos domínios da sociedade civil amazônica⁶⁸ abaetetubense.

Com essa perspectiva de abordagem elucidamos, na dissertação defendida no Mestrado em Educação (SILVA, 2012), os saberes que perpassam o processo de feitura dos brinquedos de miriti. Nas análises tecidas neste trabalho, afirmamos que nas três etapas que compõem o processo - retirada da matéria prima,

⁶⁸ Costa e Moraes (2018) ao apresentarem um balanço da produção acadêmica em História da Educação na Amazônia brasileira nos programas de pós-graduação em Educação e História, tendo como recorte temporal o ano da fundação dos programas até 2014, apontam para a emergência e crescimento das pesquisas cuja temática se volta para o cotidiano e a cultura produzida nos processos educativos escolares, bem como para os fenômenos educativos em ambientes não escolares.

confeção do brinquedo e comercialização - há 05 (cinco) tipos de educação os quais denominamos de: educação da vida, educação da produção artesanal, educação da cooperação, educação da alegria e educação da troca.

Nestes tipos de educação estão inclusos os saberes ambientais, estéticos, do cuidar, esculpir ou cortar, calcular, pintar, montar, reconhecer, dialogar, respeitar, da organização, gerencial, da matemática, união, partilha, solidariedade, permuta, lúdicos e da comercialização. Tais saberes educam para o conhecimento e formação do indivíduo, reforçam laços comunitários, favorecem a elaboração identitária, proporcionam o desenvolvimento artístico, agregam renda, enfim contribuem para a compreensão das várias dimensões das coisas e da vida.

O aprofundamento e ampliação da pesquisa nos permitiu reafirmar os tipos de educação e os saberes inerentes à atividade laboral dos mestres e mestras das artes em miriti de Abaetetuba, bem como elucidar outros saberes e suas práticas educativas, conforme dissertaremos nos subitens a seguir.

3.2- Mestres (as) da Memória: saberes e práticas educativas no trabalho das artes em miriti

3.2.1 –Trabalhar e Educar na/para a vida

Vai curumim lá no mato, vai lá buscar miriti, corta pedaços bem secos tira sua tala pra mim. Traz a faquinha afiada, linha de pesca e formão, lixa da fina e sovela. [...] Pegue na tinta e me traga, pra me ajudar colorir. O Círio de Nazaré vem, vem antes de Conceição. Corre Mundica e me ajude, mas não me deixa na mão (LACERDA; LOUREIRO, P., 2008).

No trabalho de retirada da floresta da matéria prima miriti **os saberes ambientais e do cuidar** inseridos na educação da vida, que pautamos na dissertação, reaparecem na voz do mestre Santinho quando nos diz:

Eu não gosto de mandar ninguém cortar por causa de uma coisa, antes do papai morrer ele me ensinou assim: tem que limpar, tirar aquelas copas que tão seca, aí corta e tira, se tiver 8 (oito) braços aí tira só 4 (quatro), fica 4 (quatro) e mais o grelo que eles dizem, que é uma outra folha fechada. Então é assim: tem que tirar, cortar e limpar o tronco do miritizeiro pra deixar, porque tem muita gente que chega no mato ele corta tudinho os braços de miriti de uma árvore, aí mata ela. Aí se a gente mandar outra pessoa ir tirar, eles só chegam lá e cortam os braços comprido, aí aquele que tá mais curto ele deixa e corta aquele já o do meio ou, então, outro lá em cima, aí mata a árvore. Se você tirar só a parte de cima você vai matar ela, tem que tirar a parte de baixo. Tem que limpar ela, [...], tem que

ficar metade e tem que deixar o grelo, não pode tirar, se tirar dificilmente fica viva a árvore (Sebastião Ferreira Cardoso, Mestre Santinho, artesão de miriti, grifos nosso).

Observamos nesta narrativa uma relação de trabalho que envolve um saber prático da natureza / floresta somado ao aprendizado cotidiano de uma percepção da vida e da convivência entre seres vivos que carrega em si um significado de tradição, por ser transmitido de uma geração a outra por meio da oralidade. Brandão (2002) em suas reflexões acerca da educação, refere-se a este tipo de ensino aprendizagem mencionado por Mestre Santinho, ou seja, que acontece cotidianamente nos processos culturais de socialização, como

o aprendizado sequente e contínuo a respeito dos saberes de sentido de vida e compreensão do mundo; das práticas de produção material dos bens da vida; das gramáticas sociais que tanto configuram a ordem dos relacionamentos em cada um dos campos de interações humanas quanto “criam” atores culturais submetidos (às vezes nem tanto) aos seus sistemas de valores, de preceitos, de normas e de regras diretas do agir humano (BRANDÃO, 2002, pp. 143-144).

Entendemos ser possível estabelecer um diálogo entre os escritos de Brandão (2002) e o depoimento de Mestre Santinho, na medida em que o Mestre revela no seu fazer um conhecimento que aprendeu na relação com outros humanos e com a natureza, o qual continua dando sentido a sua vida e ao seu agir em sociedade. Nesse contexto, é o cotidiano que se configura como espaço de ensino-aprendizagem, do fazer social e da construção de saberes de longa data, os quais vão se constituindo, conformando-se e (re) inventando-se na dinamicidade da convivência e relações do dia a dia. Este é um fio da grande teia que configura a educação humana.

Outras narrativas que remetem aos **saberes ambientais e do cuidar** como uma forma de compreensão da vida e, por extensão, da relação com o ambiente natural no trabalho de extração da matéria-prima para a produção dos bens materiais de sustento humano, se dá nas memórias partilhadas por Mestre Zeca e Mestre Ivan. Ao se reportarem sobre as suas práticas de corte da folha do miriti, contam:

Tem gente que quando quer acabar com o miritizeiro corta tudo os braços da palmeira, tudinho, fica só o tronco, mesmo assim ela ainda grela, vai custar anos pra dá um grelo, depois ela vai abrir outro, até dá ... mas se ele ir e cortar de novo e tornar a tirar tudo, ela vai até morrer.

A árvore que tem 10 (dez) braço você tem que tirar 6 (seis), tem que ficar o resto lá, assim nunca acaba, ela só vai dando, vai crescendo, ... aí vai ter um período que você não vai poder cortar mais, porque já não vai

prestar, aí ela só faz é crescer pra dá o fruto, aí as outras menor vão nascendo, crescendo... O meu avô tirava assim. Eu aprendi com ele. Ele tecia tipiti e eu ia pro mato com ele, sempre que ele ia cortar, ele me convidava e eu ia embora com ele. Ele nunca ficou sem miriti (José Maria da Silva, Mestre Zeca, artesão de miriti, grifo nosso).

Se você for cortar tudo e deixar só o grelo a tendência daquele miritizeiro é morrer. Então, é deixar no mínimo 03 (três), umas 04 (quatro) folhas pra que ele possa tá recebendo o seu alimento. E você, assim, vai tendo, porque vai renovando. Todo ano você tirando 04 (quatro) folhas dele é tranquilo. Tem 08 (oito), 09 (nove) folhas, no total, boas, você tira 04 (quatro), 05 (cinco) e deixa o restante lá, você vai conseguir ficar com miriti por muito tempo. É que nem a carnaúba tira folha ali, mas tem que deixar algumas pra sobreviver e depois vai continuar tendo outras folhas também (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifo nosso).

Nota-se nestes depoimentos que Mestre Zeca e Mestre Ivan compartilham com a prática exercitada por Mestre Santinho, quando se referem aos cuidados que tem ao extraírem a matéria prima da mata, no sentido de possibilitar a continuidade da vida da palmeira, bem como sua utilização para a sobrevivência humana. Mesmo que em suas narrativas os mestres demonstrem seus interesses econômicos utilitários em relação a palmeira, percebe-se um tipo de vínculo homem/mulher e natureza que destoa da dinâmica capitalista dominante de relação, apropriação e produção, ainda que estejam incorporados neste sistema.

Diferentemente do modelo mercadológico do capital assentado no lucro como definidor das relações, o elo que marca a interação dos mestres de miriti com a palmeira *Mauritia flexuosa* está pautado no sentido de continuidade da vida, de compartilhamento e comunhão entre seres vivos. Tal forma de relacionamento se constituiu ao longo da vivência, das práticas socioculturais local atravessada por saberes e fazeres que são ensinados e aprendidos cotidianamente, os quais sustentam um modo particular de viver.

Vale destacar, ainda, nestas narrativas, que tanto Mestre Santinho quanto Mestre Zeca ressaltam que aprenderam a lidar com a mata acompanhando o pai e o avô. Notamos que tal fato favorece uma aprendizagem permeada de valores, tais como: respeito, responsabilidade e pertença, os quais são transpostos aos ensinamentos apreendidos a ponto de Mestre Santinho, por exemplo, não gostar de mandar outra pessoa realizar o trabalho de retirada da matéria prima, por não terem os devidos cuidados com a mata, essenciais para a continuidade da vida da palmeira.

A respeito dessa maneira de educar-se Ingold (2010, p.21) observa que

Na passagem das gerações humanas, a contribuição de cada uma para a cognoscibilidade da seguinte não se dá pela entrega de um corpo de informação desincorporada e contexto-independente, mas pela criação, através de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais as sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação.

Com este sentido de educar apresentada por Brandão (2002) e Ingold (2010), Mestre Gugu que, também, aprendeu a lidar com as águas, a floresta, a terra, acompanhando seus pais, em seu depoimento, reproduzido abaixo, assinala seu modo próprio de cuidar da palmeira e trabalhar na retirada da matéria prima, ressaltando a importância de transmitir a outras pessoas a prática de apropriação dos recursos naturais utilizado no trabalho desenvolvido pelos mestres artesãos de miriti:

*Quando a árvore tá bastante cheia, eu já consegui tirar dez folhas e deixar três e, no caso, tinha treze mais o grelo. Aí, é uma forma de podagem que a gente faz na árvore, porque antes, até hoje eu ainda acho que as pessoas pensam que a gente derruba a árvore, mas não, **a gente faz um processo de podagem na árvore pra ela continuar crescendo e até dá os frutos que a gente, também, utiliza. Aí, é muito importante a gente também repassar isso pras pessoas, porque muitos podem pensar que a gente tá desmatando.** A gente faz uma tiragem certa, como deve, né? É o corte diagonal assim de dentro pra fora, porque a chuva cai e vai tudo pra dentro da copa, mas muitos cortam de fora pra dentro. Ainda não vi nenhuma árvore morrer por causa disso, mas eu tenho esse cuidado. Assim como é o corte da palha que é de dentro pra fora, eu, também, uso essa técnica no miriti. **É legal por isso que a gente faz o artesanato e a preservação continua** (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifo nosso).*

A narrativa demonstra o conhecimento e a consciência que Mestre Gugu tem do significado de extrair da mata o que precisa para realizar seu trabalho, de onde provêm parte do sustento de sua família, sem eliminar a floresta para satisfazer somente suas necessidades materiais imediatas. Ao contrário, deixa o que é necessário para que a palmeira siga seu crescimento, continue desempenhando suas funções no ecossistema, complete seu ciclo natural de vida e continue servindo as gerações futuras, sendo cuidada por esta, constituindo e conformando, assim, a infinita teia e as tramas do viver entre seres vivos.

Tal realidade vivida pelos mestres Gugu, Santinho e Ivan se aproximam e tem similaridades com outras vivências passadas que marcaram a existência na região amazônica, sendo registradas por viajantes do século XIX em suas incursões

de estudo por estas margens. Nas anotações de viagem do casal Agassiz, Elizabeth Agassiz⁶⁹ escreve

Quanto a mim, sentada sob a coberta do navio, fico muito tempo observando um índio cortar uma folha de palmeira Miriti. Enganchado sobre uma só folha, em que está tão firme e à vontade como sobre um ramo de carvalho, bate várias pancadas com o seu pesado machado sobre a folha vizinha que deseja fazer cair.

Na imagem 19 apresentamos o Mestre Gugu realizando o trabalho de corte da folha do miritizeiro. Observa-se na imagem que o Mestre utiliza o terçado como ferramenta para extração da folha do miritizeiro, tal instrumento de trabalho possibilita o corte individual das folhas o que favorece a preservação e sustentabilidade.

Foto 19 - Mestre Gugu no trabalho de retirada da matéria prima.



Fonte: Valdeli C. Alves. Arquivo pessoal.

Fleuri (2017) faz uma análise interessante sobre as práticas educativas de sustentabilidade e bem viver experienciadas por grupos indígenas da Amazônia brasileira e peruana, que lutam e resistem ao modelo genocida eurocentrado do capital. De acordo com Fleuri (2017, p. 285) na cosmologia das culturas originárias do povo brasileiro somos filhos e filhas da Terra, a qual nos protege e torna a vida possível, logo devemos cuidar e proteger nossa mãe. A partir desse paradigma os indígenas entendem bem viver como

⁶⁹ Agassiz, Jean Louis Rodolph, 1807-1873. **Viagem ao Brasil 1865-1866**. tradução e notas de Edgar Sússekind de Mendonça. – Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

a boa maneira de ser e viver, ou seja, viver em aprendizado e convivência com a natureza. Esta sabedoria, presente em todas as culturas ameríndias, nos leva a compreender que a relação entre todos os seres do planeta tem que ser encarada como uma relação social, entre sujeitos, em que cultura e natureza se fundem em humanidade (FLEURI, 2017, p. 285).

É interessante perceber que a matriz cultural norteadora da vida para viver bem de nossos antepassados, continua orientando os fazeres dos Mestres Santinho, Ivan, Zeca e Gugu, a qual lhes foi ensinada e aprendida em suas vivências diárias e que eles se preocupam em educar seus pares e socializar com outros grupos. Nesse sentido, retomamos a interlocução com Brandão (1995b) ao propor que a educação ambiental ensinada no âmbito escolar seja uma educação, também, centrada na vida (com) partilhada entre seres vivos humanos e não humanos. A proposição do citado educador tem como premissa uma educação que favoreça a compreensão de que tudo na vida está interrelacionado e é interdependente, ou seja,

uma educação ambiental convincente e não-utilitária [...] para recriar um sentido plenamente humano e humanamente solidário com todas as coisas do mundo e da vida, regido pelo sentimento do amor. Por afetos maduros e muito conscientes de solidariedade, de generosa partilha, de uma responsabilidade para com o presente e para com o futuro: não somente o das gerações humanas, mas igualmente o de outras gerações de tudo o que é vivo (BRANDÃO, 1995b, p. 226).

A essa ideia defendida por Brandão (1995b) soma-se ao que Santos (2010) sugere voltar as coisas simples como ponto de partida para a construção de uma epistemologia baseada no reconhecimento da diversidade de saberes que fazem parte da experiência humana. Para este autor, o reencontro da ciência moderna com o senso comum é condição *sine qua non* de um paradigma epistemológico fundamentado na ecologia de saberes, ou melhor, no “reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia (SANTOS, 2010, p. 53).

Pactuamos com as propostas de Brandão (1995b) e Santos (2010) por, também, concebermos que o conhecimento é criação e está intimamente ligado à trajetória de vida, aos valores, as crenças, as subjetividades, enfim, ao modo de ser e viver dos indivíduos em suas teias de relações, a exemplo dos saberes e fazeres vividos, praticados e revelados pelos mestres e mestras de miriti são conhecimentos do senso comum que tem sentido e significado para suas vivências, os quais, portanto,

são importantes tão quanto os conteúdos que foram selecionados para os mesmos conhecerem ao passarem pela instituição escolar.

Nesse sentido, potencializar o diálogo e a interpenetração entre as diferentes formas de conhecimento, acreditamos ser uma possibilidade de se pensar a educação e, especificamente, a ação pedagógica escolar, sintonizadas com as necessidades de se tornar os conteúdos institucionalizados relevantes às especificidades de cada agrupamento humano como elemento favorecedor de uma aprendizagem significativa e efetiva.

Assim, o diálogo entre a escola e a prática social como celeiros de múltiplas aprendizagens que são, apresenta-se como indispensável para a construção de uma educação que ouse estabelecer novas interações de conhecimentos, em que estes encontram-se, progridem, ampliam-se e alastram suas raízes ao encontro de outras conexões, e, sobretudo, contribua para gerar sentidos e sentimentos humanos de ação no mundo para uma vida decente (SANTOS, 1997; BRANDÃO, 1995a, 1995b).

Continuando nessa mesma perspectiva, Mestre Gugu ressalta mais uma especificidade que há no trato inicial com o miriti e como aprendeu tal conhecimento

Aí sim, nesse processo do miriti, que são as braças que eu preciso, eu vou, eu também me baseio pela lua, né? os mais idosos, também, tiveram esse costume da vida e repassaram pra nós que a gente tem até hoje. A lua escura, ela é mais própria pra tirar madeira, miriti, palha, essas coisas, né? que não dá broca, não dá cupim, aí, a gente se baseia pela lua escura. Quando a lua tá boa eu vou tirar, aí, eu corto a quantia que eu quero, carrego pra casa ou eu deixo lá no mato mesmo, entre 03 (três) a 04 (quatro) dias, fica lá. Aí, quando a gente corta ela põe um líquido, aí, a gente deixa lá uns quatro dias no pé da árvore, deitado assim ... só pra que ela absorva de novo aquele líquido ... quando a gente volta pra pegar, o líquido já entrou tudinho de novo pro miriti. É importante deixar quatro dias por isso, pra mim né? Mas muitas pessoas corta e destala logo, também não tem problema. Aí, a gente vai destala tudo, carrega e coloca próximo do telhado, próximo a telha, a gente não seca diretamente no sol, é no telhado. Eu imagino que 20 (vinte) dias já tá seco e já dá pra fazer o teste: pega e corta, tá bom, a gente já começa a fabricação (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifos nosso)

A narrativa evidencia no trabalho inicial dos mestres e mestras com o miritizeiro a existência de um **saber lunar** que vem dos antepassados pelos fios da memória, se reinventando no passar das gerações, permanece em uso e influenciando na definição do melhor tempo para realização das atividades desses trabalhadores em relação aos recursos naturais que extraem da floresta. Encontramos este saber, também, na voz de Mestre Célio

*O manejo do miriti tem que ir não na noite de luar, **se cortar o miriti na noite de luar não presta pra trabalhar. Tem que cortar o miriti na noite escura. Escolhe uma noite boa pra cortar**, deixa 2 (dois) braços e o grelo, se deixar só 1 (um) braço e o grelo, pronto... ela morre. Tem que deixar ou 3 (três) ou 2 (dois) braços e o grelo. O manejo do miriti é isso, tem muita técnica ... nem fale até! (Célio V. Ferreira, mestre artesão de miriti, grifo nosso).*

Mestra Tica com sua experiência na extração da folha da palmeira *Mauritia flexuosa* e o tratamento indispensável para se ter uma matéria prima de qualidade para a produção de sua arte, acrescenta outros detalhes e saberes que estão em estreita relação com o movimento de fenômenos naturais e influenciam no tempo da produção e do trabalho

***Eu corto só pela parte da manhã e isso quando a água da maré tá cheia, entendeu? Porque tem muitos miritizeiros que exigem subir em outra árvore no lado pra cortar, uns não, dá pra cortar de dentro da montaria⁷⁰ mesmo, aí, cai na água, a gente coloca na montaria e traz. Porque com a maré seca, baixa, se a gente for cortar, cai na lama. Aí, outro processo é não deixar pegar chuva depois de destalado e nem sereno, porque senão ele fica preto. Ele fica, assim, um miriti que não dá pra usar, ele fica fofo dentro, aí, você corta ele, aí, esfarela todinho, se você deixar ele pegar chuva e o sereno, né? Aí, também, não pode pegar e cortar um monte e deixar dentro de um local coberto e deixar ele assim sem pegar o sol, não presta, também.** Tem de ir pro sol, tem de colocar ele em local que esteja pegando o sol. Em um período desse é difícil, muito difícil colocar o miriti pra secar porque é muita chuva. É mais ou menos 30 dias pra ele ficar bom. Tem os artesãos que tem olaria que eles fazem o tijolo e é bastante quente, né? aí, eles colocam pra secar o miriti dentro da olaria, aí, não fica preto, né? mesmo não tendo o sol. Nesse período de inverno eles fazem isso, deixam em um local desse. Aí, em julho é sol, né? bem sol mesmo, aí é melhor (Maria das Graças S. Farias, Mestra Tica, artesã de miriti, grifos nosso).*

Interessante notar nestes relatos, que o tempo de trabalho de mestres e mestras das artes em miriti está intrinsecamente ligado aos fenômenos cíclicos naturais, coexistindo com o tempo relógio no qual se assenta a produção capitalista. As reflexões de Thompson (1998) ajudam a pensar questões referentes as diferenças e confluências entre o tempo orientado pelo cumprimento de tarefas e o tempo contado pelos ponteiros do relógio.

É possível propor três questões sobre a orientação pelas tarefas. Primeiro, há a interpretação de que é mais humanamente compreensível do que o trabalho de horário marcado. O camponês ou trabalhador parece cuidar do que é uma necessidade. Segundo, na comunidade em que a orientação pelas tarefas é comum parece haver pouca separação entre “o trabalho” e “a vida”. As relações sociais e o trabalho são misturados – o dia de trabalho se prolonga ou se contrai segundo a tarefa – e não há grande senso de conflito

⁷⁰ Tipo de embarcação pequena, feitas de madeira, movimentada manualmente com remo, muito utilizada pelos moradores dos rios da Amazônia para realizar viagens a curta distância.

entre o trabalho e “passar do dia”. Terceiro, aos homens acostumados com o trabalho marcado pelo relógio, essa atitude para com o trabalho parece perdulária e carente de urgência (THOMPSON, 1998, pp. 271-272).

Da narrativa da Mestra Tica emergem outros saberes os quais denominamos de: **saber da mata, das marés e da estação solar**. Estes saberes da experiência na lida com a natureza e o ambiente de vivência das mestras e mestres da arte em miriti conformam modo de aprender, trabalhar e ensinar característicos deste lugar. São conhecimentos manifestados pelos mestres e mestras como primordiais para o desenvolvimento de seus trabalhos e da vida individual e coletiva. Em diálogo com as questões indicadas por Thompson (1998) vemos que, no cotidiano, estes trabalhadores e trabalhadoras ao cuidarem das suas necessidades materiais de existência, também zelam pela demais exigências do existir vida coletiva.

Nesse sentido, vemos, ainda, a possibilidade de tecer interconexões com a proposta de Ingold (2010) acerca do conhecimento como uma “ecologia senciante”, ou seja, escreve Ingold (2010, p. 21): “o conhecer [...] é imanente à vida e consciência do conhecedor, pois desabrocha dentro do campo de prática – a *taskscape* – estabelecido através de sua presença enquanto ser-no-mundo”.

Entendemos que os saberes expressos pelos mestres e apresentados neste texto foram e, ainda, são cultivados nas suas trajetórias de vida em contínuo desenvolvimento com as relações estabelecidas com humanos (pais, irmãos (ãs), avós, filhos (as), esposas (os), cunhados (as), sogros (as), vizinhança e outros) e não humanos (terra, flora, fauna, água, rios, chuva, sol, lua, ...) de seus ambientes, pois é através desse envolvimento com esses múltiplos constituintes que o mundo passa a ser conhecido por seus habitantes e que as pessoas desenvolvem suas habilidades e sensibilidades (INGOLD, 2010). Adicionamos a seguir mais duas narrativas, uma do Mestre Gugu e uma da Mestra Tica, as quais, acreditamos, enriquecer a ideia do desenvolvimento de habilidades na relação com a mata. Para o Mestre

*Não tem um período certo pra cortar o miriti. É possível tirar o ano todo. Eu notei lá: **eu fui numa árvore que tinha bastante braços e cortei, marquei lá o dia. Aí, quando completou quatro meses eu voltei lá, já dava pra tirar de novo, aí, tirei. Aí, pronto. De repente a gente volta e já tem lá de novo. A árvore do miritizeiro é alta, é grande, ela espalha as sementes, aí, onde vão ficando, vão grelando. Aí, quando eu vou roçar, eu vejo que tá grelado já, num espaço bom, eu já deixo, aí o que é que eu faço? Só manter ali tudo. E é uma palmeira que cresce rápido, bastante rápido, em pouco tempo já tô cortando, né? Cortando do baixo, é porque **ela começa com os braços bem finos, porque ela tá nova. Aí, a gente já começa a podar, aí, ela vai crescendo, engrossando. Mas é desde pequena que a*****

*gente começa a tratar, cortar, [...] aí, com tempo ela vai engrossando e a gente corta até uma determinada altura. A partir que tá muito alto, já é perigoso, né? a gente já não se arrisca mais. Aí, mesmo porque, **vai ficando alta a árvore, vai diminuindo o braço do miriti, é que ela já pega o calor do sol diretamente, aí, encurta mais o braço. Aí, a gente já usa as outras partes da árvore.***

*A árvore já começa a dar o fruto quando ela já está bastante alta, quinze metros por aí, ela já começa a brotar frutos. **Quando ela tá na fase adolescente que a gente chama, que é a fase melhor pra se colher o braço do miriti, não tem, ainda, cacho, não tem semente... é a partir que ela passa dos quinze metros que ela já começa a brotar os frutos, aí, já não serve o miriti que a gente utiliza pro brinquedo. Serve pra gente juntar o fruto pra comer** (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifos nosso).*

Mestra Tica acrescenta,

***Depois que tem os cachos, a gente já não mexe mais, ela fica muito dura a fibra, entendeu? Porque olhe bem, ela** (a palma do miriti) **é igual um isopor, mas que quando fica muito grossa, aí, ela fica muito dura, entendeu? Aí, já é um processo muito ruim pra cortar, aí, a gente não mexe mais.** Quando ela tá madura que já dá o fruto, aí, já não serve mais pro brinquedo de miriti, pra tala, pra essas coisas! Aí, já fica, o que já serve é o fruto, né? **O fruto do miriti que serve, porque desse fruto aí, muitas pessoas já fazem outro tipo de artesanato, como: aquela casquinha do miriti, do fruto do miriti, da semente do miriti, aí, tem também que eles fazem os pudins, bolos...** e eu sei fazer também, mas não é muito a minha praia. A gente faz venda também no miritifest, a gente faz venda disso, eu sei fazer, mas eu não gosto (Maria das Graças S. Farias, Mestra Tica, artesã de miriti, grifos nosso).*

Notamos que Mestre Gugu e Mestra Tica, na convivência cotidiana, observam com atenção o fluxo de vida da mata, da água, do sol, da lua; atentos, ouvem e seguem as pistas de seus predecessores, reinventam os ensinamentos destes ao longo de sua caminhada, e, assim, aprendem as artimanhas e desenvolvem suas próprias habilidades na lida com a floresta, particularmente, tem intimidade no trato com a *Mauritia flexuosa*. Nesse movimento, em um processo contínuo, constituem-se coletivamente enquanto ser vivo e humano criando e dando forma ao ambiente que vivem em conectividade com todos os demais seres vivos.

Nesse sentido, Mestres: Gugu, Santinho, Célio, Ivan e Mestra Tica em suas narrativas, transcritas neste item, explicitam suas vivências na prática cotidiana suas percepções de “ser-no-mundo”, ou seja, seres que compartilham com outros humanos e não humanos a vida na terra, junto com os quais desenvolveram habilidades, sensibilidades e aprendizagens que os permite cultivar a convivência respeitosa de um compromisso contínuo, presente e futuro, com a terra e com os seres que nela habitam. A esse respeito, Brandão (1995b, p. 223-225) sustenta que

[...] somos parte da cadeia, do fluxo e dos elos da vida. Somos seres vivos, antes de sermos pessoas racionais ou sujeitos sociais. Compartilhamos a vida com outros seres da vida, somos todos o todo e a parte de uma mesma dimensão de tudo o que existe. [...] a essência de nossa experiência no mundo é sermos, como e com outros seres, uma partilha da vida. Seres da vida. [...] Os direitos do 'ser' são mais amplos do que os do 'ser humano'. Tudo o que comparte conosco a vida tem, como nós, direitos fundamentais. Os direitos humanos, como uma espécie viva entre outras, cessam quando colocam em ameaça os direitos de outras espécies de seres vivos à vida e a sua própria realização.

Mestre Gugu ao partir de suas relações de pertencimento percebe as mudanças e continuidades em seu lugar de morar e trabalhar em decorrência da ação antrópica, cuja lógica utilitária compromete não só a estética da paisagem como seu desaparecimento. O Mestre nos fala de sua preocupação com o meio ambiente, a urgente necessidade de frear as práticas poluidoras e de desmatamento, a importância da preservação e seu modo de contribuir e lutar para que o direito à vida seja para todos os seres vivos.

As madeiras de lei também gosto de preservar, porque tá sumindo, não tem. A partir que surgiu a motosserra tá acabando com a madeira, né? A gente não percebe que as pessoas tão preocupadas em reflorestar, mas sim acabar com esse bem. É bem poucos, que a gente vê, que tem esse cuidado. Lá na região, as pessoas vão tirando mesmo, não tão nem vendo, né? Já lá no meu sítio não, ainda tem, porque eu deixo, eu tenho esse cuidado, mas tem muitos lá que não.

Nos igarapés também, na margem do igarapé, abeirando assim, a gente tem o cuidado de não tirar, porque aí depois do tempo, né? aquele igarapé pode sumir, pode secar, o que já aconteceu por lá. Então, nós que faz um trabalho na igreja, a campanha da fraternidade sempre nos alerta pra isso, né? a gente já tem uma outra visão, mas muitas pessoas não tem esse conhecimento, não tem essa visão, pra ele é cortar, vender e pegar o dinheiro, né? não tá nem aí pro que vai acontecer daqui com um tempo (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifos nosso).

Uma experiência vivida como exemplo de e para a proteção dos seus pares nos termos de uma sintonia fina e dos laços de copertencimento com a dimensão não humana do ambiente, estabelecendo laços produtivos com outros humanos e não humanos. A *Mauritia flexuosa* é um outro não humano que participa de uma trama de relações, entrelaçando pessoas e coisas sendo parte de um feixe de processos de aprendizagem individuais, sociais e ambientais. Nesse sentido, vemos um modo de trabalhar, zelar, cuidar, sentir, agir, educar, lutar, enfim um viver que contempla saberes que vem do olhar de um mestre artesão não apenas para si, mas para o todo que está em sua volta, que completa a sua existência no presente nas malhas que constrói e configura o ambiente em que habita.

Em suma, no trabalho de extração matéria prima, dos mestres e mestras artesãs de miriti, dialogamos com a noção de educação, ensino e aprendizagem pensada a partir dos modos pelos quais experiências educativas são constituídas e vividas na prática cotidiana em um processo contínuo, reafirmamos a **Educação da Vida** e identificamos os saberes: **ambientais, do cuidar e zelar, das fases lunar, das marés, das estações solar e das matas**. Tal educação e os saberes que a perpassam são aprendidos e ensinados cotidianamente por meio da oralidade e da observação. No próximo subitem avançaremos com essa análise na etapa de feitura das artes em miriti.

3.2.2 Trabalhar e Educar na/para produção artesanal

Do artesão nasceram aves, de sua mão para voar. Nasce a cobra se mexendo assim e casais só para dançar. Olha o pato no paneiro e as girândolas pelo ar. Soca-soca está pilando assim... As barquinhas não tem mar. Quem diria que o sonho brotou da mão. Que é de sonhos a casa de um artesão. Quem diria que um anjo desceu ao chão. Quem diria que o anjo virou artesão (LACERDA; LOUREIRO, P., 2008).

Na fase de produção dos objetos de miriti, observamos o saber **cortar, esculpir, lixar, pintar, selar, calcular, montar, estético, gerencial, organizacional, da união, do reconhecimento e da partilha** (SILVA, 2012). Tais saberes são ensinados e aprendidos no trabalho cotidiano realizado pelos (as) mestres (as) em suas oficinas. Na narrativa abaixo, Mestre Célio destaca que aprendeu a trabalhar com o miriti olhando seu irmão, do mesmo modo que esse jeito de ensinar e aprender tem se reproduzido em sua família por gerações.

Aprendi a fazer esses brinquedos na oficina do meu irmão, ele é profissional, quando eu vinha do serviço⁷¹, eu ía lá conversar com ele, eu ficava olhando ele fazer e fui aprendendo.

Na minha oficina, aqui em casa, ensinei pros meus filhos. Eu já tenho 02 (dois) filhos que me ajudam, que já sabem fazer (...) todos trabalham comigo, mas quem faz (corta) são dois e eu, o resto lixam, pintam, fazem acabamento. [...] Dos meus filhos passaram para os meus netos. Tenho um neto que mora aí na frente⁷², e ele já chega dizendo: “ei, pai velho, me dá uma lixa!”, aí, ele começa a lixar, e aí eles vão aprendendo.

Eu tenho uma neta que vive aqui, ela vem, senta aqui, eu estou trabalhando e ela está espiando, aí, ela fala: “vovô, como é que a gente lixa?” Olha, minha filha, é assim, não, minha filha, vira o miriti. Aí, a gente vai

⁷¹ Mestre Célio refere-se ao período que trabalhou como carpinteiro na área industrial do município de Barcarena

⁷² Mestre Célio está se referindo a casa que fica do outro lado da rua, ou seja, em frente a sua residência.

ensinando, ensinando, ela já é profissional para lixar (Célio V. Ferreira, Mestre artesão de miriti, grifos nosso)

Mestre Célio refere-se a etapa de transformação da matéria prima miriti em arte, no caso dele, é utilizado somente a palma do miriti para esculpir diversos formatos de brinquedos. A imagem 20 reproduzida abaixo, capturada na oficina do Mestre Ivan, é demonstrativa da palma do miriti após passar por todo o processo de tratamento (destalagem e secagem) apresentada nas narrativas da Mestra Tica e do Mestre Gugu, analisadas no item anterior deste capítulo, a palma está pronta para ser utilizada pelos mestres na feitura de sua arte.

Foto 20 - Palma do miriti seca.



Fonte: Arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Agosto/2012.

Geralmente, as palmas são arrumadas no ambiente interno da oficina, próximas ao telhado, conforme apresenta-se na fotografia 21, capturada na oficina do Mestre Santinho

Foto 21 - Palma do miriti seca armazenada na oficina.



Fonte: Arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Março /2018.

Retomemos a narrativa de Mestre Célio, na qual, observamos um tipo de ensino aprendizagem que acontece como uma prática social, a qual envolve o treino da atenção e o desenvolvimento de habilidades, num processo contínuo e recursivo entre percepção e ação (INGOLD, 2010). Tal processo educativo, também se percebe na narrativa da Mestre Tica que apresentamos no início deste capítulo, na qual ela aborda que aprendeu a fazer artes em miriti com sua mãe e sua avó, acrescentando que suas filhas, também, já sabem realizar tal trabalho por terem sido ensinadas pela Mestre.

As duas narrativas, mencionadas acima, entendemos que são exemplificadoras da tese defendida por Ingold (2010) acerca da educação da atenção. Para compreensão do processo de construção do conhecimento que adquirimos com nossas experiências ao longo da vida e de transmissão de uma geração a outra Ingold (2010, p. 07) argumenta que

[...] nosso conhecimento consiste em primeiro lugar, em habilidades, e que todo ser humano é um centro de percepções e agência em um campo de prática. [...] É através de um processo de habilitação (enskilment), não de enculturação, que cada geração alcança e ultrapassa a sabedoria de suas predecessoras. Isto me leva a concluir que, no crescimento do conhecimento humano, a contribuição que cada geração dá a seguinte não é um suprimento acumulado de representações, mas uma educação da atenção (INGOLD, 2010, p. 07).

Ao compartilharem comigo a maneira como aprendem e como ensinam a arte de manusear o miriti, os mestres e as mestras traduzem e sustentam o fazer de um estilo de educação que dispensa livros, professores com títulos acadêmicos e são distanciados dos conteúdos curriculares escolares institucionais, mas praticados nas relações do convívio cotidiano e voltados para compreensão do mundo.

Este processo educativo é atravessado por uma prática pedagógica assentada na memória, na oralidade e na observação, por meio de um olhar atento e apurado e uma escuta minuciosa somado a curiosidade de cada ser. Assim, cada um e uma vai constituindo-se enquanto ser no ambiente em que vive, desenvolvendo suas habilidades as quais “emergem através dos trabalhos de maturação no interior de campos de prática constituídos pelas atividades de seus antepassados” (INGOLD, 2010, p. 16). Esse tipo de educação nos remete à pesquisa de Caleffi (2004), que analisa a educação indígena na sociedade brasileira nos séculos XVI ao XVIII. Partindo da ótica da educação enquanto cultura, a professora mostra como, através da oralidade e da observação, o ato de aprender e ensinar acontece, ressaltando que nas sociedades indígenas, não há tempo destinado para aprender, ao longo da vida todo o tempo é tempo de aprender.

A imagem 22 é enriquecedora desse debate, nela pode-se visualizar Mestre Ivan em sua oficina ensinando seu ofício. Ele mostra⁷³ as luminárias para a aprendiz, explicando minuciosamente cada parte de sua obra de arte. A aprendiz, por sua vez, o observa com um olhar curioso e a audição atenta a todos os detalhes.

⁷³ Na perspectiva de Ingold (2010) acerca do processo de aprendizagem por redescobrimto dirigido a expressão mostrar assume o sentido de “Mostrar alguma coisa a alguém é fazer essa coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo”. (INGOLD, 2010, p. 21).

Foto 22 - Mestre Ivan ensinando em sua oficina.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo. Março/2012.

Nesta maneira de ensinar e aprender acontece um processo de “aprendizado por redescobrimto dirigido” (INGOLD, 2010, p.21), no qual o aprendiz descobre o conhecimento por si mesmo, olhando, ouvindo ou sentindo as coisas que lhe são mostradas por outrem, o qual assume o papel, não de transmissor do conhecimento, mas de criador das situações para que o iniciante tenha contato, experimente aquela vivência diretamente e seja orientado a cuidar particularmente de determinados aspectos “do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder ‘pegar o jeito’ da coisa” (INGOLD, 2010, p.21).

Nesse sentido, ouvir e olhar um (a) mestre (a) artesão (ã) de miriti não significa aprender a viver a experiência deste (a) outro ser para vivê-la, mas sim juntar-se a ele ou ela no processo de produção do conhecimento e acompanhá-lo (la), seguir o caminho que está sendo percorrido na estrada da vida para tomar parte da experiência que a viagem possibilita, enquanto ambos rumam na mesma direção.

Aqui, vale retomar as análises de Bondía (2002) acerca da acepção do termo experiência, o qual a entende não como experimento que tem seu significado fincado na ciência moderna, mas como algo que se passa, acontece na vida do indivíduo e tem a capacidade de o formar e transformar, nutrindo um sentido e significação na razão de seu viver. Para que tal evento ocorra é necessário parar para pensar, olhar, escutar, sentir, “cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros,

cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço”. (BONDÍA, 2002, p. 19).

A narrativa de Mestre Ivan acerca de como ensina os seus saberes artísticos a outras pessoas, e a imagem 22 são elucidativas dessa análise da experiência como processo educativo de encontro, abertura, atenção e transformação pessoal e individual.

*Já ensinei outras pessoas que já aprenderam. A gente vai assim ensinando: olha, essa rosa é feito dessa maneira, colada dessa maneira. É muito difícil e eu fico, muitas vezes, indignado com o governo que promove certas oficinas de uma semana, aquilo que é só pra dar dinheiro para oficineiro, porque **você não consegue fazer um artesão em um ano**, você montar uma coisa é fácil, **você ter a percepção de fazer isso tudo igual é que é difícil**. Então, **todos os meus alunos aqui pra cortar, montagem aquilo que você consegue medir em linha reta, essas coisas todas tem vários que sabem fazer, mas nesse lado aqui de esculpir ainda não, então é um pouco a curiosidade** (Ivan T. Leal, Mestre artesão de miriti, grifos nosso).*

Na imagem 23, percebe-se a filha / aprendiz realizando uma das etapas do processo de feitura do objeto de miriti, a montagem de uma flor.

Foto 23 - Filha/Aprendiz de Mestre Ivan montando uma peça em miriti.



Fonte: Arquivo Pessoal. Pesquisa de Campo. Março/2012.

As narrativas e as imagens 22 e 23 demonstram o saber da experiência sendo apresentado e compartilhado com as mentes e mãos das novas gerações que seguem as linhas de possibilidades desprendidas por seus antecessores, juntam-se no movimento e fluxo contínuo do conhecer o ambiente e continuam no caminhar

labiríntico e atencional da vida, criando novas linhas e tecendo coletivamente as malhas do seu universo existencial. (INGOLD, 2010; 2012; 2015). A fala de Mestre Santinho ao nos contar como ele e seus dois filhos aprenderam a fazer brinquedos de miriti, nos possibilita complementar essa compreensão da educação da atenção que se dá na prática cotidiana. Diz o Mestre:

*Pra ser franco, esses dois aí, **Tião e Dorielso, são os únicos que aprenderam olhando.** O Tião sabe tocar cavaquinho, violão, nunca aprendeu com ninguém, o que você pedir pra ele tocar, uma nota ele faz e nunca aprendeu com ninguém. **A mesma coisa eu também, não aprendi com ninguém, eu aprendo as coisas assim: só olhando. O Dorielso aprendeu a cortar o miriti olhando pra fazer igual** (Sebastião Ferreira Cardoso, Mestre Santinho, artesão de miriti, grifos nosso).*

Quando Mestre Santinho diz que ele e os filhos não precisam de alguém para ensiná-los, porque conseguem aprender olhando, está implícito neste dizer que seguem as pistas de quem já passou pelo mesmo lugar que estão trilhando. Observam atentamente as pessoas e as coisas que estão a sua volta em seu caminho, as quais lhes despertam interesse, necessidade e possibilidade de serem desbravadas.

Entendemos que este não é um aprender solitário, sozinho, mas sim é desenvolver-se na intensa relação com o (a) outro (a) ao longo da caminhada, observando-o (a), escutando-o, pois, como bem ressalta Ingold (2010, p. 16) “o trabalho que as pessoas fazem, estabelecendo ambientes para suas próprias gerações e as gerações futuras, contribui bastante diretamente para a evolução das capacidades humanas”.

Nessa ótica, na qual considera-se “todo ser humano um centro de percepção e agência em um campo de prática” (INGOLD, 2010, p.07) educar-se é realizar a caminhada da vida no mundo como um detetive em um labirinto, atento a todas as coisas que estão no caminho, das grandes até as mais, aparentemente, insignificantes, seguindo as pistas daqueles (as) que já trilharam pela estrada e que agora dão-lhes as costas para que cada um e uma siga em frente, traceje o seu próprio percurso e, nele, faça suas escolhas, descobertas, construa sua aprendizagem e constitua sua experiência de/no viver em coletividade.

Adita-se a esta análise, a experiência de Mestre Gugu ao falar-nos sobre a troca de saberes que vivencia em seu trabalho educativo com a arte em miriti,

*Em casa já ensinei sim. Inclusive eu tenho um cunhado que ele, também, aprendeu comigo. **Eu ensino, também, já há bastante tempo na Pastoral***

do Menor⁷⁴, lá na minha comunidade. *Aí, eu trabalho com crianças e adolescentes, ensinando o miriti. A gente vai ensinar a técnica, o corte, a pintura, mas a gente acaba aprendendo também com eles, né? Porque eles tem informações muito interessantes pra gente. Muito importante isso, porque a gente troca esse conhecimento, né? da pessoa que vai ensinar e dos alunos que vão aprender e é muito importante essa interação aí. Toda quarta pela parte da manhã a gente ensina lá, a gente já fez bastante oficinas lá na comunidade. A minha parte social eu acredito que eu faço. (risos)* (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifos nosso).

Observamos nesta narrativa uma relação laboral educativa em que observador e observado vão constituindo-se reciprocamente, enquanto sujeitos da experiência⁷⁵, contudo, de forma distinta, particular, própria de cada um e uma, pois as coisas passam, tocam e são sentidas de maneira individual na vida de cada pessoa. Notamos, ainda, a escolha do Mestre em partilhar com outras pessoas seus conhecimentos e seu ofício como uma atitude política de estar contribuindo para a redução das mazelas sociais constituídas pelo modo de vida burguês capitalista. Os gestos emitidos pelo Mestre ao narrar que disponibiliza uma manhã por semana de seu tempo de vida para auxiliar outras pessoas de sua comunidade, demonstra seu entendimento acerca das desigualdades econômicas, materiais e sociais que impera e nutre a sociedade na qual está inserido, sua indignação diante de tal ordenamento do qual, também, é marginalizado, e seu modo de lutar e agir disseminando saberes que indicam outras formas de pensar e estar no mundo.

Assim, é na dinâmica caminhada da vida cotidiana que os saberes da experiência são socializados entre as pessoas, as quais educam e são educadas mutuamente em um constante e infinito “dever”. Nas palavras de Brandão (1995a, p.07) “ninguém escapa da educação, [...] de um modo ou de muitos todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar”.

⁷⁴ A Pastoral do Menor é uma instituição da Associação Obras Sociais da Diocese de Abaetetuba, entidade sem fins lucrativos, que atende crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. com atividades socioeducativas. Presente há 28 anos em Abaetetuba. Chttps://prosas.com.br/empreendedores/8328-associação-obras-sociais-da-diocese-de-abaetetuba. Sobre os trabalhos da Pastoral do Menor em Abaetetuba vale conferir a obra da educadora FERREIRA, Regina da C.F. Uma visão sobre a criança e o adolescente em situação de vulnerabilidade social: um estudo de caso a partir da experiência socioeducativa na Pastoral do Menor, do município de Abaetetuba/PA. Curitiba/PR: CRV, 2015.

⁷⁵ Apreendo o termo sujeito da experiência a partir das reflexões de Bondía (2002, p. 24) que o considera como “território de passagem, [...] ponto de chegada, [...] espaço onde tem lugar os acontecimentos. [...] um sujeito ex-posto”, aberto, receptivo a estar em constante formação e transformação pela experiência que lhe passa, toca e acontece na travessia da vida.

Nessa acepção, consideramos que é na trama das relações sociais e materiais cotidianas estabelecidas entre seres humanos e, também, com não humanos⁷⁶ que acontece a construção de saberes, tidos como conjunto de conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades, expressando-se em lugares, tais como: mercados, casas, feiras, oficinas, santuários, clubes, praças, quintais, campos de futebol, escola e demais espaços onde se concentram e se (re) produzem práticas culturais coletiva.

Com esse entendimento, as oficinas ou atelier, local em que os (as) mestres (as) artesãos (ãs) realizam a feitura das artes em miriti, configuram-se como lugar de convivência, de prática laboral, de circulação de fazeres, saberes e de processos de aprender e ensinar geracional, portanto, são ambientes de aprendizagem e, portanto, de cultura e educação. Ou melhor, são espaços de vivência cotidiana que se configuram como práticas educativas na medida em que possibilitam a circulação de sentidos e de significados de teor pedagógico, situações em que, segundo Brandão (2002, p.143), “de alguma maneira se ensina-e-aprende o que é importante para que indivíduos biológicos se tornem pessoas sociais”.

Desse modo, registramos que são de várias maneiras, de acordo a individualidade de cada sujeito da experiência, que os saberes dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti de Abaetetuba são socializados entre gerações e experienciados de diferentes formas pelos (as) novos (as) andarilhos (as) do ambiente. Assim, nos processos educativos fundamentados na educação da atenção não há um modelo metodológico, uma diretriz única, universal para ser seguida e praticada, ao modo como nos foi e continua sendo instruído pelo modelo de educação convencional adotado pela sociedade e escola moderna burguesa capitalista.

Ingold (2015), inspirado em Masschelein, denomina de “pedagogia pobre” o estilo singular de ensino aprendizagem que se desenvolve alicerçado na educação da atenção, pois não é uma metodologia dada, pronta e acabada, mas sim é construída no processo de orientação do aprendiz para a sabedoria da experiência, para caminhar no mundo abrindo seu caminho no fluxo das coisas. Dito de outra maneira, a pedagogia pobre não oferece ao aprendiz o conhecimento finalizado e determina qual deve ser seu aprendizado e o caminho a percorrer para atingi-lo, ao

⁷⁶ Ressaltamos aqui a relação com a floresta, os rios, igarapés e, especificamente, com a Palmeira Mauritia Flexuosa.

contrário, abre a mente do caminhante para as descobertas do/no caminhar pelo ambiente, sempre atento por onde pisar, ouvir os ruídos e sentir a vivência no presente real, gestando e partejando suas respostas aos acenos do mundo.

A narrativa da Mestre Nina nos possibilita exemplificar esta compreensão do processo educativo atencional:

*Eu, quando era moleca, se eu chegasse na sua casa e a senhora tivesse fazendo uma coisa assim, eu ficava só de olho, parece papagaio. Chegava aqui em casa, eu vinha fazer. **Eu fui uma vez na RBA, estavam fazendo umas rosas de papel higiênico lá, eu olhei, vi um bocado de rolo, aí, eu disse assim: o que é isso aí? A mulher falou pra mim: nós vamos fazer uns enfeites. Aí, fiquei olhando. Cheguei na casa da Mundinha, eu fiz o enfeite [...] tudinho. Era fácil de fazer o cravo. Mas tinha gente que pelejava, pelejava e não fazia** (Nina Mary Abreu da Silva, Mestre artesã de miriti, grifo nosso).*

Essa experiência, de como aprendia a fazer trabalhos manuais, que Mestre Nina compartilhou conosco, é uma evidência de como homens e mulheres - ensinantes e aprendentes - na estrada da vida, abrem seus caminhos e desenvolvem suas habilidades sui generis, construindo a complexa e emaranhada malha de saberes concomitante a constituição do processo histórico da vida social. Nesse sentido, “o conhecer [...] é imanente à vida e consciência do conhecedor, pois desabrocha dentro do campo de prática – a *taskscape* – estabelecido através de sua presença enquanto ser-no-mundo” (INGOLD, 2010, p. 21).

Por outras palavras, aprender na cultura é o que torna possível a reprodução da diversidade de modos de habitar o mundo e de se constituir como pessoa. Os entrelaçamentos entre a aprendizagem e a cultura têm como foco os sujeitos enquanto organismos-pessoas que habitam mundos constituídos por contextos atravessados por “fluxos de materiais” que tornam possível a vida em suas diferentes formas e expressões (INGOLD, 2012).

O ensinar e aprender a arte em miriti, também, acontece em espaços institucionalizados, a exemplo da Pastoral do Menor, conforme foi mencionado na narrativa de Mestre Gugu. A esse respeito, todos (as) os (as) sujeitos (as) da pesquisa reportam-se a cursos, palestras, oficinas e workshop que participaram ou ministraram em parceria com entidades públicas e privadas.

Entre os (as) mestres (as) entrevistados (as) há um consenso quanto a importância e gratidão pela oportunidade de poderem participar de cursos com finalidade educacional, associado ao aprimoramento profissional do trabalho com o

miriti em variados aspectos, haja vista, ser esta uma nova possibilidade de realização pessoal, no sentido de conquistar um certificado acadêmico. Importa lembrar, que de todos (as) os sujeitos envolvidos nesta pesquisa, somente Mestra Tica concluiu o ensino fundamental, porém expressaram o incômodo pela não realização de sonhos pessoais que estavam atrelados à formação escolar e, ao mesmo tempo, a motivação e esforço para proporcionar a seus filhos (as) a realização de tais desejos, os quais para eles (as) tornaram-se inalcançáveis por uma série de situações desfavorecedoras no âmbito pessoal, familiar e socioeconômica, que enfrentaram em suas trajetórias da vida.

Especificamente referem-se a cursos ministrados por consultores do SEBRAE/PA a partir da realização do projeto Miriti Design⁷⁷. Mestre Célio revela sentimentos de alegria, gratidão e reconhecimento, ao se reportar sobre os cursos que participou, ministrados pelo SEBRAE/PA, quando foi incluído, juntamente com os demais entrevistados e outros artesãos, no projeto de aperfeiçoamento da produção do artesanato de miriti. Em sua avaliação destaca

Olha, a gente tem muito curso do SEBRAE, muito curso que a gente faz. Eu tenho aí 05 (cinco) diplomas que eles deram pra nós quando o SEBRAE estava dando curso pra gente, sabe? A gente não gastava um tostão da gente. Fazia o curso aqui mesmo em Abaeté, no SEBRAE, no Colégio São Francisco, no INSA⁷⁸. Ainda tiveram uns 03 cursos onde nós estamos agora, no galpão (refere-se à sede da Associação).

Veio o Paulo de Tucuruí dar pra gente um curso de embalagem. Tem gente que quer, por exemplo, um móbile desses na embalagem de miriti. Aí, a gente faz a embalagem. Aquela tala do miriti, a gente fazia aquelas caixinhas que serve pra embalagem. São caixinhas que eles pedem muito no São José Liberto. Agora eles têm uma técnica pra fazer a tampa. Foi muito bom o curso pra gente.

Outro curso que fizemos foi curso de venda⁷⁹, a gente tinha muita dificuldade, a gente não tinha prática de sair numa feira pra agradar os clientes, porque a venda é agradar os clientes, apresentar o que a gente leva pra vender, mas ele explicou muita coisa pra gente, a gente aprende muita coisa. Esses cursos trazem muita ajuda pra gente, esse cara é muito gente boa, explica direitinho. Gostei muito mesmo. É... nem fale até!!! (Célio V. Ferreira, Mestre artesão de miriti, grifos nosso).

⁷⁷ Segundo Osvaldo N. Tuma, Presidente do Conselho Deliberativo do Sebrae/PA o Miriti Design foi uma ação do SEBRAE/PA – Agência Abaetetuba, implementada no ano de 2000, em parceria com os artesãos de miriti do município de Abaetetuba, “objetivando diversificar a produção do artesanato, até então restrita a brinquedos e elementos da fauna e flora amazônicas para venda aosromeiros e observadores do Círio de Nazaré” (TUMA, 2002, p. 10).

⁷⁸ Colégio São Francisco Xavier: Colégio de Ensino Fundamental e Médio pertencente à Associação Obras Sociais da Diocese de Abaetetuba. INSA: Sigla do Instituto Nossa Senhora dos Anjos. Colégio de Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio pertencente à Congregação das Irmãs Missionárias Capuchinhas. Essas duas instituições educacionais firmam parcerias com entidades cedendo ou alugando suas estruturas físicas para realização de eventos educacionais.

⁷⁹ Mestre Célio se refere ao curso promovido pelo SEBRAE/PA que ele participou no período de 13 a 17 de março de 2017.

As falas de Mestre Gugu, Mestre Zeca e Mestra Tica seguem nesta mesma direção e reforçam a relevância do aprendizado que conquistaram nos cursos para o aprimoramento de seu trabalho. Nos contam os Mestres:

*O SEBRAE repassou pra nós vários cursos, né? acabamento, pintura, técnicas de venda, formação de preços, tudo isso já. **Esses cursos do Sebrae me ajudaram bastante sim. A gente aprendeu lá algumas coisas que eu não sabia. Eles me ensinaram umas técnicas, aí, graças a Deus, isso foi importante, porque eu agreguei no meu produto, né?** aí, tem paisagem que as pessoas gostam muito, que é bem feito, bem pintado. (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifo nosso).*

*Particpei de algum curso já no SEBRAE. **Eu tenho vários diplomas de cursos que eles dão quando o cara vai pros cursos, oficinas, né?** Tudo eles, eu tenho em casa. Eu particpei muito, mas muito mesmo. Isso me ajudou muito na parte da pintura. O curso que eles administravam pra gente era mais de mistura, né? Ficando bem adequado a pintura. Eu sou pintor também. (José Maria da Silva, Mestre Zeca, artesão de miriti, grifo nosso).*

***Eu já me especializei em vários cursos de artesanato de brinquedo de miriti**, como: eu já fiz cortes e entalhes, que foi um curso que a gente fez no Cristo Trabalhador⁸⁰; eu fiz gestão humana, também, pelo SEBRAE; eu fiz um que a gente se especializou em atendimento ao público pra trabalhar com nosso produto; eu fiz muito, muitos cursos. **Eu acho que eu fiz uns 10 cursos, tudo pelo SEBRAE e em relação ao miriti.** Eu fiz de como a gente dar o acabamento, pra melhorar o acabamento, entendeu? Porque as vezes a gente deixava o brinquedo mau colado, aí, a gente aprendeu que não era assim, as vezes a gente deixava ele meio rústico, a gente aprendeu a lixar, a dar aquele acabamento que ele fica bem bonitinho. Eu fiz de pintura também, pintar o brinquedo, a gente fiz de como fazer mistura de tinta, eu fiz vários cursos assim. **Com certeza esses cursos ajudaram a melhorar o meu trabalho. Hoje eu sei misturar qualquer cor de tinta que a gente compra: preta, azul, aí, a gente faz outras cores** (Maria das Graças S. Farias, Mestra Tica, artesã de miriti, grifos nosso).*

Viver em uma sociedade na qual o domínio da cultura escrita escolar dita e determina as regras de convivência, receber um certificado, para quem não teve oportunidade de seguir uma formação acadêmica em conformidade com os padrões estabelecidos, tem um valor sentimental indescritível. Foi o que observamos quando Mestre Célio, Mestre Gugu, Mestre Zeca e Mestra Tica referiram-se aos certificados que receberam dos cursos. As expressões deles demonstravam que a realização de um sonho, até então inalcançável, foi conquistado. Todavia, vale frisar que a valoração dada, pelas mestras e mestres, aos cursos e certificados, está relacionado ao fato de que os conhecimentos que lhes foram apresentados como conteúdos serviram para dialogar com os seus saberes, somar-se e fortalecer o seu fazer, tendo, portanto,

⁸⁰ O Centro de Formação Profissional Cristo Trabalhador é uma Obra Social da Diocese de Abaetetuba

sentido e significado para sua vida. As imagens 24 e 25 apresentam Mestre Célio e Mestre Ivan sendo certificado junto com outros (as) artesãos (ãs) pela participação no curso de Atendimento ao Cliente e Gestão de Pequenos Negócios.

Foto 24 - Mestre Célio e Mestre Ivan e outros artesãos (ãs) com seus certificados do curso Atendimento ao Cliente.



Fonte: Álbum facebook Miriti da Amazônia Abaetetuba.

Foto 25 - Mestre Célio e outros artesãos (ãs) com seus certificados do curso Gestão de Pequenos Negócios.



Fonte: Álbum facebook Miriti da Amazônia Abaetetuba.

Observamos que é unânime entre os (as) entrevistados (as) a percepção positiva da importância da formação recebida através do SEBRAE, no sentido de somar conhecimentos e usufruir de melhoria no âmbito profissional e pessoal. Nas

narrativas anteriores, sobre este assunto, é notório as mudanças percebidas pelos (as) Mestres (as) em diversos âmbitos do seu trabalho após a participação nos cursos. A fala de Mestre Célio reflete esse discernimento:

Agora que tem diploma dado pelo SEBRAE, eu tenho aí 05 (cinco) diplomas, a gente tem que pegar esse diploma nosso, levar lá pra associação que vão fazer uma ficha que é pra mandar, que nessas cidades todo mês querem um ou dois artesãos que é pra ensinar a fazer o brinquedo. Eu já fui pra Breves, o Dezidério pra Ponta de Pedras. Já ensinei dando uma oficina lá no mangueirão. Trabalhei 08 (oito) horas por dia, de manhã e de tarde, dando curso pra criança lá no mangueirão. Então, está servindo esses diplomas que eles deram pra nós (Célio V. Ferreira, Mestre artesão de miriti, grifos nosso).

Certamente um cenário de trocas de experiências, de mudanças com exigências voltadas a padronizações de estilos, de imposições de hábitos não é vivido somente de harmonia entre os diferentes grupos e segmentos envolvidos, pelo contrário, é permeado de conflitos, choques de interesses e disputas. E nessa relação educativa entre os projetos desenvolvidos pelo SEBRAE e os artesãos e artesãs de miriti muitos foram os embates ocorridos. Tais contendidas se percebe nas narrativas de Mestre Ivan, Mestra Nina e Mestre Santinho que fazem, também, uma apreciação positiva a respeito das formações que participaram junto ao Sebrae ressaltando que

*a técnica a gente aprende em algumas consultorias que o SEBRAE dá, por sinal foi de grande importância para o artesanato de miriti em Abaetetuba. A maneira de lixar, de você selar o produto, a maneira de você armazenar o miriti, como secar o miriti. Então, foi de grande importância pra gente essas consultorias que o SEBRAE passou pra gente, entendeu? [...] **O consultor do SEBRAE, ele não consegue, não tem a competência de nos ensinar a cortar, mas tem essas técnicas descoberta por pessoas curiosas que conseguiram essas habilidades de você tratar o miriti.** O miriti, como é um produto poroso, a tendência de ter a umidade é muito grande, então, ele pode se danificar com muita facilidade com a umidade e, aí, a maneira como você armazena ele com produtos químicos, são técnicas que a gente aprendeu. E sobre o designer, a gente mesmo, por ser autodidata, faz esse trabalho, não teve esse acompanhamento. No meu caso, nós mesmos criamos as nossas peças* (Ivan T. Leal, Mestre artesão de miriti, grifo nosso).

Interessante notar que esta fala do Mestre Ivan é reveladora de um saber fazer artístico, que compõe o processo de transformação da matéria prima miriti em arte, o qual é particular e distingue a posição de Mestre na divisão das tarefas de trabalho. O saber cortar que Mestre Ivan se refere significa esculpir na palma do miriti os mais diversos tipos de objetos.

Para os (as) narradores (as), fontes desta tese, o saber cortar é a parte mais difícil e complexa de se ensinar e aprender, pois exige muito cuidado e atenção

por manusear instrumento de trabalho cortante. Requer muita habilidade, reponsabilidade e, portanto, demanda maior período de tempo para maturação do aprendiz. É um saber que envolve uma intensa interação e reciprocidade entre mestres e aprendentes por ordenar o exercício da paciência, tolerância e do respeito com o gosto do outro. É o saber principal e determinante na escala hierárquica da aprendizagem no processo de formação de um (a) mestre (a) de miriti. Daí, Mestre Ivan tecer suas críticas a projetos governamentais e afirmar que “não se faz um artesão em uma semana”.

Na imagem a seguir, apresentamos Mestre Gugu com sua faquinha nas mãos, lapidando um pássaro na palma do miriti. O mestre está em sua oficina, sentado no banco de madeira, ao seu lado estão pássaros que já foram esculpidos por ele. Na imagem podemos observar que o ato de cortar e lapidar a palma de miriti demanda a concentração da visão e a habilidade nas mãos, pois qualquer deslize poderá ocasionar um acidente.

Foto 26 - Mãos do Mestre Gugu cortando pássaro em miriti.



Fonte: Arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Agosto/2017.

Retomando a fala de Mestre Ivan, observamos, ainda, o esclarecimento que ele tem acerca da importância de interrelação e diálogo entre saberes acadêmicos e saberes culturais no sentido de complementaridade entre ambos, pois ao distinguir as competências que o educador do Sebrae tem para socializar com os (as) artesãos (ãs) daquelas que cabem aos Mestres e Mestras, ele está demarcando o seu lugar de fala e de ação e o lugar dos seus saberes na arena de

disputa educacional. Da mesma maneira, Mestre Nina, em sua narrativa, atenta para a importância do diálogo horizontal entre conhecimentos, pois a academia pode teorizar fórmulas, porém é na prática cotidiana que se evidenciam a positividade dos resultados satisfatórios ou não para a comunidade.

Eu participei de alguns cursos do SEBRAE, mas eu não tinha porque participar, porque quando chegava lá, eu ainda ia ensinar eles. O professor de pintura que veio de Belém foi fazer pintura natural de açaí, de urucu, de não sei o que. O açaí, disque o líquido do açaí pra fazer pintura. O açaí a gente não faz a tinta assim, é tirado a tinta do açaí duro, amassado, tirado, colocado álcool pra fazer a tinta. O professor fazia hoje, no outro dia estava azedo. Eu disse: - mas não é assim que a gente faz a tintura do açaí. E aí ele disse: - como é que faz a tinta? Eu disse: - É tirando a tinta do açaí. Eu sabia por que eu vi uma vez um senhor fazer (Nina Mary Abreu da Silva, Mestre artesã de miriti, grifos nosso).

Percebemos na narrativa que quando o conflito no processo de construção do conhecimento na trajetória da vida dos indivíduos não é acompanhado de interlocuções entre saberes, se torna desmotivador para os envolvidos no ato educativo na medida em que gera a incredulidade, esvaziando de significações os novos conhecimentos em suas vidas. A narrativa de Mestre Santinho, a seguir, expressa, também, essa conotação de descontentamento diante da ausência de diálogo e legitimação dos saberes cotidianos

O pessoal do Sebrae veio aí fazer um trabalho de conscientização, com o pessoal das ilhas, sobre a destruição do miriti, deu até uma polêmica isso, com um pessoal que vieram de São Paulo que disseram pra gente que tem que ter o manejo, tem que plantar de novo. Eu disse: olha, até que eu concordo com uma plantação se você comprar assim um terreno, pra poder você fazer uma plantação de miriti, só que no interior é diferente, ele já tem. Tem umas árvores que não sei nem a dimensão de tanta altura, tem outra média, tem outra mais em baixo, tem outra que a gente corta do chão. Vou te dar um exemplo aqui, essa maré passada foi grandona, encostou muito miriti na terra, o fruto que cai vem na maré grande, aí, baixou a maré e já ficou lá em terra o miriti, essa outra maré que vem talvez ele já esteja brotando aquele espetinho assim pra cima, aí, daqui com um tempo ele já tá com uma altura assim. Aí, cada uma beirada que fique 5 (cinco) a 6 (seis) sementes dessa aí, vê quantas árvores já não vai dar. Então, não é como esse pessoal que vieram aí que começaram a falar que estão só tirando, não estão plantando, eu acho que se for num lugar que você só tire e não tiver a árvore frutiva que caia o fruto na terra, aí tudo bem, pode acabar, mas aonde tem o fruto que todo ano dá, aí não acaba porque ele cai e grela (Sebastião Ferreira Cardoso, Mestre Santinho, artesão de miriti, grifos nosso).

As narrativas de Mestre Nina e Mestre Santinho são reafirmadoras da imprescindível relevância das vivências e saberes dos grupos e indivíduos nos processos de produção do conhecimento e de formação de trabalhadores. Suas falas,

assim como a de Mestre Ivan, polemizam a estrutura na qual estão inseridos, marcam seus espaços no interior da mesma promovendo a reflexão e a tomada de consciência de sua condição existencial, empoderam-se e indicam o horizonte necessário dos diálogos interculturais como condição essencial e caminho promissor de uma educação assentada na valorização e reconhecimento de todo o modo de saber, educar, ser e viver no mundo⁸¹.

Importante ressaltar que nossa compreensão do conceito de interculturalidade segue a luz do pensamento de Walsh (2019) que a entende como um pensamento de fronteira em conjunto com a diferença colonial (MIGNOLO, 2003), sendo, portanto,

um paradigma "outro", que questiona e modifica a colonialidade do poder, enquanto, ao mesmo tempo, torna visível a diferença colonial. Ao agregar uma dimensão epistemológica "outra" a esse conceito -uma dimensão concebida na relação com e através de verdadeiras experiências de subordinação promulgadas pela colonialidade -a interculturalidade oferece um caminho para se pensar a partir da diferença e através da descolonização e da construção e constituição de uma sociedade radicalmente distinta. O fato de que esse pensamento não transcenda simplesmente a diferença colonial, mas que a visibilize e rearticule em novas políticas da subjetividade e de uma diferença lógica, torna-o crítico, pois modifica o presente da colonialidade do poder e do sistema-mundo moderno/colonial (Walsh, 2019, p. 27).

Pensar a interculturalidade epistêmica por esse prisma significa posicioná-la como prática de “contra-resposta à hegemonia geopolítica do conhecimento” (WALSH, 2019) rompendo com a referência modelar da ciência moderna eurocêntrica, bem como com projetos de educação que apresentam-se mascarados de novas ideias mantendo suas raízes epistemológicas no pensamento abissal (SANTOS, 2002) e suas práticas alinhadas com a afirmação e preservação dos valores da sociedade capitalista. É com esse sentido dissimulado que, nos últimos anos, os saberes das mestras e mestres das artes em miriti tem timidamente ganhado espaço nas escolas do município de Abaetetuba. Mestre Gugu e Mestra Tica compartilham conosco suas vivências nesse âmbito.

já ensinei [...] aqui mesmo em Abaetetuba, nas escolas, no projeto Mais Educação. Nestes projetos eu trabalhava a questão da pintura nos brinquedos, porque trabalhava com crianças e não podia usar facas, essas coisas, né? Então, eu preparava tudo em casa os brinquedos e levava pra lá. O que era que eles faziam? só lixar os brinquedos e pintar. Era esse o

⁸¹ Sobre saberes da experiência de comunidades ribeirinhas e urbanas da Amazônia paraense e o diálogo com a cultura escolar são apropriadas a leitura das obras de Oliveira (org. 2008a; 2008b); Albuquerque (Org. 2016).

trabalho com o miriti que eu fazia lá na escola (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifos nosso).

A gente teve até oficina na escola que eu estudei, né? na educação no campo, lá na Mendes Contente⁸². Aí, constantemente a gente fazia oficina, porque a minha cunhada é coordenadora, a Rosiane, que é a filha do Seu Peixoto⁸³. A gente tinha ideia de ir fazer as crianças se sujarem um bocado. (risos). **A gente apresentou um trabalho na praça no Miritifest. A questão do miriti, a gente fez uma oficina pra mostrar pras pessoas como faz** (Maria das Graças S. Farias, Mestra Tica, artesã de miriti, grifos nosso).

Percebemos nestas narrativas que o saber da experiência dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti de Abaetetuba adentram o ambiente escolar institucionalizado em formato de projetos a serem desenvolvidos paralelos e desvinculados da grade curricular oficial. De outra forma, as pesquisas de Moraes (1989) e Medeiros (2005) ao enfatizarem a importância didático pedagógica dos brinquedos em miriti, seu caráter lúdico, para a efetivação do processo ensino aprendizagem dos conteúdos selecionados que compõe a grade curricular escolar, sugerem o seu uso em sala de aula como instrumento facilitador de memorização de tais conhecimentos⁸⁴.

Sendo utilizados dessa maneira servem para reforçar a hierarquização entre conhecimentos, reforçando a suposta superioridade de determinadas culturas e a marginalização dos saberes de outras. Isso ocorre, em sintonia com os escritos de Candau (2005), por conta da educação escolar oficializada está firmada em uma universalidade de conhecimentos e valores culturais que tem sua raiz fincada na cultura europeia ocidental tornada hegemônica na sociedade capitalista. Este padrão de educação promove a negação da diversidade cultural presente nas sociedades humanas, ao institucionalizar o espaço escolar como marco referencial do processo educativo e a cultura burguesa ocidental como a portadora da universalidade. Não obstante, mesmo sendo um saber marginalizado pela pretensa oficialidade, ele se faz presente na subjetividade dos indivíduos que frequentam o ambiente escolar desafiando modelos padronizados interagindo com este e reinventando-se.

O reconhecimento da existência e importância dos saberes populares dos Amazônidas, particularmente de ribeirinho e de grupos indígenas, tem sido pontuado

⁸² Escola Municipal de Ensino Fundamental Joaquim Mendes Contente.

⁸³ Sr. Raimundo Peixoto é Mestre artesão de miriti com o codinome Mestre Diabinho. É o patriarca da família Peixoto de artesãos e artesãs de miriti.

⁸⁴ Sobre esse assunto vale a leitura dos trabalhos de Dias (2004); Santos (2012) e Sarges (2018).

em pesquisas acadêmicas e resultado em publicações⁸⁵, como a do geógrafo e pesquisador Carlos Gonçalves (2005). Em sua obra *Amazônia, Amazônias* ao tratar da pluralidade existente no interior do espaço Amazônico, nos mais variados aspectos, Gonçalves (2005, p. 39) atenta para o fato de que,

Qualquer engenheiro florestal, zoólogo, botânico, geógrafo ou geólogo sabe o quanto depende do conhecimento dessas populações para realizar suas pesquisas, para identificar espécies animais e vegetais, conhecer seus hábitos. Muitos doutores sabem que suas teses deveriam partilhar a autoria com muitos caboclos da Amazônia.

Enfim, urge reconhecer e valorizar as práticas educativas cotidianas assentadas na experiência e na memória, a exemplo das vivenciadas, exercitadas e compartilhadas pelos mestres e mestras da arte em miriti, com uma perspectiva de formas alternativas e igualmente legítimas de percepção e construção de racionalidades, em que homens e mulheres estejam na condição primeira de seres vivos que compartilhem com os demais o lugar no Planeta Terra. Como seres humanos são dotados das responsabilidades de mantenedores da diversidade das vidas existentes no ambiente natural em toda a sua dimensão e complexidade, bem como enriquecedores da pluriversidade histórica e cultural do/no planeta Terra. Para o alcance de tal projeto de ser humano, de sociedade, de mundo e de história “o desafio para a educação é o de ousar estabelecer novas interações de conhecimentos, de gestos e de motivações destinados a gerar sentidos e sentimentos humanos até hoje considerados pouco importantes” (BRANDÃO, 1995b, p. 228).

⁸⁵ Latour (2000) e Safier (2010) discutem essa relação entre conhecimentos tradicionais dos povos nativos e a apropriação destes por cientistas que o direcionam para a ciência ocidental ocultando a autoria dos mesmos.

4 CAPÍTULO III - EXPERIÊNCIA DE TRABALHO DE MESTRES E MESTRAS DAS ARTES EM MIRITI

Os Trabalhos da Mão

Parece ser próprio do animal simbólico valer-se de uma só parte do seu organismo para exercer funções diversíssimas. A mão sirva de exemplo.

[...]

Mas seria um nunca acabar dizer tudo quanto a mão consegue fazer quando a prolongam e potenciam os instrumentos que o engenho humano foi inventando na sua contradança de precisões e desejos.

[...]

Na Idade da Máquina, a mão teria, por acaso, perdido as finíssimas articulações com que se casava às saliências e reentrâncias da matéria? O artesanato, por força, recua ou decai, e as mãos manobram nas linhas de montagem à distância dos seus produtos. Pressionam botões, acionam manivelas, ligam e desligam chaves, puxam e empurram alavancas, controlam painéis, cedendo à máquina tarefas que outrora lhes cabiam. [...]. (BOSI, 1977, p. 55-56)

Abrimos este capítulo com a beleza e magnitude das possibilidades performáticas executadas pelas mãos, apresentadas no poema escrito por Bosi (1977). Como parte de um todo, as mãos do (a) artesão (ã), por exemplo, concretizam a performance de um corpo físico, intelectual, espiritual, sentimental e aprendiz. Na imagem abaixo são as mãos de Mestre Santinho com seu principal instrumento de trabalho, a faquinha, entalhando na palma de miriti uma canoa, em mais um dia de trabalho na sua oficina.

Foto 27 - Mãos de Mestre Santinho entalhando uma canoa .



Fonte: Arquivo pessoal. Pesquisa de campo. Outubro 2020.
Créditos de imagem Juliana Siqueira.

No Brasil, particularmente na Amazônia, muitas comunidades desenvolvem trabalhos manuais e artesanais com a finalidade primeira de geração de renda e manutenção econômica da vida familiar. Todavia, em tais atividades está envolvido um modo de ser, saber, fazer e estar no mundo próprio de um determinado grupo, o qual procura guardar-se de sua total despersonalização no encontro com outros modos de vida e luta pela existência.

Em Abaetetuba, no Pará, as mãos dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti associadas aos seus instrumentos de trabalho – facas, pincéis, lixa, ... – esculpem na palma do miriti os mais variados objetos, de elementos presentes na fauna e na flora local a imagens religiosas e personagens midiáticos. O trabalho realizado pelas mãos destes homens e mulheres abaetetubenses conformam experiências outras que envolvem relações afetivas e interações produtivas e comerciais, as quais destoam da lógica de produção industrial e do circuito mercadológico do grande capital nacional e internacional e se conectam a outros centros, contudo, são atravessados pelo mercado mundial.

Analisar as relações de trabalho estabelecidas, vivenciadas e narradas por estes (as) trabalhadores (as) artesãos (ãs) em cada etapa do processo de confecção das artes de miriti: na extração da matéria-prima, na produção dos objetos e na comercialização do produto final, constitui objetivo deste capítulo.

Partimos do pressuposto de que estes (as) mestres (as), por meio de um saber fazer específico e um saber viver, dinamizam o mundo abaetetubense e, por extensão, amazônico, produzindo formas de sociabilidades, de lutas, negociações, táticas de vivência e ressignificações que nos permitem visibilizar, por meio do cotidiano dessas experiências de trabalho, que o viver na Amazônia está para além de modelos econômicos e culturais homogeneizantes. Em outras palavras, tais vivências não se enquadram na narrativa historiográfica explicativa dos grandes ciclos econômicos que predominaram desde o século XVII. Esses padrões analíticos fechados e uniformizadores não conseguem abarcar a complexidade de ser e viver na região Amazônica.

O capítulo está organizado em três partes para melhor desenvolvimento das análises e reflexões propostas. Cada seção está assim intitulada: Mestres da Memória: sentidos e significados do trabalho humano; Mestres (as) da Memória: Mãos que talham a vida e entalham a História na Amazônia Tocantina e Mestres da memória: mercado e circuitos nas artes em miriti

4.1 Mestres (as) da Memória: sentidos e significados do trabalho humano

O miriti é o ar que eu respiro, porque ele é o sustento da minha família, né? Ele significa o meu jantar, meu almoço, meu calçar, meu vestir, então ele significa minha vida. [...] É uma coisa que a gente faz, une o útil ao agradável, a gente gosta de fazer, é um trabalho que se torna, assim, uma terapia, a gente gosta de fazer, é a vida da gente (Ivan T. Leal, artesão, mestre artesão de miriti, grifos nosso).

Adentrar no mundo do trabalho dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti por meio da escuta, possibilitou-nos registrar suas interpretações, acerca das lutas cotidianas, das “táticas” (CERTEAU, 2009), dos sentidos e significados que este grupo de trabalhadores (as) atribuem ao seu trabalho e à sua existência, como integrantes do sistema produtivo capitalista globalizador, entretanto, com suas experiências singulares de viver que constituem seu fazer-se histórico.

Na narrativa inicial desta sessão, Mestre Ivan expressa a sua percepção de trabalho. Entendemos, à luz do pensamento thompsoniano (1981), que para o Mestre não há compartimentações entre as atividades que permitem o seu existir: trabalho, lazer, alimentação, recursos financeiros, religiosidade, prazer, saúde, enfim, a unicidade de vários fios entrecruzados forma a vida em sua complexidade e plenitude. Por outras palavras, diferentemente da cosmologia capitalista industrial que compartimentaliza o saber e fazer da existência humana, a lógica do saber local, expressa por Mestre Ivan, é conectiva e dialógica, tem uma unicidade associativa na medida em que todo produto gerado por mãos humanas carrega energias, histórias e sentimentos.

O trabalho faz parte da experiência humana em passagem por este lugar, ou melhor, por incontáveis lugares que formam o planeta terra e possibilitam a existência e convivência entre seres vivos. Historicamente, as sociedades humanas construíram significados diferenciados para a palavra trabalho, a qual está intrinsecamente relacionada ao modo de ser e viver de cada povo. No dicionário filosófico o vocábulo trabalho está definido como a:

atividade cujo fim é utilizar as coisas naturais ou modificar o ambiente e satisfazer às necessidades humanas. Por isso, o conceito de trabalho implica: 1) *dependência* do homem em relação à natureza, no que se refere à sua vida e aos seus interesses: isso constitui a *necessidade*, num de seus sentidos; 2) *reação* ativa a esta dependência, constituída por operações mais ou menos complexas, com vistas a elaboração ou à utilização dos elementos naturais; 3) grau mais ou menos elevado de esforço, sofrimento ou fadiga, que constitui o *custo* humano do trabalho. (ABBAGNAMO, 1998, p. 964, grifos do autor).

Tal compreensão de trabalho envolve as dimensões do viver humano, entre elas, destacamos aqui: a econômica, a social, a política e a cultural, as quais estão intrinsecamente relacionadas entre si e com nossa reflexão nesta tese. Para satisfazer suas necessidades humanas materiais de viver e conviver, os seres humanos relacionam-se entre si e com os demais integrantes da natureza, da qual dependem para usufruir dos recursos naturais disponíveis. Através do trabalho transformam e são transformados mutuamente, criando condições favorecedoras da existência e convivência grupal por meio da instituição de códigos, símbolos e significados os quais, por sua vez, regulam e dão sentidos às suas ações.

Nesse sentido, estudiosos do mundo do trabalho⁸⁸ têm demonstrado em suas pesquisas que, desde os tempos mais remotos, nas sociedades nômades de caçadores e coletores, as atividades que realizavam de forma ocasional e descontínua de caça de animais na floresta, por exemplo, se configuram como trabalho, assim como, as atividades ordenadas e realizadas sistematicamente em uma indústria nos dias atuais, ou mesmo uma atividade intelectual. Todavia, as concepções e interpretações construídas por cada agrupamento humano⁸⁹ acerca desse aspecto que envolve a vida em suas mais variadas interfaces, difere de um para o outro e expressam o modo de ser e viver de cada sociedade⁹⁰.

O historiador francês Jacques Le Goff (1990) ao demonstrar, por meio do estudo das idades míticas⁹¹ em diversas comunidades, que o tempo não é vivido de

⁸⁸ Sobre o assunto vale consultar Jaccard (1966); Moscovici (1974); Pádua (1987); Albornoz (1988); Diegues (2002); Antunes (2005);

⁸⁹ A esse respeito, Albornoz (1988) faz um percurso histórico reflexivo. Apresenta como o trabalho foi tomando significado diferenciado em distintas temporalidades e espacialidades. Demonstra, desse modo, as influências na constituição do sentido que o tempo tem na sociedade capitalista.

⁹⁰ Na obra *História Social do Trabalho: das origens até os nossos dias* o sociólogo Pierre Jaccard (1966) analisa o trabalho no Egito antigo, dos povos Sumérios, na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, na Grécia e Roma escravistas, dentre outras. Ao discorrer sobre os vários sentidos atribuídos a essa dimensão da vida em diferentes lugares, tempos e comunidades, ele observa que “o trabalho sempre foi, para o homem **(e para a mulher)** simultaneamente alegria e tormento. Pela sua própria natureza, implica um esforço, uma tensão, um constrangimento que, em certas condições, pode ir até ao sofrimento. [...] conforme os lugares, os tempos e as circunstâncias, o trabalho tem sido dignificado ou desprezado, mas a maioria das vezes amado e detestado simultaneamente”. (JACCARD, 1966, pp. 22-23).

⁹¹ Le Goff (1990, p. 283) assinala que “para dominar o tempo, a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores face ao desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem”. Tomando como objeto de estudo, sociedades que se desenvolveram em diferentes momentos e espaços geográficos, e utilizando-se dos mitos, textos religiosos, filosóficos e literários como fontes de pesquisa, o historiador apresenta no verbete intitulado “Idades Míticas” que compõe a obra *História e Memória*, seu ponto de partida

forma única e homogênea por todos os povos, permite-nos perceber as formas e significados do trabalho para cada povo. A idade de ouro ou a época excepcional, por exemplo, para a tribo aruanda da Austrália Central, os índios guaranis da América do Sul e alguns povos africanos e civilizações orientais, relaciona-se a um tempo de vivência em que tudo era muito bom, todos viviam felizes, um paraíso que foi destruído pela desobediência humana, mas que pode retornar e, portanto, todos almejam encontrar.

Na cosmologia dos índios guarani, este lugar onde reina a felicidade, é possível se alcançar ainda aqui na Terra, pois será o único espaço a subsistir das catástrofes, por isso, esses grupos vivem em constante migração em busca da terra sem males. Tal crença de vida se reflete na organização do trabalho desse povo, na medida em que esta atividade não possui um fim estritamente econômico de acumulação de bens materiais, mas somente de autossustentação dos grupos e de todos os seres vivos.

Outra pesquisa relevante sobre este assunto foi desenvolvida pelo escritor Malinês Hampaté Bâ (2010, pp 188-189) na qual ele faz uma análise interessante acerca do trabalho do artesão nas sociedades africanas de tradição oral, sobre a qual observa o pesquisador:

o artesão tradicional, imitando *Maa Ngala*⁹², 'repetindo' com seus gestos a criação primordial, realizava não um 'trabalho' no sentido puramente econômico da palavra, mas uma função sagrada que empregava as forças fundamentais da vida e em que se aplicava todo o seu ser. Na intimidade da oficina ou da forja, participava do mistério renovado da criação eterna. [...].

Diferentemente dos exemplos que citamos acima e, também, de outras sociedades que se fundamentam no postulado do trabalho como castigo ou atividade desprezível, na sociedade capitalista industrial, que inaugurou a era da modernidade, a cultura hegemônica burguesa assenta-se no trabalho como virtude a ser cultivada e exercida pelos indivíduos. É por meio da atividade prática que homens e mulheres constroem-se como seres humanos (as), ou melhor, o trabalho é produção da vida humana.

foi encontrar e analisar um tema comum, ou melhor, um ponto convergente e de grande importância que ocorre em toda e qualquer sociedade: a idade de ouro ou a época excepcional.

⁹² Para os povos de tradição africana *Maa Ngala* é o Ser Supremo. Divino. Infinito. Criador de todas as coisas.

O germe desse pensamento tem suas raízes históricas na filosofia greco-romana e judaico-cristã, sendo lapidada aos moldes do ideário da vida burguesa pelos pensadores iluministas enciclopedistas e economistas clássicos do século XVIII ao positivarem em suas reflexões a ciência, a cultura, o domínio do homem sobre a natureza por meio dos conhecimentos técnicos-científicos e do trabalho. As máximas dos filósofos franceses Voltaire e Diderot, em suas obras do século XVIII citadas por Jaccard (1966, pp 203-204-206), possibilitam-nos visibilizar essa outra concepção de trabalho. Para Voltaire, “o homem não nasceu para o descanso”; “Forçai os homens ao trabalho; farei deles gente honesta”; “o trabalho é, muitas vezes, fonte de prazer. Lamento os que vivem acabrunhados ao peso do seu ócio”. Em Diderot, “o trabalho, entre outras vantagens, tem a de encurtar o dia e alongar a vida”. Nessa lógica, é construída a imagem (figura) do *homo economicus*, na qual o trabalho humano passa a ser visualizado como a fonte de toda a riqueza social e de todo valor, ou melhor, a atividade laboriosa é reduzida a uma função produtiva e lucrativa, a qual se sobrepõe as demais dimensões que abarcam a vida em sociedade.

No século XIX, essa ideia de trabalho vinculada ao aspecto positivo de reconhecimento de quem o exerce em contraposição ao desprezo destinado ao ócio é reafirmada e associada a ideia de criação e autoconstrução do ser humano. “Só na satisfação de suas necessidades, através do trabalho, é que o homem é realmente homem, porque assim se educa tanto *teoricamente*, [...] quanto na *prática*, ao habituar-se à ocupação” (ABBAGNAMO, 1998, p. 965, grifos do autor). Assim germinou e se desenvolveu a sociedade assentada no trabalho como a virtude maior dos indivíduos.

Em Marx, filósofo do século XIX, crítico do capitalismo e propositor da sociedade socialista, o trabalho é a essência da vida do ser humano, na medida em que o distingue dos demais seres vivos, pois, assinala este autor, “produzindo seus meios de subsistência, os homens produzem indiretamente sua própria vida material” (MARX, apud ABBAGNAMO, 1998 p. 965). Nessa ótica, é o trabalho que cria a pessoa, que lhe dá o seu sentido e a sua razão de ser, porque faz dela um membro da comunidade em constante relação produtiva com outras pessoas e com os demais integrantes da natureza. A partir dessa relação material e produtiva, as pessoas conscientizam-se de seu papel no contexto social em que vivem, unindo-se e organizando-se em grupos com interesses comuns para lutar e conquistar seus direitos.

Para além da concepção economicista materialista do trabalho como mola mestra das estruturas propulsoras do processo histórico e da completude da vida humana, historiadores do século XX, particularmente, o inglês Thompson (1981), ao analisar o fazer-se da classe operária na Inglaterra do final do século XVIII e início do XIX, como os trabalhadores experienciaram o processo de mudanças em seus costumes e ritmo de vida cotidiana com a introdução de outros instrumentos de trabalho, disciplinas e formas de produzir, propõe em suas reflexões que, homens e mulheres ao trabalharem constituem com seus pares, não somente relações econômicas materiais de subsistência, mas também, constroem regras, valores, sentimentos, que integram à vida e a fazem acontecer.

Thompson (1981) está propondo que todos esses elementos que abarcam as experiências humanas não se sobrepõem uns aos outros, mas se articulam dinamicamente, dando sentido e orientando as ações pessoais e coletivas dos agentes históricos. Nesse entendimento, Thompson (1981, p. 194) indica pontos de junção ao considerar que

Os valores não são "pensados", nem "chamados"; são vividos, e surgem dentro do mesmo vínculo com a vida material e as relações materiais em que surgem as nossas ideias. São as normas, regras, expectativas etc. necessárias e aprendidas (e "aprendidas" no sentimento) no "*habitus*" de viver; e aprendidas, em primeiro lugar, na família, no trabalho e na comunidade imediata. Sem esse aprendizado a vida social não poderia ser mantida e toda produção cessaria.

Seguindo essa perspectiva, o historiador inglês inspira concebermos o trabalho de homens e mulheres na labuta cotidiana com a matéria prima oriunda da floresta, principalmente da palmeira *Mauritia Flexuosa*, como uma experiência que envolve, não apenas a produção econômica e manutenção das necessidades que requer a vida material, mas como um aspecto da vida individual que articula a coletividade por abarcar relações com outros seres humanos e demais seres vivos, as quais culminam em formas culturais que expressam o modo de pensar, crer, viver, agir, relacionar-se, querer, decidir, lutar, morrer, enfim as escolhas de vida cotidiana de cada agrupamento social.

Neste contexto, retomamos a narrativa de Mestre Ivan, reproduzida na epígrafe deste item e sua significação exemplificadora desta forma de pensar e viver o trabalho. O mestre exprime com entusiasmo e satisfação o quanto se sente realizado como pessoa e profissional no trabalho como artesão de miriti.

Naquela narrativa, destaca-se elementos cruciais sobre o modo do mestre artesão de miriti pensar e realizar seu trabalho, entre os quais, a relação sustentável com a natureza / floresta como valor fundamental para a existência e convivência de todos os seres vivos; um meio de adquirir renda para o suprimento das necessidades básicas vitais; uma fonte de prazer, lazer e saúde. Enfim, a vida como imperativo fulcral do trabalho humano.

Esses elementos são recorrentes nas narrativas dos (as) demais mestres (as) e estão intrinsecamente ligados entre si, como elos que dão um sentido singular ao trabalho e a experiência desses (as) trabalhadores (as). Mestre Célio reforça esses sentidos do trabalho ao rememorar a expressiva importância, material e emocional, da palmeira miriti e seus derivados na vida de sua família por gerações.

*O miriti⁹³, quando eu era molecote, a gente ia pro mato e ajuntava, amolecia e a gente comia o miriti. Comia muito, **comia muito o miriti!! Fazia o vinho, tomava o mingau.** Meu pai tinha um **miritizeiro lá que ele chamava de quaquadinho** o nome do fruto, mas nem fale!!! **Era muito gostoso o miriti, aí, deu uma trovoada e quebrou no meio, tinha buraco lá no meio, de picapau que furou, aí, o papai chorou. [...] Então, pra mim, o miriti significa muita coisa, nem fale até!** Quando eu não tenho esse material pra trabalhar eu fico até doente, sem jeito, não paro em casa, porque **é de onde eu vivo com minha família, graças a Deus.** (Célio V. Ferreira, mestre artesão de miriti, grifos nosso).*

A presença da palmeira miriti na vida de Mestre Célio se faz desde a infância, seja como parte do cardápio alimentício diário em períodos de safra, fonte de arrecadação de renda para complementação do sustento familiar, ou como brinquedo nas horas de lazer. Quando ele diz, *muita coisa, nem fale até*, expressa com esta frase e os gestos do corpo que a acompanharam ao serem pronunciadas, que não há palavras para explicar o significado e a relevância em sua vida e de sua família. A relação tecida com o miriti envolve um sentimento de interdependência, de afinidade e de interação. Essa relação intensa de completude entre humano e não humano se percebe, ainda, na emoção entristecida de seu pai ao perder a árvore miritizeiro que dava um fruto tão especial, o qual, carinhosamente, era denominado de quaquadinho.

No romance “Passagem dos Inocentes”, de Dalcídio Jurandir (1984), emerge intrínseca relação do trabalhador paraense marajoara com a floresta, em

⁹³ O miriti aqui é a denominação do fruto do miritizeiro.

particular com a *Mauritia flexuosa*. Encontramos esse aspecto em uma passagem em que o personagem principal, Alfredo compara o avô ao miritizeiro:

Seguiu uma vez o avô até o miritizal, o velho ali sentava, também miritizeiro, silencioso: antes de apanhar as palmas olhava os seus iguais um a um, como se quisesse mesmo ser um deles, ou dentro de cada um visse uma pessoa de seu sangue (JURANDIR, 1984, p. 9).

As sociedades africanas de tradição oral pesquisadas por Hampaté Bâ (2010, pp 188-189), também, são permeadas por esse tipo de interação entre humanos e não humanos, sobre a qual ele observa:

[...] Uma vez que se considera a natureza como viva e animada pelas forças, todo ato que a perturba deve ser acompanhado de um 'comportamento ritual' destinado a preservar e salvaguardar o equilíbrio sagrado, pois tudo se liga, tudo repercute em tudo, toda ação faz vibrar as forças da vida e desperta uma cadeia de consequências cujos efeitos são sentidos pelo homem. A relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de *participação* e não uma relação de pura utilização.

Essas relações estabelecidas com a natureza nos remetem ao paradigma ecológico proposto por Ingold (2012), segundo o qual, no mundo que habitamos tudo tem vida e conexão. Constituímos nossas habilidades e sensibilidades no movimento contínuo de envolvimento com todas as “coisas”⁹⁴ que habitam o ambiente⁹⁵.

As narrativas de Mestra Nina enriquecem o diálogo com o pensamento de Ingold (2012), bem como nos possibilita aprofundar a discussão acerca do significado que o trabalho tem na vida dos (as) artesãos (ãs) de miriti. Ao longo de nossas entrevistas, assim a Mestra se expressa sobre o assunto:

Pra mim, ele significa assim uma terapia, eu gosto de fazer porque eu sempre gostei de arte. Se eu comia um tucumã eu guardava aquele caroço,

⁹⁴ Conforme Ingold (2012, p. 29) “A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que mundifica. [...] Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, como eu já havia sugerido, como um “*parlamento de fios*” (INGOLD, 2007b, p. 5). Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.

⁹⁵ Ingold (2012) conceitua ambiente, a partir das reflexões de Hagerstrand (1976), como um imenso emaranhado de linhas entrelaçadas formado pelas trajetórias em contínuo devir de humanos, animais, plantas, pedras, prédios. “À medida em que eles se movem através do tempo e se encontram, as trajetórias desses diversos elementos são enfeixadas em combinações diversas. [...]. O emaranhar dessas trajetórias constitui a textura do mundo, a grande tapeçaria da Natureza tecida pela história”. (INGOLD, 2012, p. 39).

*no outro dia eu ia fazer uns bonequinhos do carocinho. Eu comprava o inajá e dizia: quanto é o inajá? É R\$ 1,00. Eu dizia amanhã eu vou lhe mostrar quanto eu vou ganhar com essa sacola de inajá por R\$ 1,00. Ele dizia: mas a senhora não vai comer? Eu vou, eu tirava aquela capota que tem no inajá e fazia um ramo de flor lindo, eu vendia por R\$ 10,00 (dez reais), a sacola que eu comprava por R\$ 1,00 (um real) dava pra fazer 03 (três) ramos, eu tirava R\$ 30,00 (trinta reais). **A arte é tudo pra mim.** (Nina Mery Abreu da Silva, mestra artesã de miriti, grifos nosso).*

Mestra Nina, ao relacionar trabalho e arte, vincula a habilidade humana ao ato de (re) criação, associada ao prazer de juntar-se às formas naturais das coisas e (re) inventá-las. A fala nos apresenta uma cadeia de fios, entrelaçando vários seres vivos: a fruta, o vendedor, a compradora / artista, a moeda, a árvore, os instrumentos, etc... que se entrecruzam no caminho e vão constituindo-se e formando o ambiente em variadas combinações.

Pensado por este prisma, entende-se que para a narradora, o trabalho com e como arte tem um forte significado na formação de seu ser enquanto mulher pois, desde criança, fazia seus brinquedos com os materiais oferecidos pelo ambiente natural no qual estava inserida. A partir da adolescência, escrevia e atuava como protagonista em cordões de pássaros juninos; produzia letras de música, poesia e poemas e recitava-os em festivais culturais; seu primeiro emprego como servidora pública foi de educadora em projeto de artes manuais; finalizou sua caminhada laboral criando, talhando, ensinando e vendendo brinquedos de miriti.

É nesse universo que, Mestra Nina, se constituiu como sujeita e enfrentou as adversidades da vida, tais como: presenciou, desde menina, a infidelidade matrimonial do pai; foi abandonada com seus 03 (três) filhos pequenos pelo esposo ao ser confrontada e optar em continuar o trabalho que já realizava, assumindo sozinha o ônus da criação e educação da sua prole; se dedicou a transmitir a novas gerações os valores da cultura abaetetubense; recebeu o respeito e reconhecimento de seus conterrâneos ao ser considerada a rainha do folclore e referência como artesã de miriti. Hoje, rememora sua trajetória e sente-se realizada com as escolhas que fez, ocultando as dificuldades e tristezas que fizeram parte de suas experiências e manifestando, na leveza do trabalho com o miriti, todo o itinerário percorrido, ressignificando o labor, tornando-o uma terapia.

A trilogia trabalho – arte – (re) invenção (criação) que se refere Mestra Nina é completada ao nos contar com muita alegria e orgulho no presente como ela experienciava o processo de criação do brinquedo de miriti:

Para criar um brinquedo, eu ficava pensando de noite: mas ôh meu Deus, o que fazer do miriti? Aí, vinha a ideia, eu ia lá no atelier e fazia.

Eu criei a canoa do ribeirinho. Eu fui um dia lá em baixo,⁹⁶ vinha chegando um velhinho numa canoa com uns troços, mantimento para vender aqui, eu disse: eu vou fazer esse ribeirinho chegando. Cheguei aqui, fiz a montaria, fiz o homem, preparei tudo o que ele levava dentro: cana, castanha, o pato, tudo o que ele trazia eu fiz. Ficou até sendo o símbolo do Miritifest. (Nina Mary Abreu da Silva, mestra artesã de miriti, grifos nosso).

Notamos que Mestra Nina encontra inspiração para criação de sua arte na paisagem geocultural local ao esculpir na palma do miriti o trabalhador ribeirinho no seu fazer costumeiro, que conforma uma cena da realidade cotidiana da feira livre da cidade de Abaetetuba. Homens e mulheres em seu principal meio de transporte, a canoa, motorizada ou não, deslocam-se diariamente da zona rural, região das ilhas que formam o município, em direção a zona urbana trazendo os produtos extraídos e/ou cultivados da e na floresta (açai, cana, miriti, castanha, manga, jambo, ervas medicinais, galinha, pato, peru, etc...), para comercializá-los na feira. A narrativa de mestra Nina não focaliza as dificuldades, possíveis conflitos e desvalorização da produção artesanal. Certamente, a complexidade das relações envolvendo agentes sociais que participaram da rede de extração, confecção, exportação e venda das peças de miriti, era presente nos ambientes de vida da interlocutora.

A feira acontece todas as manhãs, desde as primeiras horas, no local denominado de beira, ou seja, nas primeiras pontes, hoje, ruas erguidas às margens do rio Maratauíra, as quais dão acesso aos demais bairros da cidade. “A beira é, com efeito, o palco de um esplendoroso encontro da sociobiodiversidade da Amazônia que emerge das águas e matas locais, sendo transformada pelas mãos e sabedorias humanas em artesanato, comida, bebida, utensílios etc.” (BARROS; SILVA, 2013, p. 48). Assim, a beira e seus elementos conformam a conexão entre o urbano e o rural, perfazendo diariamente a história da cidade como o local de múltiplas relações e sociabilidades de encontros e confrontos de trabalho, lazer, poder, solidariedade, violência, contemplação, enfim dramas que marcam a identidade da comunidade abaetetubense como bem registra o sociólogo e poeta Miguel Caripuna (2016, p. 82):

...Beira...feira...eira...
 ...Feira...eira...beira...
 A beira é a feira de Abaeté

⁹⁶ Lá em baixo: expressão usada pelos abaetetubenses para referir-se à frente da cidade às margens do rio onde se localiza a feira livre.

A feira à beira do rio, pois é...
 É lá em baixo!
 E não é riacho!
 É rima, remo, rumo ao Maratauíra.
 [...]

De repente se grita: Segura! Pega ele ...
 Pega o ladrão, correndo na multidão!
 Mas belisque, não liche...
 Vamos ao trapiche Vê o Caliandares
 E na direção dos rios os olhares é do ribeirinho
 Que sozinho traz miriti, manga e camarão pego na matapi.
 Que aqui a Mariazinha faz torta e desbarbado
 Eu gosto frito e assado!
 [...]

A beira também é lugar de sonhos e de amar...
 Na ponte de tardinha, com a namoradinha.
 Onde o crepúsculo ao pôr-do-sol é belo
 E depois de tomar café com leite no Estelo
 Faço o jogo de fé: cachorro, cobra e jacaré
 E o bicho não irrita...
 [...]

Beira é lugar de assobio e encarnação,
 Em dia de domingo tem RExPA,
 Na segunda chora “leão” ou “papão”
 E assim a beira que é feira me peneira.
 [...]

Na certeza de que a beira-feira é lugar...
 De bicicleta, rede, roupa e confusão
 [...]

E tenho que ir pra casa, a Mãe me conhece...
 Sou camelô e sei dos segredos da beira
 Onde todos dias sempre se amanhece!

Complementamos esta análise da narrativa com a imagem 28 da Mestra Nina expondo sua arte para visitação e comercialização no ano de 2013 por ocasião do X MiritiFest. Em suas mãos carrega a canoa do ribeirinho e ao seu lado no balcão do estande estão outras peças como: bebedor de água de coco e o/a soca pilão. Este (a) última foi desenvolvida conforme conta a Mestra:

*Também eu vi eles fazerem aquele soca pilão, que eles fazem assim dois socando. Eu disse, eu não vou fazer isso. Eu vou fazer só um socando, mas **sentado numa cadeira, como a gente sentava pra socar**, aí eu peguei, eu tinha um arame de copo, eu fiz a mola, ficava mole na cintura, socava assim. **Veio um rapaz de Belém, comprou um e botou um aparelho que ele ligava e ela socava por ela mesma**, aí, eu fazia ela tudo com a roupa de pano, uma blusa de renda, a saia [...]*

Foto 28 - Mestra Nina expondo e comercializando sua arte no Miritifest.



Fonte: Álbum Facebook de Merian Abreu Silva.

A análise da narrativa e da imagem, reporta-nos novamente aos estudos de Ingold (2012), ao dar vida a todas as coisas que constituem a natureza, celebra a criatividade do (a) artesão (ã) não como uma mera reprodução de uma ideia preconcebida, seja ela nova ou não, mas como um processo de junção, mistura e continuidade ao fluxo da vida. Nesse sentido, o (a) artesão (ã), diz Ingold (2012, p. 38)

é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas. Ler as coisas “para frente” implica um enfoque não na abdução, mas na improvisação (Ingold; Hallam 2007, p. 3). Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam [...]

E seguindo o desenrolar da vida envolvida em um circuito de trânsito de ideias, de valores, de pessoas, de sabedorias, observamos que, também, faz parte do cotidiano de Mestra Nina o contato com outras realidades, seja presencial ou através dos meios de comunicação, principalmente, rádio e televisão. Nesse encontro dialógico e, as vezes, impositivo e classificatório de saberes e fazeres, a Mestra vai se (re) inventando e improvisando (INGOLD, 2012) sua arte e sua existência. Ao prosseguir a narrativa, ela nos fala de outras peças criadas as quais, ao nosso olhar, são exemplificadoras desse processo intercambial entre saber local e saber global midiático. Continua Mestra Nina:

Depois, eu criei o Pinduca⁹⁷ dançando o carimbó⁹⁸. Com uma mola no pé, o dedo que fazia ele dançar, era tudo mole a perna do boneco e eu por baixo fazia ele dançar. Aquilo quando eu levei pra Belém foi um sucesso.

O outro ano eu criei a dança da garrafa⁹⁹, a mulher dançava em cima da boca da garrafa, eu fiz a garrafinha de miriti, ela dançando, ela ia até embaixo.

E desce mais, desce mais um pouquinho (cantando a música) o boneco ia até na garrafa (risos). Eu fiz um pouco, porque era trabalhosa. [...]

Depois, eu criei, tem aquele cantor? Aquele cantor que usa aquele girassol? Como é o nome dele? Um moreno? É o Falcão¹⁰⁰!

O pato do Círio que eu criei um ano. O pato no paneirinho foi um sucesso. O pato do círio é a tradição do Círio. Quando a gente vai para o Círio não tem uma casa que não tenha pato no tucupi, foi baseado nisso que eu fiz. [...]. Eu sei que cada ano eu criava um assim. (Nina Mary Abreu da Silva, mestra artesã de miriti, grifos nosso).

Nesta narrativa, percebemos, por meio de sua criatividade artística, o processo histórico da caminhada existencial da Mestre e suas táticas de empoderamento frente ao ingresso de outros valores em seu dia a dia. A expressão de alegria na voz e gestos ao falar que talhou no miriti 03 (três) artistas brasileiros de renome nacional, mas que representam ritmos e estilos musicais marcadamente regionais, permitem-nos visualizar em seu fazer processos de (re) apropriação e ressignificação. Isso resulta em entrelaçamento pessoal e coletivo de modos de viver, na hibridização cultural (GARCIA CANCLINI, 1998).

Importante reafirmar que, tal processo de apropriação de outros repertórios heterogêneos de bens e mensagens, disponíveis nos circuitos comunicacionais globais nacionais e transnacionais, e produção de hibridizações acontecem historicamente em relações assimétricas de força e poder (GARCIA CANCLINI, 1998). Pensado por esse prisma, vemos que os (as) mestres (as) do miriti da Amazônia abaetetubense em seus intercâmbios e transações cotidianas, algumas vezes,

⁹⁷ Pinduca é cantor, compositor e instrumentista paraense reconhecido popularmente como Mestre do Carimbó, por ter contribuído com a propagação desse ritmo musical paraense a nível nacional e internacional. Em 1973, lançou seu primeiro disco a convite da gravadora Beverly com o tema Carimbó e Sirimbó do Pinduca. O álbum teve grande repercussão e sucesso principalmente nas regiões norte e nordeste do Brasil. Atingiu o auge em número de gravações de discos na década de 80 do século XX. Continua a carreira artística musical até os dias atuais.

⁹⁸ Acerca da história do ritmo musical carimbó conferir a Tese de Silva, Edilson Mateus Costa da. A invenção do carimbó : música popular, folclore e produção fonográfica (século XX). 2019.

⁹⁹ A dança na boquinha da garrafa é uma coreografia que acompanha a música “Na Boquinha da Garrafa”, grande sucesso midiático de meados da década de 90 do século XX. Esta música foi gravada em 1995 pelo grupo musical baiano Companhia do Pagode no álbum com a mesma denominação desta faixa musical.

¹⁰⁰ Falcão é o nome artístico do músico cearense, cantor, compositor, ator, humorista, escritor, arquiteto e apresentador de programa de televisão Marcondes Falcão Maia. Iniciou sua carreira artística no final da década de 80 do século passado, sendo reconhecido por seu jeito cômico e irreverente de se vestir e apresentar. O acessório principal de suas camisas é um broche com a flor girassol.

conflituosas, criam artimanhas de afirmação da identidade local expressas, também, em seu modo de significar o trabalho.

Enfim, tentar apreender sentidos e significados que esses protagonistas do viver em Abaetetuba atribuem ao seu trabalho com o miriti foi fundamental para compreensão de suas individualidades, posicionamentos, percepções e ações no universo das relações sociais que experienciam. Chama a atenção a forma como os (as) mestres (as) significam seu trabalho com o miriti por satisfazer os seus anseios de vida em sintonia com o ritmo da natureza, do ambiente em que vivem, preterindo a regras impostas ou sistemáticas aprisionantes determinadas por outros humanos. No próximo item, adentraremos, mais especificamente, na dialética cotidiana dessas vivências e interações sociais.

4.2 Mestres (as) da Memória: Mãos que talham a vida e entalham a História na Amazônia Tocantina

4.2.1 No cotidiano das brincadeiras “laborais” da infância o aprendizado da profissão/trabalho adulta

Gostava de pescar, até hoje pesco, e eu ia pro roçado com papai. Eu gostava de ver, assim, na hora do almoço, um monte de gente quando tavam capinando, né? Aí, a gente ia pra sombra comer. Levavam charque, aí, cortavam lá na beira do igarapé, só lavavam, aí, colocavam na panela, que era aquelas latas grande de querosene. Aí, apanhavam o maxixe lá na hora, ou então jerimum, lavavam, cortavam tudinho, jogavam dentro daquela lata com charque, aí, deixavam ferver. Na hora do almoço, todo mundo sentava, cada um pegava a sua cuia, ía, tirava um pouco, colocava farinha em cima e tomava com açai. Eu gostava muito de ir assim pra roça com o papai. Eu não trabalhava assim no roçado, quem trabalhava mesmo era a Trindade, o João, ... , meus irmãos. (Sebastião Ferreira Cardoso, Mestre Santinho, artesão de miriti, grifos nosso).

Na Amazônia brasileira, o trabalho de crianças, associado a brincadeiras e, como elemento norteador da formação de bons trabalhadores adultos, não é fato recente. O historiador Aldrin Figueiredo (2013), ao analisar as lembranças da adolescência e infância registradas nas obras de alguns literatos que viveram na região no início do século XX, menciona que as crianças oriundas de famílias com poucos recursos financeiros, diferentemente daquelas que provinham de famílias abastadas, realizavam vários tipos de atividades laborais para auxiliar os pais na subsistência da família. Nas praças de Belém, era comum se encontrar meninos vendendo jornais, jasmims e engraxando sapatos. Esta, era uma prática cidadina

cotidiana que não se configurava em um problema na área dos direitos humanos, pois não era visto como trabalho infantil, mas sim como um “pitoresco costume paraense apresentado ao mundo pelos cartões postais da época” (FIGUEIREDO, 2013, p. 344).

Tal entendimento acerca das experiências do mundo do trabalho que envolve crianças se reproduz e se reafirma no decurso do século XX, sendo minhas vivências e as histórias dos tempos de infância e adolescência dos (as) mestres (as), narradores (as) desta tese, exemplificadoras desse processo¹⁰¹. Nesse cenário, o cotidiano das atividades laborais dos (as) narradores (as) desta pesquisa iniciou quando, ainda, eram crianças, auxiliando seus pais no sustento familiar.

A narrativa de Mestre Santinho, no início deste item, é um exemplo dessa vivência. O mestre viveu sua infância em meados da década de 70 do século passado. Ele compartilha conosco, com saudosismo, o quanto gostava de pescar e acompanhar seu pai, junto com seus irmãos mais velhos, no serviço de lavoura da cana de açúcar, milho, feijão, abóbora, maxixe, arroz, café, mandioca.

Com exceção de Mestra Nina, que nasceu e viveu toda sua história de vida na cidade de Abaetetuba, os demais 07 (sete) protagonistas desta pesquisa, assim como eu, viveram a infância na zona rural dos municípios paraenses: Abaetetuba, Igarapé-Miri e Muaná, entre o final da década de 60 e o início da de 80 do século XX.

Mestre Célio, aos 12 anos de idade, final da década de 60 do século XX, ficou órfão de mãe e já auxiliava seu pai no trabalho de coleta de frutos da floresta, tais como: jambo rosa, miriti, manga e outros. Esses produtos eram destinados a alimentação familiar e para comercialização na capital do Estado, Belém. Nos diz, Mestre Célio

Do miriti¹⁰² a gente fazia muito paneiro. Apanhava muito jambo rosa no Cuitininga. Aí, a gente chegava e embalava nos paneiros e, o bagaço¹⁰³, ele ia cortando. Aí, quando tava murcho assim, ele me dava o bagaço seco pra mim trabalhar. Eu era molecote, eu tinha um irmão que fazia brinquedo. Aí, eu já passava pra ele. (Célio V. Ferreira, mestre artesão de miriti, grifo nosso).

¹⁰¹Vale mencionar que, as mudanças acerca dessa mentalidade, também são impulsionadas nas últimas décadas do século XX, culminando nos anos de 1990 com a promulgação da Lei no 8.069/1990 – Estatuto da Criança e do Adolescente - a qual dispõe sobre a proteção integral à criança e ao adolescente e determina a faixa etária que compreende esse período da vida: “considera-se criança, para os efeitos desta Lei, a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade” (2017, p. 12). A partir da implementação do E.C.A. que determina a importância de outras atividades para o bom desenvolvimento do ser humano nos primeiros anos de vida, as tarefas laborais incluindo crianças e adolescentes passam a ser proibidas e compreendidas como exploração da mão de obra infantil. Ver aprofundamentos dessa temática em Priore (2013).

¹⁰² Neste caso Seu Célio está se referindo a tala retirada da folha do miritizeiro.

¹⁰³ O bagaço denominado pelo Seu Célio é a palma ou bucha da folha do miritizeiro.

Pelo que se depreende das falas¹⁰⁴ de Mestre Célio, a relação com a mata como provedora de gêneros alimentícios para o consumo familiar e para trocas comerciais e complementação das necessidades básicas para o sustento da família vem desde os tempos de criança. As primeiras habilidades que Mestre Célio aprendeu na interação com a *Mauritia flexuosa* foram: coletar o fruto para compor a alimentação, manusear a folha e equilibrar-se no tronco, geralmente usado como ponte de ligação entre a casa e o rio. Da folha retirava matéria prima: a tala para tecer paneiros e utilizá-lo como embalagem para armazenamento de frutas; a bucha com a qual fazia barquinhos para brincar nas marés altas.

A atividade laboral associada a essa estreita interação humanos, rios e floresta, perpassa todas as fases da idade cronológica (infância, adolescência, juventude e adulto) dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) participantes desta pesquisa, sendo uma característica peculiar dos moradores de áreas ribeirinhas da região Amazônica. Nas memórias dos tempos de criança evocadas e compartilhadas por Mestre Ivan, tal aspecto é reiterado.

Então, o que era que nós tínhamos na época de matéria prima em abundância? era a aninga e o miriti.[...] aí, com o filhotão da aninga, [...] fazíamos a nossa bola [...] Da aninga não dava para fazer os barcos, mas do miriti dava [...]. Então, desde daí a gente veio fazendo pra brincar. Cresceu, surgiu a oportunidade de ganhar dinheiro e, aos poucos, a gente vinha fazendo e ganhando dinheiro. (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifos nosso).

Nestas falas de Mestre Ivan, explicitamos a sua experiência daquilo que Ingold (2012, p. 38) chama de improvisação, ou seja, “seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam”, pois é notório a percepção de ingresso e interação com o ambiente, seguindo o fluxo das coisas: cria suas brincadeiras com o que a natureza tem. Com o decorrer do tempo, pode ganhar dinheiro para sustento da família com as coisas que o ambiente oferecia e ele usava desde os tempos de criança. São as coisas da vida que vazam e fluem em um constante devir e assim os fios das trajetórias dos elementos constituintes do ambiente se encontram, (re) encontram e enlaçam-se em diversificadas combinações, formando a textura do mundo (INGOLD, 2012).

Mestre Ivan viveu sua infância em travessias pelos rios do município de Muaná e territórios vizinhos, no final dos anos 70 e início da década de 80 do século

¹⁰⁴ Referimo-nos a outras narrativas apresentadas neste texto.

XX, assim como Mestre Célio auxiliava seus pais na atividade da pesca de camarão, coleta de frutas na floresta para serem comercializadas ou trocadas nos vilarejos da região. Seu pai, Alcindo, era quem realizava as viagens em companhia do, então, garoto Ivan, o qual, assim, rememora as rotas que faziam, saindo do município de Muaná:

A gente tinha uma canoa; colocava o camarão, o açaí e trazia pra Vila do Conde e vendia. O camarão que sobrava a gente voltava e ia vendendo no Arienga, Arapiranga, Guajará de Beja¹⁰⁵ e trocando por frutas. Era um escambo, né? Frutas pra vender lá pro Marajó. Frutas que não tinha pra lá, que só pra cá têm, como piquiá, pupunha e castanha. (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti).

Essas viagens de trabalho com finalidade de trocas comerciais entre produtos regionais eram determinadas pelos regimes naturais das águas, dos ventos e das chuvas e marcadas por intensa aventura. Aventurar-se para realizar todas as atividades da vida ao percorrer e atravessar rios, furos, igarapés e baías, em embarcações pequenas, sem equipamentos de segurança é o grande desafio que faz parte do cotidiano destes trabalhadores. Toda viagem era, e ainda é, realizada em profunda sintonia com a natureza, em uma interação de conhecimento e respeitabilidade aos sinais emitidos pelas nuvens, pela floresta e pelas águas, o que favorece a redução dos temores, medos e aflições humanas.

Pacheco (2018, p.74) ao fazer uma cartografia, explorando a fotoetnografia dos modos de viver e lutar de homens e mulheres marajoaras sob o regime das águas amazônicas nas décadas de 1940 a 1980, no Pará, afirma que

Envolvidos em outros padrões culturais e mediações entre rios e florestas, invisíveis e incompreensíveis para olhares estrangeiros, habitantes do reino das águas marajoaras desestabilizaram referências daqueles ambientes que perderam suas coberturas vegetais e tornaram-se sociedades de concreto. Na dinâmica marajoara, as populações locais, sempre sensíveis e sintonizadas aos mistérios da floresta amazônica, produziram inteligíveis modos de vida, trabalho e luta, os quais vêm permitindo-lhes dialogar e respeitar temporalidades dos indissociáveis reinos: humano, vegetal, animal e mineral, garantidores do sustento de seu dia-a-dia.

Envolto e sintonizado com os mistérios das águas e da mata, Mestre Gugu nos conta que quando era menino, no final da década de 70, experienciava com seu pai a calma ou o furor das águas da baía, num constante ir e vir da localidade Ramal

¹⁰⁵ Arienga, Arapiranga, Guajará de Beja são rios pequenos que fazem parte da bacia hidrográfica Amazônica.

Tauerá de Beja (zona rural – terra firme)¹⁰⁶ para a cidade de Abaetetuba, comercializando a produção familiar. Assim nos revela o mestre

*Eu lembro que o papai fazia carvão. Nós tinha uma montaria. A gente enchia na montaria 18 (dezoito), 20 (vinte) saco de carvão. Aí, quem ele convidava era eu. Ele não convidava os outros filhos, era só eu, não sei por quê. Aí, a gente saía de lá, de madrugada, remando, pra trazer pra feira o carvão. Aí, umas 10 (dez) horas a gente já voltava. **Quando o tempo tava bom, beleza, mas quando tava bastante maresia ... a gente penava nessa costa de baía aí.** E tudo isso eu fiz com o meu pai (Augusto Costa da Costa, mestre artesão de miriti, grifo nosso).*

Se os meninos acompanhavam os pais na roça, pescaria e nas viagens pela região construindo suas redes de sociabilidades e afetos dentro e fora da extensão da moradia, as meninas cuidavam dos afazeres domésticos com a mãe, fossem na própria casa ou na residência de outras famílias. É o caso de Mestra Dorinha a qual partilha conosco suas memórias do trabalho que realizava com a idade de 12 anos para complementar a renda familiar junto com sua genitora. Assim se expressa Mestra Dorinha:

Eu comecei a trabalhar em casa de família, com 12 (doze) anos, pra ajudar.** Eu ia, trabalhava de manhã até meio dia e já saía correndo pra pegar as trouxas de roupa pra passar. Teve dia que saí cinco horas da tarde e quando cheguei em casa a mamãe já tava com duas trouxas de roupa pra nós passar pra entregar. Todo dia nós passava roupa naquele ferro de carvão e a gente ficava até dez horas da noite, ó... passando roupa. Aí, deixava tudo arrumado e quando ia de manhã pro trabalho, aí, já deixava a limpa e pegava a suja. Quando eu chegava, tinha vez que lavava roupa com ela, pegava dois baldes, enchia de água do rio e carregava até encher o tamburão. **A gente trabalhava de segunda a sábado e quando chegava no fim de semana a gente não tinha condições de sair [...] que era só trabalho, porque a gente vivia sem pai e tinha que trabalhar pra adquirir o sustento.

Conforme avanço nestas considerações sobre o cotidiano das práticas laborais e lúdicas dos tempos de infância destes trabalhadores, retomo aspectos de minha vivência deste período por estes rios, floresta, pontes e ruas, e passo a repensar, reelaborar e dar outras significações para experiências de minha vida, as quais deixam de ser motivos de vergonha ou desqualificação e tornam-se sinônimo de afirmação e empoderamento. O reconhecimento da importância das próprias vivências como merecedoras de reflexões sistemáticas no âmbito acadêmico é um

¹⁰⁶ Nos anos 70 esta localidade só tinha acesso para a cidade por vias marítimas. Atualmente os moradores desta comunidade, também, pode se deslocar até a zona urbana de Abaetetuba por via terrestre.

exercício difícil e demorado, porém é necessário e valioso no sentido de romper os grilhões da dominação eurocêntrica e burguesa. Williams (1989, p. 17) expõe como esse processo ocorreu em sua vida:

Relembro agora, com ironia, que foi apenas depois de chegar à faculdade que conheci, através da gente citadina, dos acadêmicos, uma versão influente do que realmente representava a vida campestre, a literatura campestre: uma história cultural preparada e convincente.

Ao encontrar esse relato de Williams em leituras acadêmicas de suas obras, senti-me afetada, permiti-me refletir e criar nova versão de minha história de vida, de mim mesma e do grupo ao qual me sinto pertencer (HALBWACHS, 2003). Isso possibilitou valorizar, ainda mais, as memórias dos grupos sociais subalternizados, com os quais venho trabalhando desde a graduação em História.

Retomando as trajetórias, vivências laborais e os processos de constituição subjetiva e objetiva dos (as) sujeitos (as) desta tese, enquanto Mestra Dorinha ajudava na renda familiar, trabalhando com outras famílias e utilizava o miriti como gênero alimentício, compondo com outros produtos, coletados da floresta, o cardápio diário. Mestra Tica, além de auxiliar a mãe nos trabalhos domésticos de limpar a casa, cozinhar e lavar roupas, também tecia paneiros e peneiras, utilizando a folha do miritizeiro, como ela mesma ressalta: “*eu me criei tecendo paneiro, peneira pra vender*”.

A frase proferida por Mestra Tica somada a outras narrativas citadas nesta tese nos apontam que nas décadas de 70 e 80 do século XX a comercialização de produtos derivados do miritizeiro estava relacionado ao fruto para alimentação e outros objetos utilitários nas atividades do dia a dia, tais como: paneiro e peneira. Os brinquedos, geralmente barquinhos, feitos de miriti, eram utilizados para as brincadeiras dos meninos, não servindo, naquele momento, como provedor de recursos para o sustento destas famílias¹⁰⁷.

Vale notar, também, que o trabalho doméstico familiar característico da produção dos derivados do miriti continua se reproduzindo hoje nas oficinas de confecção de brinquedos para comercialização. Assim como a divisão de tarefas por

¹⁰⁷ Há registro de outros artesãos de Abaetetuba que comercializavam o brinquedo de miriti por ocasião do Círio de Nossa Senhora de Nazaré em Belém, no período aqui analisado. Cf. Nassar (1984); M. Lobato (2001).

sexo, os homens aprendem a cortar e as mulheres a pintar, mesmo que isso não seja regra geral, mas é o que predomina, conforme analisaremos no próximo item.

Enfim, das memórias selecionadas dos tempos idos da infância, narradas e compartilhadas pelos (as) Mestres (as) artesãos (ãs) de miriti, conclui-se que os processos de formação e constituição do ser sujeito (a) destes homens e mulheres, suas crenças, valores e comportamentos estão intrinsecamente ligados aos ritmos, perigos, dificuldades, facilidades e riquezas naturais da mata e das águas.

4.2.2 Cotidiano e trabalho de mestres e mestras das artes em miriti

Eu trabalhava como carpinteiro em firma no Conde¹⁰⁸, mas eu tinha um irmão que era artesão, é o Jadson, então ele falou pra mim: - meu irmão larga isso, faz tanto trabalho, trabalha como empregado, humilhado pro outro, vem trabalhar com artesanato. Aí, eu larguei a profissão comecei a fazer brinquedo e deu certo, viu??!! [...]. Graças a Deus, até hoje trabalho o dia que eu quero, quando eu não quero eu não trabalho. O dia que eu estou bom trabalho o dia inteiro, até umas meias noites, mas quando estou baqueado, não trabalho. [...] (Célio V. Ferreira, mestre artesão de miriti)

A narrativa de Mestre Célio apresenta questões elementares acerca da relação de trabalho, entre os quais, a introdução de outras formas de relações trabalhistas na região, o vínculo de submissão entre patrão e empregado, o domínio (controle) do tempo destinado ao trabalho de arrecadação de renda para o sustento das necessidades materiais e a significação da profissão no processo da vida.

Mestre Célio morou na região das ilhas até o ano de 1981, quando migrou para a cidade de Abaetetuba, visando proporcionar melhores condições de educação escolar para seus filhos. Aos 23 anos de idade, responsável financeiramente pelo sustento da família, composta naquele momento por 1 (um) filho e a esposa, Célio, almejando ter uma melhor remuneração, pleiteia uma vaga para trabalhar no cargo de carpinteiro no polo industrial de Vila do Conde, município de Barcarena.

As possibilidades de emprego fixo, remuneração salarial estável, registro na carteira de trabalho e previdência social (CTPS), garantia de direitos trabalhistas, assistência médica, eram alguns benefícios oferecidos pelas empresas que atuavam na construção da fábrica de alumínio Albrás/Alunorte, somado a intensa propaganda desenvolvimentista divulgada pelos órgãos governamentais, associando a vida

¹⁰⁸ Refere-se ao polo industrial localizado na Vila do Conde, município de Barcarena/PA.

urbana ao lugar ideal para moradia, foram elementos estimulantes da intensa migração para as cidades do Pará, entre elas Abaetetuba.

Nesse contexto, a migração de Mestre Célio e sua família para a zona urbana é, também, impulsionada pela euforia do cenário econômico regional promovido pelos programas e projetos¹⁰⁹ implementados pelo governo federal de integração da Amazônia as demais regiões do país, do qual a implantação do polo industrial no município de Barcarena/PA faz parte.

A vida cotidiana da cidade foi afetada e reconfigurada com a chegada de muitas famílias, tanto da zona rural quanto de outros municípios, estados, regiões e, até mesmo de outros países¹¹⁰. À medida que a cidade foi se expandindo, o trânsito de pessoas vindas de outros lugares e o relacionamento entre atores e símbolos culturais propiciou a alteração e reinvenção de muitos costumes com a incorporação de novos. Tornou-se uma cena regular, por exemplo, todos os dias, às 05 (cinco) horas da manhã, uma vultuosa quantidade de trabalhadores(as) nas ruas, aguardando o transporte rodoviário coletivo empresarial para se deslocarem até o polo industrial de Barcarena, com retorno a partir das 18 (dezoito) horas.

Todavia, se houve a introdução de novos postos de trabalho e outras formas de relações trabalhistas na região que impactaram o cotidiano das cidades paraenses, particularmente Abaetetuba, há de se registrar que antigas formas de trabalho ali constituídas irão desaparecer, continuar e/ou se reinventar. É o caso do trabalho com artesanato de miriti, a carpintaria naval, os batalhadores de bicicleta, os oleiros, dentre outros.

¹⁰⁹ Nas décadas de 1970 e 80 foram implementados com maior intensidade programas estatais voltados para a colonização, ocupação e exploração territorial da Amazônia, entre os quais estão: no ano de 1970, PIN, PROTERA e INCRA; 1974, o Polo Amazônia; 1980, GETAT, GEBAM, PGC; 1981, Polo Noroeste; 1985, Projeto Calha Norte (PCN); 1987, Minas de Energia/Eletronorte; 1988, Natureza – Zoneamento Agroecológico da Amazônia. Sobre a implementação de políticas públicas de desenvolvimento para a Amazônia consultar Bentes *et al* (1989), Prost (1998), Fleischfresser (2006), Pimentel *et al* (2012), dentre outros.

¹¹⁰ Os estudos de Costa (2003) que versa sobre a periferização, migração e êxodo rural no espaço urbano de Abaetetuba mostra que na década de 70 a cidade era composta por quatro bairros, nos anos 80 constituíram-se mais oito bairros e na década de 90 somou-se mais dois. Em termos de contingente populacional de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010) a cidade de Abaetetuba em 1960 era habitada por 11.643 pessoas, em 1970 passou a abrigar 19.108 habitantes, no ano de 1980 já se somava 33.831 indivíduos ocupando o território urbano, e em 1991 contava com 56.400 moradores, finalizando o século XX, ano 2000, com um total de 70.752 indivíduos. Esse crescimento acelerado e desordenado da cidade intensificou os problemas e conflitos sociais: desemprego, falta de infraestrutura e saneamento básico, serviço público de saúde e educação insuficiente e em precárias condições, violências, dentre tantas outras mazelas e desafios típicos do ambiente citadino.

Na narrativa de Mestre Célio, reproduzida na epígrafe deste item, é visível a continuidade do trabalho com o miriti quando é convidado pelo irmão, que seguia a atividade de artesão, a deixar a vida de empregado e ir trabalhar como autônomo, com artesanato. A decisão do mestre de deixar a “profissão”, legalmente registrada pelos órgãos governamentais, a garantia da renda mensal regular e tentar organizar sua vida financeira na zona urbana com a atividade que já desenvolvia desde a infância está relacionada ao choque de costumes na medida em que, o ambiente cultural vivido por Mestre Célio e de onde ele provinha era mediado por outras relações e temporalidades, as quais diferem da lógica capitalista industrial adotada pelas empresas.

A atitude desse artesão nos faz pensar nas análises de Thompson (1998) acerca do processo histórico de transformação nas leis e nos costumes, vivenciado pelos pequenos proprietários ingleses por ocasião da introdução do capitalismo industrial naquele país.

O processo do capitalismo e a conduta não econômica baseada nos costumes estão em conflito, um conflito constante e ativo, como que numa resistência aos novos padrões de consumo (“necessidades”), às inovações técnicas ou à racionalização do trabalho que ameaçam desintegrar os costumes e, algumas vezes, também a organização familiar dos papéis produtivos (THOMPSON, 1998, p.21).

Ressalvadas as diferenças de tempos históricos e espaços geográficos entre os trabalhadores ingleses do final do século XVIII e início do XIX analisada por Thompson (1998) e os trabalhadores abaetetubenses do final do século XX e início do XXI, Mestre Célio, ao romper o vínculo com a empresa em que trabalhava no polo industrial, fornece-nos indícios de que os costumes tradicionais se defrontam com as novas realidades. Vale notar aqui a compreensão de costume não como uma coisa estática, mas como algo em fluxo contínuo, ou melhor, costume como espaços de disputas, interesses e reivindicações (THOMPSON, 1998).

O cotidiano de trabalho dos (as) mestres (as) está estruturado em estreita sintonia com a natureza. O tempo de produção era e, para alguns, ainda é orientado pelo curso das marés e dos ciclos frutíferos da floresta, portanto, diferente da racionalidade temporal e produtiva assentada nos ponteiros do relógio próprio das práticas capitalistas. Estes valores ficam mais explícitos quando retomamos a narrativa de Mestra Tica descrita no Capítulo II, página 126, ao relatar qual o tempo mais propício para ela trabalhar na retirada da matéria prima e realizar os primeiros

procedimentos de tratamento da palma do miriti. A mestra faz essa atividade no horário da manhã, com a maré cheia em dias ensolarados.

O trabalho orientado pelo saber da mata, das marés, da estação solar e outros saberes elencados no capítulo II, conhecido, apreendido e desenvolvido pelos (as) mestres (as) do miriti nas interações cotidianas com os demais seres vivos, compõe o ambiente vivido e perfaz costumes orientadores de um estilo de vivência. Esses costumes norteadores das múltiplas facetas da vida dos (as) mestres (as), especificamente do trabalho, entram em choque com novas realidades, reinventando-se. As falas do Mestre Ivan ajudam a aprofundar a organização do trabalho cotidiano vinculado, sobretudo, ao tempo natureza e à multiplicidade de ocupações exercidas conjuntamente

*Eu tô trabalhando com pesca, trabalho com a agricultura, com artesanato e batendo açai. Tudo autônomo. [...] **A gente trabalha dividindo o dia a dia, por exemplo: na agricultura tem lá seu momento de trabalhar, não é todo dia; o peixe também não é toda maré que dá pra pescar, a gente escolhe a maré. Dependendo da maré é o tipo de peixe que tu vai pegar também. Não significa que tu vai pegar só aquele peixe, mas a maior quantidade é daquele tipo de peixe... época do mapará, da pescada, da sarda, do mandií; então, o artesanato é nesse momento que não tá lá ou a noite que a gente tá trabalhando direto. A noite o que a gente faz mais é o artesanato, aí vai dormir lá pra onze horas, meia noite.***

*Outro exemplo: bater o açai. Eu vou de manhã deixar minha filha pra ir pra universidade no Moju¹¹¹, e já compro o açai¹¹². Levo cedo, a gente bate, o açai já tá lá reservado¹¹³. Enquanto isso, **a gente vai trabalhar no artesanato, quando não tá na pesca. Então, divide esse tempo e aí a gente já deixa tudo esquematizado pra que os aprendizes, os meninos, possam estar trabalhando no artesanato, sem contar, por exemplo, que esse período não é de pesca, né? então a gente tem mais tempo pra ficar no artesanato** (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifos nosso).*

As narrativas dos Mestres Gugu e Zeca seguem nessa mesma direção de gestão do tempo e planejamento das muitas atividades desenvolvidas. Abaixo apresentamos os detalhes da realização de suas tarefas no percurso de um dia de trabalho:

O dia da gente é assim: *Eu amanheço, aí, já pego meu café, umas 06h00 (seis horas) pras 06h30min. (seis e meia) e já vou pra lá, sento, aí, já corto ou colo alguma coisa ali. Aí tá, dá umas 07h00 (sete horas), eu pego meu terçado e vou lá pro açazal ou vou pra roça tirar uma mandioca ou capinar, né? até umas 10h00 (dez horas), por aí. Aí, chego, guardo meu terçado lá e vou, sento no meu banquinho e começo a fazer o miriti. Aí, almoço, depois dou uma descansadazinha e vou pra lá de novo, aí, eu já levo direto à tarde*

¹¹¹ Mestre Ivan transporta sua filha de moto de sua residência até a parada de ônibus intermunicipal que fica a 02 km de distância. A jovem estuda na Universidade do Estado do Pará (UEPA), Campus Moju.

¹¹² Refere-se à fruta do açai.

¹¹³ Mestre Ivan realiza a atividade de compra e preparo do açai para revenda entre 6h00 e 8h00 da manhã. Retoma às 11h00. Neste intervalo, ele trabalha com artesanato de miriti.

*toda. **Eu sempre vou pra roça ou pro açazal pela parte da manhã agora, porque chove muito de tarde, né? Aí, quando tá chovendo eu tô trabalhando lá com os brinquedos.*** (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifos nosso)

Eu trabalho todo dia, de manhã, com a venda do açai aqui na feira. Quando eu chego daqui, que a maré não tá boa pra montar rede de pescar, eu trabalho direto no artesanato. Chego daqui e sento até 11:00h (onze horas), meio dia. Eu levanto pra almoçar, sento, depois dou uma descansada e 01h00 (uma hora), sento e vou até 06h00 (seis horas), todo dia. Eu gosto de fazer muito isso. Quando chega na época do Círio, tem noite que eu trabalho até umas 11h00 (onze horas). (José Maria da Silva, Mestre Zeca, artesão de miriti, grifos nosso).

Na realização das atividades principais desenvolvidas pelos mestres, o maior protagonista do tempo e da produção é o conjunto que forma a natureza (maré, floresta, terra, chuvas, sol, etc...). Entendemos que os valores sustentados pelas experiências de trabalho dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) estão alicerçados das condições oferecidas por estes elementos naturais a partir dos quais são definidos períodos, horários, duração, produção e tipo de trabalho a ser realizado por estes homens e mulheres. Assim, tarefas respeitam e se adequam aos regimes das águas e florestas. As reflexões Thompsonianas, acerca do ritmo produtivo dos trabalhadores ingleses quando, ainda, controlavam o tempo e sua vida produtiva antes da revolução industrial, apontam que “é da natureza desse tipo de trabalho não admitir cronogramas precisos e representativos” (1998, p. 281).

Estabelecendo um contraponto com a forma de trabalho adotado pelas empresas do polo industrial de Barcarena, observamos nas falas dos mestres que, diferentemente da organização do tempo e da produção capaz de orientar as práticas industriais, o tempo medido pelos ponteiros da máquina relógio não são determinantes para o desenvolvimento de suas atividades laborais. Este é apenas complementar, sendo utilizado no direcionamento de outros serviços no conjunto da sociedade.

Marcon (2003) faz uma análise interessante sobre o tempo na cultura cabocla do Norte do Rio Grande do Sul e Oeste de Santa Catarina, precisamente nas áreas rurais denominadas Linha Almeida e Linha Cachoeira¹¹⁴. No capítulo “O Tempo dos começos: entre a mata e o roçado”, o autor analisa as práticas de organização e de trabalho e outras dimensões dos modos de vida dos caboclos da região. Estes sujeitos vivenciaram um processo acelerado de mudanças em seus comportamentos

¹¹⁴ A localidade Linha Almeida e Linha Cachoeira pertencem ao Distrito do Goio-En, município de Chapecó.

e modos de se relacionar com a terra, a mata e os animais a partir de implantação de empresas madeireiras na região em meados do século XX. Sobre a forma de orientação do tempo, Marcon (2003, p. 181) assinala que

Os modos de organização do trabalho e da vida dos caboclos como um todo, seguiam uma dinâmica própria, constituinte da cultura. As suas práticas eram orientadas por uma concepção de tempo, aberta e livre, e não por um tempo racionalizado, que visava o aumento da produtividade (p.181).

As experiências vividas pelos caboclos pesquisados por Marcon (2003) têm similaridade com a concepção de tempo dos (as) mestres (as) artesãos de miriti. A dinâmica laboral cotidiana deste grupo de trabalhadores parece ser inconciliável com o tempo produtivo regido pelo relógio, fato que os faz conflitar com as novas realidades e seus sistemas diferenciados de condução da vida. Quando Mestre Célio nos diz “[...] **hoje trabalho o dia que eu quero, quando eu não quero eu não trabalho. O dia que eu estou bom trabalho o dia inteiro, até umas meia noite, mas quando estou baqueado não trabalho. [...]**” (Célio V. Ferreira, mestre artesão de miriti, grifo nosso) expressa com veemência o sentimento de liberdade, de poder gerir o tempo da sua vida e realizar suas tarefas diárias em sintonia com suas reais necessidades, condições biológicas e com os demais elementos naturais.

O ritmo de trabalho orientado e controlado pelos (as) mestres(as) reveza entre períodos de maior ou menor intensidade de atividade exemplificado na fala de Mestre Zeca “quando chega na época do Círio, tem noite que eu trabalho até umas 11h00”. E o mestre acrescenta contando como organiza o tempo e sua produção de brinquedos para comercialização na feira do Círio:

*Eu começo a trabalhar nas peças em janeiro, fevereiro, março, abril, maio e junho, quando é em julho, agosto, setembro e outubro elas duas (minha filha mais velha e minha mulher) me ajudam no negócio de pintura, de arremate, acabamento. Três meses só pra acabamento que eu deixo. **Fazer, elas não sabem, só quem faz sou eu, mas quando chega na hora da pintura elas me ajudam. Elas falam: - como é pra pintar? e eu ensino: é assim, assim, assim. Deixo elas e elas vão fazendo.*** (José Maria da Silva, Mestre Zeca, artesão de miriti, grifo nosso)

Nesta mesma perspectiva temporal e produtiva se inserem as experiências de Mestre Santinho e Mestra Dorinha. O casal divide o tempo entre as tarefas domésticas, o serviço de buffet e a produção das artes em artes, é o que relata a mestra:

Olha, todo dia a gente trabalha com brinquedo, único dia que a gente não trabalha com o brinquedo é sábado e domingo, se a gente tiver evento, e na segunda feira que a gente amanhece cansado. Por exemplo, a gente trabalha dia de domingo, a gente chega meia noite, uma hora da madrugada, aí, não tem como trabalhar na segunda feira com brinquedo. Aí, quando é dia de terça feira a gente pega direto.

O mês que menos a gente trabalha com brinquedo de miriti é em julho que a gente vai pra Beja trabalhar. Aí, a gente não trabalha com ele o mês todo. A gente faz uma porção de brinquedo e deixa aqui que, geralmente, vem gente de fora comprar. Aí, já deixa uma parte da feira do círio adiantada, deixa uma peça cortada. Aí, a gente chega aqui em agosto. Setembro pra outubro a gente já tá com as peças prontas (Dorielma do S. C. Cardoso, Mestra Dorinha, artesã de miriti, grifos nosso).

Assim é o dia normal: eu pego 8h00 (oito horas) da manhã, paro meio dia, pego 3h00 (três horas) da tarde e largo 7h00 (sete) ou 10h00 (dez horas) da noite. Quando o sol tá muito quente é 4h00 (quatro horas) que eu vou pra lá. Aí, eu vou até tarde da noite (Sebastião Ferreira Cardoso, Mestre Santinho, artesão de miriti, grifos nosso).

É visível que a sinuosidade temporal no ritmo e duração do trabalho e da produção vivenciada pelos (as) mestres (as) está intrinsecamente relacionada a universos simbólicos, normas e valores culturais constituídos em simbiose com os recursos naturais existentes e disponíveis. Assim, seres humanos e não-humanos identificam-se, estabelecem relações e constituem práticas norteadas por cosmologias e valores concebidos dentro das condições, potencialidades e limites presentes.

Enfim, o modo e organização do tempo de trabalho produtivo material dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de Abaetetuba seguem uma dinâmica própria constitutiva da cultura local. Suas práticas são modeladas por uma concepção de temporalidade e produtividade aberta, livre, desregular e circular, a qual difere da monocultura do tempo ideal, linear, racionalizado e produtivista capitalista industrial, mas que interage com este no cotidiano e segue o fluxo da vida juntando-se a outras experiências e formando uma “ecologia do tempo e da produtividade” (SANTOS, 2007).

No que tange a relação com a floresta, o vínculo de irmanação é notório nas vozes dos (as) mestres (as) ao referirem-se, por exemplo, como fazem a tarefa de retirada da matéria prima

O miritizeiro, ele pode dar pra gente no máximo 7 braços por ano. A gente corta e ele vai ficar com três pra sobreviver, isso não vai abalar em nada a estrutura dele, cresce até o ponto de que ele vai dar os frutos e o braço se torna curto, então você não tem como cortar aquele braço, até porque, não serve mais para o artesanato. [...]. O miritizeiro, você aproveita ele todo, sem matar a palmeira, ele dá de 4 a 12 cachos e cada cacho, no mínimo, produz 500 frutos. Ele é bianual, tem ano que dá mais, tem ano que dá

*menos, porque aquela safra foi que se estendeu. [...] **antigamente tinha e vinha muito mais miriti pra cá pra Abaetetuba do que hoje, hoje você já tem uma falta do miriti** (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifos nosso).*

Percebemos nesta narrativa de Mestre Ivan, bem como em outras mencionadas no percurso deste texto, o princípio ético regulador da relação ser humano x floresta é de não agressão, de afinidade e preservação. Uma interação que desloca a supremacia do lucro, do poder econômico como indicador e norteador dos relacionamentos da vida e tem como horizonte de suas práticas a apropriação dos recursos naturais para a vivência de sua geração presente e de outras vindouras.

Notamos, ainda, a percepção do mestre e sua preocupação com a redução das palmeiras ao comparar o tempo presente com períodos anteriores. A esse respeito, Mestre Gugu nos fala, na narrativa reproduzida abaixo, sobre sua atuação político-social que desenvolve junto ao grupo que convive, trazendo à tona elementos significativos das práticas cotidianas em sua face conflituosa:

*Um dia eu fiz um trabalho de questão de preservação dos miritizeiros na minha comunidade, muitos entenderam que a cultura do miriti é importante, ela traz sustento pras famílias, mas muitos não. **Eu acho que é essa visão: a gente tem que pensar não só na gente, mas tudo aquilo que faz bem, aquilo que dá retorno pras pessoas a gente, também, tem que ter cuidado de preservar.** Muita gente diz - eu não trabalho com miriti, tô nem vendo, eu vou derrubar. Tem que ter uma visão diferente, né? **Se eu não preciso do miriti, ele não me dá retorno, mas dá retorno pro meu amigo, pra família do meu amigo, então, eu vou deixar, mas nem todos tem essa visão, infelizmente.***

***Por mais que eu preserve o meu, mas é só um no meio de milhares que tem nas ilhas aí que não preservam. É a única ameaça que eu percebo, que eu vejo é nessa questão aí do desmatamento, tão derrubando muito miritizeiro** (Augusto Costa da Costa, mestre artesão de miriti, grifos nosso).*

Essas narrativas nos apresentam uma relação social de trabalho e de aprendizagem geracional familiar ensinada por meio da oralidade e da observação que expressa um modo de manusear e tratar o outro ser vivo como componente do universo imprescindível para a continuidade de todas as espécies. Em outras palavras, é uma relação que envolve um saber prático da natureza/floresta, somado ao aprendizado cotidiano de uma percepção da vida sustentável e da convivência entre seres vivos envolto em um sentido de tradição¹¹⁵ e (des) continuidade entre gerações.

¹¹⁵ A partir das reflexões de Hall (2003) concebemos o termo tradição não como forma cultural pronta, acabada, estática, com significação fixa para todo o sempre, mas sim como formas e práticas

O mestre preocupa-se em compartilhar e ensinar na comunidade, com suas atitudes, a importância e necessidade de cada um fazer a sua parte para o bem viver da coletividade e a garantia de vida abundante para todos os seres vivos. Nesse universo relacional educativo vivenciado pelos (as) mestres (as) do miriti de Abaetetuba e assentado na “ecologia de saberes” (SANTOS, 2010), a experiência de preservação ambiental é individual, contudo, podemos pensar na disseminação da prática em coletivos mais amplos.

Observamos, também, a tensão que perpassa na narrativa, evidencia duas percepções do papel atribuído à natureza, orientadas pela presença de diferentes valores inconciliáveis: uma, voltada para a exploração econômica, e outra com uma perspectiva de fornecimento dos recursos necessários à existência da vida humana. A primeira está externada nas preocupações do Mestre Gugu com as atitudes de seus pares em relação ao modo de apropriação que fazem da floresta e o seu posicionamento e ação como cidadão no sentido de defesa da sua forma de agir e se relacionar com a mata.

Essa relação com a floresta nos faz pensar novamente na pesquisa de Marcon (2003), quando os caboclos ao rememorarem tempos vividos anterior à implantação das indústrias madeireiras, denominado pelos pesquisados de “bons tempos de antigamente”, assinala: “as relações que eles estabeleciam com a natureza eram de afinidade e de interação. Nessas relações, o princípio ético normativo era o de não agressão à natureza” (MARCON, 2003, p.193)

A interação do Mestre Gugu com a floresta não está voltada apenas para a satisfação de suas necessidades materiais e econômicas imediatas e assentada única e exclusivamente na lucratividade, mas também na conjugação de sentimentos e valores que representam formas outras de produzir o viver, que ora parecem enquadradas no sistema padronizado, porém em sua essencialidade se desencapsulam e implodem com a lógica moderna capitalista de vida, por praticar uma interação com a mata centrada no equilíbrio entre humanos e não-humanos.

Monteles (2009) em sua pesquisa sobre etnoconservação e apropriação social dos buritizais no entorno do Parque Nacional dos Lençóis Maranhenses, especificamente no município de Barreirinhas, povoado de Cantinho, registra este tipo de conflito entre costumes nas formas de apropriação dos recursos naturais praticado pela

culturais que estão em processo dinâmico de construção de significados que expressam historicamente um determinado tempo e lugar.

comunidade local que trabalha com o artesanato da fibra de buriti e o avanço da privatização das áreas de buritizais em atendimento a demanda turística e comercial, gerando preocupações com o desequilíbrio ambiental. As inquietações dos artesãos de Cantinho são correlatas às vivências de Mestre Augusto.

As reflexões desenvolvidas por Mignolo (2003) nos ajudam a pensar esse confronto de costumes ao propor uma outra lógica, denominada de pensamento liminar, para a compreensão das histórias locais como os *loci* dos projetos globais. Nesse sentido, podemos dizer que as experiências de trabalho e produção artesanal de Mestre Gugu, faz-se no terreno da diferença colonial. Por diferença colonial, Mignolo entende como

o espaço onde as histórias 'locais' que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias 'locais' que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta. (MIGNOLO, 2003, p. 10)

Entendemos ser possível estabelecer um diálogo entre os escritos de Mignolo (2003) e as narrativas dos (as) Mestres (as) na medida em que estes (as) revelam no seu fazer, na cadeia produtiva das artes em miriti uma interrelação reversa ao contexto capitalista global, mas que representa uma dinâmica produtiva local de um grupo de homens e mulheres Amazônidas subalternizados na estrutura de dominação e exploração e invisibilizados nas macros narrativas.

Na relação de trabalho praticada pelos (as) Mestres (as) artesãos (ãs) das artes de miriti na fase de fabricação das peças artísticas, especificamente os brinquedos e peças ornamentais, visualizamos a integralização do projeto global com projeto local. As oficinas ou atelier são os espaços físicos onde se realiza a diferença colonial, nos quais há o encontro e o confronto entre duas histórias: a local e a global.

A estrutura das oficinas/atelier compõe uma parte da residência do (a) mestre (a). Geralmente, são localizadas nos fundos das casas dos artesãos, uma sala simples, com boa ventilação e iluminação natural. Segundo Silva (2012) a oficina é o lugar do trabalho assentado na relação familiar, do encontro de gerações – pais, filhos, netos, outras pessoas com laços parentescos, vizinhos (as) e amigos (as) que por meio da habilidade artística trabalham, ensinam, inventam, aprendem, reinventam-se,

educando-se mutuamente. É também, o local de trocar experiências com amigos, vizinhos, clientes, pesquisadores e outros visitantes.

Na imagem abaixo apresentamos Mestre Santinho e Mestra Dorinha desenvolvendo as atividades laborais de artesãos em sua oficina.

Foto 29 - Oficina de artesanato de miriti.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Março/2018.

O espaço da moradia destinado ao labor artesanal do casal de mestres é localizado atrás da sua residência, após a área de lavar e enxugar roupas. Uma sala pequena construída em solo alagadiço, próximo às margens do Rio Maratauíra, com estrutura toda em madeira, já bastante desgastada pela ação do tempo e uso, sem pinturas. O referido local possui 02 (duas) portas de acesso, aberturas para ventilação nas paredes laterais e cobertura em telha tipo fibra, marca brasilit.

Similar a esta infraestrutura é o atelier de Mestre Célio, o qual podemos visualizar nas imagens 30 e 31 a seguir. Na primeira, está Mestre Célio sentado em seu banquinho esculpindo uma cobra na palma de miriti, junto com ele estão trabalhando sua filha e sua nora, sentadas no chão fazendo o acabamento de pintura nos brinquedos, conforme podemos visualizar na foto 31.

Foto 30 - Oficina de artesanato de miriti de Mestre Célio.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Março/2018.

Foto 31 - Oficina de artesanato de miriti de Mestre Célio.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Março/2018.

Construídas em área de terra firme, as oficinas de Mestre Gugu e Mestre Ivan possuem infraestrutura diferenciada em alguns aspectos das apresentadas anteriormente. Mestre Ivan está construindo seu espaço de trabalho todo em alvenaria nos fundos de sua residência. Piso concretado e paredes erguidas sem reboco, telhado coberto com telhas de fibra e janelas de miriti. A oficina de Mestre Gugu é erguida ao lado de sua casa. Piso de terra de chão batido, paredes feitas em

pedaços de madeira, cobertura de palha. Nas imagens abaixo, apresentamos Mestre Gugu e Mestre Ivan com seus aprendizes e auxiliares em suas oficinas.

Foto 32 - Oficina de artesanato de miriti do Mestre Ivan.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Março/2017.

Foto 33 - Mestre Gugu em sua oficina de artesanato de miriti.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Março/2018.

Mestre Zeca e Mestra Tica desenvolvem suas tarefas como artesãos na sala de entrada de sua própria residência. Mestra Nina tem seu atelier todo em alvenaria, entretanto, por problemas de saúde, faz suas peças em sua casa. Importante notar que na arquitetura de todas as oficinas dos participantes desta pesquisa predomina um ambiente com clareza e ventilação natural.

Os móveis e utensílios utilizados no processo de trabalho dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) são: cadeiras, bancos, armário/estante de madeira, ventilador, caixas de papelão e paneiros para armazenar as peças, mesas de madeira em tamanhos variados destinadas para o (a) mestre (a) cortar as peças, arrumar seus instrumentos de trabalho e colocar os materiais a serem utilizados no decorrer de sua atividade, tais como: cola de isopor, tinta, fio, massa, pedaços de miriti, talas, etc. Vale observar que o assoalho (chão) da oficina também serve como mesa e cadeira para a realização do trabalho com o miriti, conforme pode-se visualizar na imagem nº 06, as artesãs fazendo acabamento nas peças entalhadas por Mestre Célio.

Os principais instrumentos utilizados pelos mestres para desenvolver sua atividade com o miriti são: facas, lixa, régua, estilete, arame de aço, caneta, lápis, trena, esquadro, esmeril e pincéis. Nas 03 (três) imagens a seguir apresentamos os instrumentos de trabalho dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti. Na primeira observa-se no interior da oficina a mesa principal de trabalho de Mestre Santinho com os acessórios utilizados para a produção de pássaros e canoas, objetos que o Mestre estava cortando no seu dia de trabalho em que a imagem foi capturada. Em cima da mesa estão: a) faquinhas de corte; b) esquadro; c) régua; d) trena; e) lixa; f) caneta; g) cola; h) linha; i) esmeril; j) pedaços de miriti cortados em vários formatos; k) tala de miriti; l) canoa; m) pássaro. Abaixo da mesa se vê: n) caixa de papelão; o) lixo.

Foto 34 - Instrumentos de trabalho e mesa de Mestre Santinho.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Abril/2018.

Esta segunda imagem apresenta a mesa de trabalho de Mestra Dorinha para realização da pintura e acabamento das peças em miriti. Podemos observar: a) pinceis de diversas numerações; b) frascos de tinta de variadas cores; c) recipientes com água ou cores secundárias; d) tecido para limpeza dos pincéis; e peças iniciadas a pintura.

Foto 35 - Instrumentos de trabalho e mesa de Mestra Dorinha.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Maio/2017.

A terceira imagem foi capturada na oficina de Mestre Célio e vemos a sua mesa principal de trabalho com suas três faquinhas e o esmeril.

Foto 36 - Instrumentos de trabalho de Mestre Célio



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Fevereiro/2019.

Mestre Santinho nos explica a utilidade de cada instrumento:

E pra cortar o miriti eu uso a faca, o estilete e o arame de aço, pra deixar o miriti assim nessa espessura, porque se eu for cortar com a faca, ele não sai certo. Aí, tem que colocar o arame de aço em um local e vai serrando ele. Aí, você tira da grossura que você quer. Aí, por isso que faço essas flores assim, tiro bem fino ele. Aí, enrola com a garrafa e faço a flor. O arame corta miriti da grossura que a gente quer, né?. O estilete é só pra dar aquela cavadinha que a faca não dá pra fazer a curva, aí, usa o estilete (Sebastião Ferreira Cardoso, Mestre Santinho, artesão de miriti, grifos nosso).

Mestre Gugu e Mestra Tica reafirmam a narrativa de Mestre Santinho e acrescentam

Meus instrumentos de trabalho são: a faca: grande, média e pequena, pra destalar e cortar o miriti; estilete; arame, pra serrar o miriti; os pinceis; lixa; terçado pra cortar da árvore (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifos nosso).

Os instrumentos que eu uso são a lixa, a faca, o arame, que a gente usa pra cortar o miriti, pra desbandar o miriti, ele corta facilmente porque o miriti, ele é fácil de cortar, ele é uma fibra, né? Aí, pra cortar assim direto, a gente corta tranquilamente, porque você faz qualquer tabuinha daqui com arame. A gente usa a faca pra dar detalhe, né? a lixa pra lixar, né? (Maria das Graças S. Farias, Mestra Tica, artesã de miriti, grifo nosso).

Estas falas somadas às observações realizadas nas oficinas pertencentes aos sujeitos e sujeitas desta pesquisa revelam que esses mestres (as) não usam máquinas para realizar as etapas de fabricação das artes em miriti. Conforme seus comentários, no trabalho realizado não cabe a utilização destes tipos de instrumentos por conta dos detalhes impressos em cada peça, os quais marcam a individualidade de cada mestre. Esse elemento é primordial e determinante no reconhecimento da obra entalhada por cada artista do miriti, tanto pelo (a) próprio (a) artesão (ã) quanto por seus pares, na medida em que suas subjetividades estão gravadas nas peças e transmitem a originalidade e a característica peculiar de cada um (a).

J. Loureiro (2017) compara o trabalho do mestre artesão de miriti com os mestres ceramistas por entalharem na matéria prima seu imaginário, atribuindo sentido e significado a cada peça, “seu ponto de partida é uma espécie de espiritualidade poética. [...] é como se fosse entalhando o efêmero. [...] O artesão de miriti faz de suas mãos um instrumento vivo e inefável de sua relação com a matéria” (p. 20).

Nesse sentido, Mestra Dorinha faz questão de ressaltar o jeito particular deles trabalharem com miriti, diferenciando-se de outros mestres, assim ela complementa a narrativa de Mestre Santinho acrescentando:

Tem gente por aí que cortam na máquina, mas tem corte aqui que não tem como cortar na máquina. Os pássaros não têm como cortar na máquina, é tudo manual, com a faca. Então, é um processo que demora, infelizmente.

Pra lixar, é lixado 3 (três), 4 (quatro) vezes, pra ficar um bom acabamento. Pra ti fazer isso aqui tem que esperar secar a cola, tem que passar o selador. Mesmo que ficasse só o selador pra passar a tinta, tem que deixar secar. Ele monta várias peças em um dia, mas pra chegar em uma coisa bonita, pra finalizar são vários dias, porque é tudo manual, não tem nada de máquina, lixar na máquina não, não tem nada disso. Aí, é tudo um artista mesmo fazendo o brinquedo e brincando com o brinquedo. (Risos) (Dorielma do S. C. Cardoso, Mestre Dorinha, artesã de miriti, grifos nosso).

As observações de Mestre Dorinha nos remetem a refletir acerca das continuidades e mudanças no processo produtivo do brinquedo de miriti com a introdução da máquina para corte ou outras etapas, a qual tende a aumentar a produção para satisfazer as demandas do mercado. Entretanto, a Mestre atenta para o fato de que muitos objetos esculpidos pelo Mestre, somente as mãos habilidosas têm possibilidade de realizar. Entendemos que os (as) mestres (as) do miriti de Abaetetuba têm um saber local oriundo de uma tradição historicamente constituída, estão conectados com o mundo atual, conhecem a existência de outro mundo do trabalho e as inovações tecnológicas dos instrumentos de trabalho. Na imagem 37, apresentamos um artesão utilizando a máquina para cortar a palma de miriti.

Foto 37 - Artesão cortando réguas de miriti



Fonte: Ferreira Júnior 2015.

No exercício cotidiano de seu ofício, eles (as) travam relações de enfrentamentos e negociações com o outro, contaminando-os com suas experiências

e sendo contaminados. Nessa dinâmica cultural conflituosa de entrelaçamentos e empréstimos recíprocos entre diferentes modos de trabalhar, alguns elementos são incorporados, outros são abandonados e alguns são adaptados (GARCIA CANCLINI, 1998; HALL, 2003; THOMPSON, 1998). É o caso da máquina de corte mencionado por Mestra Dorinha, a qual não foi absorvida pelos (as) mestres (as) sujeitos (as) desta pesquisa como instrumento de seu trabalho.

Mestre Santinho, quando apresenta as peças produzidas em sua oficina, é enfático em expor que há diferenças entre o seu corte e o do filho que foi ensinado por ele: *Esse aqui é do Dorielso. O corte é diferente do meu, mas é quase igual assim.* Aqui reside, na prática cotidiana, a continuidade do fluxo da vida, o pai mestre constrói seu itinerário e o filho aprendiz junta-se e segue o ritmo da caminhada acrescentando a esta o seu modo ímpar de re (inventar) e criar as coisas. Em outras palavras, os fios que são tecidos por cada ser em particular, não são meramente cópias de outros, mas sim, são suas produções, suas invenções, suas improvisações (INGOLD, 2012) nos quais estão impressas seu jeito único de ser e fazer, o qual se mistura aos demais e constituem a textura do mundo.

Pensado por esse prisma Ingoldiano (2012), as artes produzidas pelos mestres e mestras são matérias em fluxo contínuo, não havendo repetições, daí Mestra Nina, por exemplo, se aborrecer e, ao mesmo tempo, se diverte com boas gargalhadas nos contando que outros (as) artesãos (ãs) imitam as peças criadas por ela, entretanto, não conseguem fazer igual. Cada artesão e artesã conhecem suas (re) criações pelos detalhes do corte, da pintura e do acabamento e, assim é referenciado e reconhecido (a) por seus pares. As peças podem até parecer as mesmas coisas, ter similar denominação, ter aparência uniforme, porém não são iguais por conter em cada uma delas outras trajetórias de vida e, portanto, outros sentidos, sentimentos, valores, significados, enfim outras histórias.

Assim, o território da oficina/atelier do (a) mestre (a) artesão (ã) de miriti é o lugar onde, também, acontece a diferença colonial (MIGNOLO, 2003). Assim, a organização deste espaço de trabalho e sociabilidades, deixa ver que no chão ficam arrumadas, pelos cantos, partes da matéria prima (talas, pedaços da bucha de miriti); caixas de papelão, as quais são usadas para armazenar as peças cortadas pelo mestre. As palmas inteiras da bucha de miriti são armazenadas no teto, em cima dos frechais de sustentação do telhado, bem como este local serve para guardar algumas quinquilharias da família.

As paredes da oficina são adornadas por cartazes, fixado na madeira, imagens religiosas, principalmente de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da Diocese de Abaetetuba e de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do Pará; protótipos de peças ornamentais (quadros de parede) feitas pelo (a) mestre (a); mochila ou sacola abastecida de sacos plásticos destinados para guardar os objetos prontos e protegê-los da poeira e umidade; a matéria prima envira para confecção de objetos; cordas para pendurar as sacolas com produtos para acabamento.

O rádio é o principal eletroeletrônico nas oficinas, pois é o veículo de comunicação que, sintonizado na frequência das emissoras locais e regionais durante as horas de trabalho dos (as) mestres (as), os deixa informados acerca dos acontecimentos da cidade, do estado, do país e do mundo. Mestre Ivan, por exemplo, teve conhecimento da aprovação no Senado Federal do Projeto de Lei nº 7755/10¹¹⁶ que dispõe sobre a regulamentação da profissão de artesão, através do programa de rádio A Voz do Brasil¹¹⁷. Com o entusiasmo da conquista de uma batalha vitoriosa que trará benefício para si e para seus pares de profissão, conta-nos o Mestre:

*Ontem, ouvi na Voz do Brasil que agora **o artesanato se torna profissão**. Fiquei feliz porque você pode, agora, chegar ao processo de aposentadoria fazendo artesanato, e isso, **foi uma vitória muito grande pra gente**. Apesar **do artesanato ser a profissão mais antiga do mundo, só hoje está sendo regulamentada**. Então, sou um profissional reconhecido. (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifos nosso)*

A narrativa do Mestre Ivan é indicativa de que os (as) mestres (as) do miriti em seu labor cotidiano apropriam-se de estratégias de luta para conquistar melhores condições de viver face a relação de desigualdade existente, dada a discriminação de seu ofício e de seu saber na ordenação capitalista existencial. Eles (as) compreendem que no palco das relações de poder, que é desigual e conflitante, a legislação escrita é a forma determinante de efetivação da conquista de direitos coletivos e individuais. O reconhecimento profissional legal e social significa respeito e valorização das diferentes habilidades humana e a possibilidade de concretização de uma vida melhor para si e para o grupo ao qual pertence. Daí se articulam e criam vias e formas de relacionamentos para garantir seus espaços e resolver os problemas que se

¹¹⁶ Esse Projeto de Lei foi transformado na Lei Ordinária 13.180/2015 de 22 de outubro de 2015, que dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências. Publicado no Diário Oficial da União em 23 de outubro de 2015.

¹¹⁷ Programa radiofônico estatal que divulga diariamente no horário das 19:00 às 20:00 os informativos oficiais produzidos pelo Poderes Executivo, Judiciário e Legislativo.

apresentam no cotidiano da jornada existencial (GARCÍA CANCLINI, 1998; HALL, 2003; THOMPSON, 1998).

Nesse sentido, percebemos na trama vitoriosa narrada pelo mestre, o que García Canclini (1998) chama de “obliquidade do poder”, ou seja, no trabalho cotidiano há uma guerra cultural de poder em que as pessoas ou grupos lutam com todas as suas potencialidades e limites, alcançando tempos de vitórias e tempos de derrotas. Nesse processo é de suma importância perceber não apenas as divisões, as separações, os confrontos entre os grupos. Importa notar, também, os entrelaçamentos e as intercambialções entre estas relações, os modos que unem e comunicam os grupos em interação, enfim as mediações por vias diagonais e, não somente verticais, que concorrem para potencializar os ritos de um ou de outro protagonista.

Importante registrar que, em períodos de intensa produção, outros espaços da casa de morada dos (as) mestres (as) tornam-se extensão da oficina. É o caso da cozinha de Mestre Célio, na qual ele armazena a produção finalizada e embalada para ser transportada e comercializada. Já o casal de mestres, Santinho e Dorinha, transformam a sala no lugar onde a Mestra com as filhas Dorielma, Dorielem e Deise fazem os acabamentos de pintura das peças esculpidas por Mestre Santinho e o filho Dorielso, o único da sua prole que já aprendeu a cortar e o auxilia nesta tarefa. Também nas casas de Mestre Gugu e Mestre Ivan a sala de sua moradia transformase no local para arrumar os objetos concluídos. As 02 (duas) imagens seguintes são bem representativas das moradias dos (as) mestres (as) em tempos de grande produção. Na foto 38, a sala da residência do Casal de Mestres Dorinha e Santinho, está ocupada de mesas, caixas e varais com brinquedos, os quais o Mestre está fazendo a conferência de todos os detalhes e, em seguida, arrumando e embalando para exposição e comercialização no Festival do Miriti de 2017.

Foto 38 - Sala da residência de Mestre Santinho.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Abril/2017.

Nesta segunda imagem, nós fomos recebidos na cozinha da residência de Mestre Célio na última semana dos preparativos para a abertura da Feira Miritifest 2017. Nota-se o espaço tomado por brinquedos, os quais estão organizados em cima da bancada da pia, da mesa de jantar, das cadeiras, do fogão e no piso.

Foto 39 - Cozinha da residência de Mestre Célio.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Maio/2017.

Assim, as oficinas de confecção das artes de miriti e suas extensões são o lugar de escutar as notícias, de receber e conversar com os vizinhos, parentes, amigos, pesquisadores e outros visitantes, de devanear, criar e materializar uma arte,

de reunir o grupo familiar para o labor, sem distinção de sexo e idade, de comercializar produtos e, sobretudo, são espaços preñes de sociabilidades onde se constituem códigos, regras, identidades e se encontram e confrontam diferentes histórias locais.

O vínculo de trabalho estabelecido entre mestres (as) e aprendizes é assentado na interação familiar, ou melhor, é no círculo familiar geracional¹¹⁸ que se formam os grupos de produtores, estendendo-se à vizinhança quando necessário. As narrativas dos (as) mestres (as) são explicativas desse processo. Mestre Santinho e Mestra Dorinha nos contam quem trabalha na sua oficina e como são divididas as tarefas na etapa de fabricação dos brinquedos de miriti:

Nós trabalhamos com um grupo de pessoas. Pra tirar¹¹⁹ é só eu. Pra cortar eu e o Dorielso, mas a maioria é eu que corto, quando o Dorielso tá aí, ele faz comigo algumas peças. E quem faz o acabamento todinho do brinquedo é o Didi. Ele lixa, passa a massa corrida, pega e põe no sol, aí, quando tá seco, ele vem e lixa tudinho. Aí, ele pega e passa a base branca e depois coloca no sol de novo, aí, quando secar ele vai passar uma lixa bem fina que é pra deixar dessa maneira aqui. Aí, passa pra Dorielma e ela vai dar a cor. A Dorielma, Dorielma e a Deise pintam (Sebastião Ferreira Cardoso, Mestre Santinho, artesão de miriti, grifos nosso).

Todos eles ajudam. Umas estudam, outras trabalham assim. Aquela que trabalha lá na Lourdes, o tempo dela é curto, aí, ela vem só a noite pra dar uma ajuda. Aí, aquelas que não trabalham fora, essas trabalham direto com nós. Tem muitas coisas que às vezes eu saio e já deixo elas pintando, de primeiro (anteriormente) ficava mais difícil, que era só eu, hoje não. Tem dias que até minha mãe ajuda a passar a cor inteira, tem coisas que a vista dela não ajuda mais, mas passar a cor inteira ela dá conta, aí ela senta e faz, quer dizer que já ajuda e rende nosso trabalho (Dorielma do S. C. Cardoso, Mestra Dorinha, artesã de miriti, grifos nosso).

Pessoas de fora não ajudam, muito raro. Às vezes quando tem muita coisa pra fazer, aí, um menino lá do algodoal vem fazer à vista da janela de barco, essas coisas assim, alguns detalhes (Dorielma do S. C. Cardoso, Mestra Dorinha, artesã de miriti, grifo nosso).

Notamos nestas narrativas elementos que nos permitem pensar as relações de continuidades das práticas costumeiras de trabalho, nas quais foram constituídas as subjetividades dos (as) mestres (as) das artes de miriti. Referimo-nos à forma como foram educados e criados os (as) mestres (as), os (as) quais desde criança acompanhavam e auxiliavam seus pais nas atividades de sustento da família, conforme analisamos no item anterior.

¹¹⁸ Esse aspecto da produção familiar é, também, mencionado nas pesquisas de Lima (1987), J. Loureiro (1987); J. Loureiro e Oliveira (2012), Gomes (2013), Domingues e Barros (2015), Leistner (2018) e Ferreira Júnior (2015).

¹¹⁹ O mestre refere-se a cortar a folha do miritizeiro na mata.

Esse costume expresso na prática do trabalho familiar como interação de ajuda mútua entre seus membros, vividas desde a infância são geradoras de uma tradição cultural. Costume aqui entendido na esteira do pensamento de Thompson (1998, p.16 a 18) que o considera como elemento de uso habitual associado aos processos históricos e aos acontecimentos podendo modificar-se, pois está em permanente fluxo contínuo. Por outros termos, os costumes estão circunscritos a um grupo social em processo relacional que gera regras, códigos, direitos consuetudinários, enfim, são arena de disputas, interesses e reivindicações.

É o que observamos no trabalho dos (as) mestres (as) com os derivados do miritizeiro, haja vista que desde a infância acompanhavam e desenvolviam várias atividades com os pais, entre elas as que tinham a matéria prima oriunda da palmeira *Mauritia flexuosa*, tais como: tecer paneiro e peneira, coletar os frutos, etc. Quando adultos, vivendo em outros ambientes, com outra realidade e assumindo novas responsabilidades, reinventam e acrescentam maneiras de utilizar a palmeira, a exemplo, dos brinquedos e adereços. Contudo, a relação de trabalho familiar persiste preponderante e constitui uma tradição.

Essa persistência, todavia, não quer dizer que a tradição é imutável no tempo e no lugar, sendo simplesmente a permanência de formas antigas. Já mencionamos anteriormente e, agora, reafirmamos que entendemos a tradição como formas e práticas culturais que estão em processo dinâmico de construção de significados que expressam historicamente um determinado tempo e espaço (Hall, 2003). Para ampliar essa análise, dialogamos com narrativas dos Mestres Gugu e Ivan, as quais acreditamos serem significativas nesta tessitura. Emerge a temática da divisão de tarefas no trabalho com o miriti nas oficinas:

*Eu tenho um ateliezinho bem no lado da minha casa. Aí, **minha mulher, meu filho, minha filha, me ajudam.** Essa aqui arrumou marido, mas ela trabalha comigo. Aí, meu filho, também, que mora um pouco distante, mas ele toda tarde chega pra pintar. Meu filho corta um pouco. Ele não gosta muito de cortar, ele gosta mais de pintar, mas ele faz e **a maioria ajuda na pintura, lixar, selar. É meus filhos que me ajudam. Todo dia me ajudam.** **Eu saio pro corte, né? minha mulher gosta muito de lixar e passar o selador,** que é um produto que a gente aplica no início que é pra dar o acabamento, pra proteger de alguns bichinhos e essas coisas. Aí, ela passa o selador e coloca no sol. Aí, ele seca e ela lixa de novo. Aí, depois da segunda lixagem fica já pra pintura. **Os meus filhos que pintam. Aí, eu corto, ela lixa e os meninos pintam.** Pra cortar tem que ter a habilidade, a técnica, tudo (Augusto Costa da Costa, Mestre Gugu, artesão de miriti, grifos nosso).*

Hoje trabalha eu, minha esposa, minha filha, minha nora, meu filho quando chega da pesca e mais um adolescente que trabalha comigo, são essas pessoas que trabalham comigo. É só família, é regime familiar (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifos nosso).

Dessas narrativas, podemos destacar várias características que nos ajudam a compreender melhor alguns valores e comportamentos próprios dos (as) mestres (as), os quais são reiterados nesta etapa do processo produtivo das artes em miriti. A solidariedade, o respeito e a fidelidade são qualidades reveladas pelos vínculos constituídos pelos (as) mestres (as) com familiares. Encontramos esses valores na forma como os (as) mestres (as) se referem aqueles (as) que trabalham na oficina: *todos eles ajudam; todo dia me ajudam*. Em momento algum fazem referência a pagamento em forma de salário para seus ajudantes da família, assim como não percebemos outros aspectos que pudessem apontar para uma relação de trabalho assalariado e/ou de exploração entre o grupo familiar.

Compreendemos que a linguagem utilizada para se referir aos seus auxiliares manifestada na palavra ‘ajuda’ é reveladora das próprias relações sociais que se conformam na oficina de produção das artes em miriti. Nessa direção, estamos pensando na linguagem em consonância com as reflexões de Williams (1979, p. 43) enquanto possibilidade de entendimento de uma dada realidade “que como consciência prática está saturada por toda atividade social e a satura [...]. A linguagem fala dessa experiência [...] é a articulação entre a experiência ativa e em transformação; uma presença social e dinâmica do mundo”.

Nessa perspectiva, na palavra ‘ajudar’ está a significação de uma relação de solidariedade, respeito e fidelidade entre familiares, na medida em que o trabalho é responsabilidade do (a) mestre (a), os demais unem-se e somam-se a ele para aprender e realizar as atividades que mais lhe seja prazerosa ou tenha maior e melhor afinidade e desenvoltura. As trocas solidárias acontecem por meio do sustento familiar das necessidades materiais de existência e do processo ensino aprendizagem dos saberes inclusos na fabricação das artes em miriti. Em outras palavras, os recursos advindos da comercialização dos produtos são disponibilizados pelo (a) mestre (a) para complementar o sustento de todo o grupo, bem como compartilha com todos seus saberes acerca do conjunto do processo produtivo, respeitando a individualidade e habilidade de cada um (a), conforme Mestre Gugu enfatiza ao frisar: *ela gosta de lixar; ele não gosta de cortar, mas ele faz, ele gosta de pintar*.

Um outro tipo de relação de trabalho experienciada pelos (as) mestres (as) diz respeito a necessidade de envolver pessoas fora do núcleo familiar. Geralmente isso acontece quando há uma demanda muito grande e o (a) mestre (a) percebe que não vai conseguir atender, em tempo hábil, sem aumentar o número de trabalhadores. Mestre Ivan nos conta como pactua o serviço de outras pessoas:

Pago por produção, não é salário, por exemplo, um barco para ele lixar, pintar e me entregar pronto, ele me cobra R\$ 5,00 (Cinco Reais). Eu confecciono o barco, quanto mais ele fazer mais ele ganha. Então, se ele fazer 100 (cem) barcos ele vai ganhar R\$ 500,00 (Quinhentos Reais), dependendo do produto que ele vai fazer (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifos nosso).

Observamos que o mestre entalha o objeto artístico e negocia a execução das demais tarefas com outro artesão, havendo variação no valor do serviço de acordo com o formato do produto a ser concluído, pois algumas formas exigem maior habilidade e tempo na feitura. No diálogo com o mestre, notamos, ainda, o destaque que o mesmo dá para alguns aspectos dessa relação de trabalho. Em primeiro lugar ele faz questão de evidenciar que não há contrato salarial fixo, nem tempo e horário estabelecido para realização da atividade e muito menos vínculo empregatício hierárquico aos moldes de patrão e empregado. O que determina o ritmo da produção e o valor a ser pago pelo mestre ao artesão auxiliar é a necessidade material de cada um, face à demanda. Por outras palavras, de um lado é o mestre que recebe uma encomenda e assume o prazo de entrega maior que a capacidade produtiva do seu grupo familiar, de outro lado está o artesão precisando adquirir recursos para o sustento próprio e da família. Em um acordo verbal eles constroem uma relação de entreajuda, a qual nem sempre é harmoniosa e/ou satisfatória para ambos os lados¹²⁰.

Outro elemento evidenciado pelo mestre neste tipo de relação diz respeito à forma dada ao objeto, a qual é proveniente de suas mãos, isto é, o corte e entalho que transforma a palma do miriti em obra de arte é autoria de um (a) mestre (a), que a compartilha com os (as) autores (as) das demais etapas da feitura do objeto. Aqui

¹²⁰ Mestre Santinho nos conta sobre uma encomenda que tinha para entregar de miniaturas em miriti de berlindas de Nossa Senhora de Nazaré para serem distribuídas como lembranças em um aniversário. Sem condições de cumprir o compromisso com o cliente no prazo estabelecido, resolveu encomendar uma quantidade de berlindas de outro artesão. Contudo, como o trabalho do colega não ficou de acordo com o gosto do Mestre, este preferiu não entregar a encomenda para o cliente, pois o serviço estava, ao seu modo de avaliar, “mal feito”, e isso iria denegrir sua imagem e o seu talento.

recorremos a Becker (2010) que considera a atividade coletiva e, nesta, a interação entre a rede de atores, como a força motriz para a execução de um objeto artístico.

Somada a essa forma de relação explicitada acima, há, ainda, a qual o (a) mestre (a) compra, de outro (a) artesão (ã), partes que compõe o conjunto do objeto. É o caso que Mestre Nina nos fala, na narrativa abaixo, quando vai fazer a canoa com o ribeirinho

O chapeuzinho vinha pra mim de Boa Vista¹²¹, a gente não sabia fazer o chapéu. Na frente da montaria eu botava um matapi. Arrumei uma menina pra fazer um matapi desse tamanhinho pra mim, ela fazia, eu colocava na frente da canoa. [...]. Ela é daqui de Abaeté, ela era caixa do Dohara¹²², ela fazia a noite esse matapi pra mim, eu pagava R\$ 1,00 (Um Real) pra ela.

Observamos nesta narrativa uma relação comercial de compra e venda entre artesãos (ãs) com habilidades diferentes no trato com o miriti. A humildade da Mestre em admitir não saber utilizar a tala para fazer o chapéu e o matapi não a isenta de sugerir como deseja as peças para juntar a sua obra, formando um todo. Prevalece neste caso uma relação de junção de talentos para compor um objeto artístico. Nesse sentido, Gomes (2013, p. 365) ao falar da importância das artes em miriti para a caracterização de Abaetetuba como uma cidade da arte afirma que

os brinquedos são expressão dos sonhos dos ribeirinhos, das suas imagens comuns, de sua criatividade e sensibilidade em representar estes sonhos, contagiando pela espontaneidade das formas, num trabalho coletivo de muitas mãos, que se envolvem numa produção familiar.

Vale registrar que mesmo os mestres que possuem firma reconhecida juridicamente não estabelecem com seus ajudantes vínculo empregatício de assalariado, mas sim seus auxiliares estão no círculo familiar¹²³. A experiência de Mestre Célio é um exemplo

¹²¹ Refere-se a cidade de São Sebastião de Boa Vista, localizada no arquipélago do Marajó, Pará.

¹²² Dohara é uma rede de supermercados existente na cidade de Abaetetuba.

¹²³ Leistner (2018, p.119-120) em suas análises acerca do tipo de organização produtiva dos artesãos de brinquedos de miriti de Abaetetuba, registra a existência de “tipologias de agenciamento”. Este autor destaca em 1º lugar o núcleo familiar de um grande atelier conduzido por um artesão com características empreendedoras que agencia encomendas com lojistas de outras cidades e Estados. Em termos burocráticos este grupo é mais receptível quanto as orientações do Sebrae em relação ao atendimento as regras do mercado globalizado, por isso alguns possuem firma registrada. Outra tipologia apontada por Leistner (2018) são artesão individuais que trabalham com a produção de artesanato em períodos específicos, por exemplo para as feiras do miriti e “do Círio de Nazaré. Estes acionam membros da família somente em caso de necessidade e esporadicamente e não tem microempresa registrada legalmente. Para o autor este grupo são chamados “tradicionais” caracterizados pela maior atenção “às características rústicas dos brinquedos e aos vínculos afetivos e religiosos da confecção artesanal, assim como resistentes aos processos de inovação técnica e comercial presentes nas capacitações do Sebrae”.

*Eu ajeitei uma firma minha mesmo, tenho meu CNPJ. Agora o cara fica até com medo de colocar uma pessoa pra trabalhar com a gente, aí, já vai pra justiça¹²⁴. **Eu não gosto de trabalhar com ninguém que não é da família. Trabalha só família mesmo: eu, a mulher, seis filhos, nora, neto.** (Célio V. Ferreira, mestre artesão de miriti, grifos nosso)*

Mestre Célio, ao falar em justiça, expressa o sentimento de medo por entender o órgão público, que tem a função de garantir a efetivação dos direitos e deveres do trabalhador e do empregador institucionalizados pelo Estado na legislação trabalhista, como uma ameaça ao seu empreendimento, haja vista que na sua vivência como trabalhador assalariado a relação que observava de seus companheiros de profissão com a Justiça do Trabalho era o de lugar de confronto entre patrão e empregado. Seus pares recorriam a este órgão público para reclamar e exigir da empresa em que trabalhavam ajustes, correções e pagamentos de direitos indenizatórios os quais entendiam não terem sido calculados e pagos corretamente pelo setor contábil da mesma. Também, notava que esses mesmos trabalhadores ao incorporarem em seu histórico profissional esse tipo de atitude, passavam a serem rejeitados e taxados pelos empregadores com o adjetivo de péssimo funcionário, daí terem grande dificuldade de serem contratados por outras empresas.

Entendemos que a atitude receosa de Mestre Célio está para além do temor de falência de sua microempresa e se configura como um conflito de costumes locais, na medida em que suas experiências de trabalho estiveram orientadas pela lógica da relação familiar de ajuda mútua para garantia das necessidades materiais de existência. O diálogo entre pais e filhos para organização do trabalho é a base para resolução dos tensionamentos surgidos na relação, sem precisarem fazer uso de elementos externos, como as instituições públicas estatais para intervir em negociações e acordos entre o grupo.

Assim, diferentemente das práticas e valores capitalistas assentadas nas leis escritas, que privilegia a produção comercial voltada para o atendimento da demanda mercadológica e a institucionalização e burocratização das relações entre os envolvidos no processo de produção, os (as) mestres (as) do miriti se reinventam no tempo e no espaço em vivências outras, constituindo pontos convergentes

¹²⁴ Refere-se a Justiça do Trabalho. Abaetetuba é sede das 1ª e 2ª Varas do Trabalho que compreende uma jurisdição composta por 09 municípios: Abaetetuba, Baião, Barcarena, Cametá, Igarapé-Miri, Limoeiro do Ajuru, Mocajuba, Moju e Muaná. Estas Varas estão ligadas institucionalmente ao Tribunal Regional do Trabalho da 8ª região (TRT8 – PA/AP).

entre práticas e modos de viver díspares, assimilando outros valores, desfazendo-se daqueles que não se adequam mais ao momento vivido e reafirmando os princípios norteadores de seus costumes, de sua identidade cultural.

Enfim, os (as) mestres (as) do miriti sujeitos (as) desta pesquisa, nas suas vivências historicamente construídas entre rios, ruas e floresta, desenvolvem no processo de produção das artes em miriti, relações profundas de sociabilidades familiares e comunitárias norteadas por valores de uma tradição cultural costumeira em encontros e confrontos cotidiano com outras experiências.

4.3 Mestres (as) da memória: mercado e circuitos nas artes em miriti

Nas últimas décadas, a cidade de Abaetetuba tem se destacado no cenário regional, nacional e internacional como a Capital Mundial do Brinquedo de Miriti. Como já mencionamos anteriormente nesta tese, tal expressão origina-se da (re) invenção do uso tradicional da bucha do miriti transformada em peças de variados formatos para comercialização, os conhecidos brinquedos de miriti. A esse respeito Gomes (2013) considera que

A arte do Brinquedo de Miriti praticada em Abaetetuba é resultado da sobrevivência de uma cultura popular que teve origem nas ilhas como brincadeira ou presente, depois foram adquirindo presença nos festejos de Santos, especialmente, no Círio de no Senhora da Conceição em Abaetetuba e Nossa Senhora de Nazaré em Belém. Daí dizer, que dois sentimentos marcam definitivamente a produção e comercialização dessa arte: *a infância e a fé*. (GOMES, 2013, p. 365, grifos do autor).

Historicamente, a palmeira *Mauritia flexuosa* foi e é fonte alimentícia e de geração de renda para famílias abaetetubenses. Hoje, como historiadora e pesquisadora de uma das inúmeras possibilidades de atividade que homens e mulheres deste município desenvolvem no contato com a citada palmeira, compreendo com mais clareza e empoderamento frases que eram pronunciadas por meus avós, como por exemplo: *eu me criei comendo com açaí e vinho de miriti, tomando mingau de arroz ou farinha com açaí e vinho de miriti e criei meus filhos assim também*.

Continuei ouvindo essa expressão sendo pronunciada por meus pais, os quais da mesma forma nutriram sua prole e, dessa maneira, esse hábito cultural alimentar vem atravessando gerações na área rural e urbana do município de

Abaetetuba. Simultaneamente, tecíamos os paneiros e separávamos os frutos para serem comercializados. Estes produtos, derivados da palmeira, aparecem, também, nas memórias dos mestres e mestras artesãos (ãs) de miriti, sujeitos desta tese, como os principais produtos provenientes da palmeira a serem comercializados no período de suas infâncias. É o que percebemos quando a Mestre Tica fala: *eu me criei tecendo paneiro*. E, também, Mestre Célio rememora muito alegre e saudoso: *a gente comia muito miriti e tecia paneiro*.

As redes de negociações desses produtos (cestarias e fruto) continuam a ocorrer ainda hoje, sendo fontes de renda para o sustento de muitas famílias, tanto da zona urbana como da área rural. Contudo, nas últimas décadas vem se registrando um decréscimo na venda de cestarias¹²⁵, principalmente de paneiros os quais estão sendo substituídos por produtos industrializados, tais como: sacolas plásticas, caixotes de madeira e caixas de papelão (SANTOS; COELHO-FERREIRA, 2011). Na imagem a seguir observamos artesã, moradora do Rio Cuitininga, tecendo paneiros com a tala retirada da folha do miriti. Ao lado os paneiros empilhados e prontos para comercialização.

¹²⁵ Os estudos desenvolvidos por Santos e Coelho-Ferreira (2011, p. 564) demonstram que as “cestarias de Abaetetuba eram vendidas para muitos municípios do Estado do Pará e, principalmente, para a capital, Belém, onde até hoje abastecem as feiras das Centrais de Abastecimento do Pará (Ceasa) e do Mercado Ver-o-Peso, dois polos importantes para a distribuição de produtos oriundos de outras regiões do país e da Amazônia, respectivamente. A confecção de cestos, embora ainda muito praticada nas comunidades ribeirinhas, já não é mais tão significativa do ponto de vista econômico. Sua importância cultural para o município tem também sido colocada em xeque, haja vista que muitos desses utensílios foram gradativamente substituídos por produtos industrializados, como sacolas, caixas de madeira e de papelão”.

Foto 40 – Artesã tecendo paneiro.



Fonte: Arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Junho/2016.

Por outro lado, a comercialização do fruto se mantém, somado a ampliação e inserção no mercado de outras iguarias alimentícias oriundas desta fruta. Os estudos de Souza (2016) apontam o potencial cultural e econômico da comercialização do fruto do miriti e seus derivados, tanto nas ilhas quanto na cidade de Abaetetuba, bem como a contribuição desta fruta para a segurança e soberania alimentar de muitas famílias abaetetubenses.

Nessa perspectiva, a pesquisa de Barros e Silva (2013) se mostra relevante, a qual ao analisar o trabalho realizado na feira de Abaetetuba por vendedores (as) mingauleiros (as) de miriti, afirma que o labor exercido por estes homens e mulheres

carrega uma história, uma memória, uma sabedoria que vem das ilhas e se reinventa na cidade, gerando redes de sociabilidade e trabalho. Todo esse sistema, decerto influencia um modo de vida, uma identidade que se constrói na fronteira entre o campo e a cidade, desvelando o papel da biodiversidade na construção de uma cultura, de um habitus. (BARROS; SILVA, 2013, pp. 62-63).

Essa atenuante correlação campo e cidade, presente em Abaetetuba, é característica de outras cidades Amazônicas. Pacheco (2006, p. 24) ao mergulhar nas

experiências de diferentes ribeirinhos que migraram de diversos espaços rurais marajoaras para a cidade de Melgaço, no contexto da década de 1950, realiza leitura da urbanidade melgacense como uma cidade-floresta. Para o historiador, o conceito ajuda a

pensar noções de uma urbanidade singular que se elabora pelos saberes, linguagens e experiências sociais de populações formadas dentro de uma outra lógica de cidade, onde antigos caminhos de roças cedem lugar à construção de ruas de chão batido, depois asfaltadas, assim como a permanência de práticas de viveres ribeirinhos nesses novos espaços de moradia.

É nessa esteira da reinvenção do costume de uma prática do brincar rural ribeirinha que o brinquedo de miriti se destaca hoje no mercado como produto comercial gerador de renda para inúmeras famílias da área urbana e rural. Tal aspecto é assinalado na fala de Mestre Ivan ao ser inquirido sobre como começou a fazer brinquedo de miriti: *a gente veio fazendo pra brincar, cresceu, houve a oportunidade de ganhar dinheiro e, aos poucos, a gente vinha fazendo e ganhando dinheiro.* (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti)

Gomes (2013) destaca a infância e a fé como os 2 (dois) sentimentos favorecedores da manutenção da produção e comercialização da arte em miriti, especificamente o brinquedo. Relacionado à fé, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) registrou no inventário de referências culturais do Círio de Nazaré o ano de 1905 como a data que marca o primeiro registro documental da presença dos vendedores de brinquedos de miriti nas festividades de Nossa Senhora de Nazaré em Belém. Este documento assinala, ainda, que a primeira ocorrência do brinquedo associado a este evento, oriundo do município de Abaetetuba, data de 1793 (IPHAN, 2004).

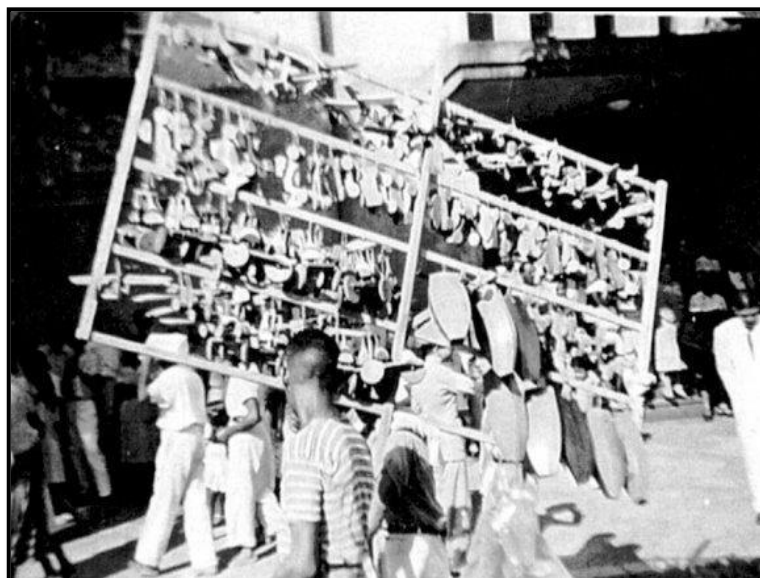
Nas memórias dos mestres e mestras sujeitos desta tese, a comercialização do brinquedo de miriti iniciou-se atrelado à feira do Círio de Nazaré com datação olvidada no tempo amazônico. Mestre Nina nos fala de sua experiência inicial com a venda dos brinquedos

Eu comecei a ir pra Belém, eu levava uns rapazes pra vender comigo. Eu ainda era solteira. Tinha um rapaz que levava a gente andando com o brinquedo, aí, ele ia só me dando o dinheiro, eu fiz um bolso por dentro da minha blusa pra guardar (Nina Mary Abreu da Silva, mestra artesã de miriti).

Quando mestra Nina diz que iniciou vendendo brinquedos em Belém quando, ainda, era solteira, sua memória reporta-se aos idos das décadas de 50 e 60 do século XX, pois de acordo com Corrêa (2012) ao escrever a biografia da mestra, seu casamento ocorreu no ano de 1967¹²⁶. Outro dado importante de se observar nesta narrativa é que Nina realiza sua venda dos brinquedos acompanhada de rapazes e andando pelas ruas de Belém, no meio da multidão, que caminhava nas procissões da Trasladação e do Círio de Nazaré. M. Lobato (2001, p. 20) registra que neste período as “calçadas eram os pontos de venda em Belém [...]”.

Era típico desse círculo inicial de comercialização do brinquedo de miriti a figura do girandeiro, um comerciante peregrino, expresso por Mestra Nina nos rapazes que a acompanhavam. O artesão que carregava sua girândola, uma espécie de cabide em formato de cruz feito com a bucha do miriti, onde eram dependurados os brinquedos em exposição para serem comercializados com o povo presente nas procissões do Círio de Nossa Senhora de Nazaré em Belém ou de Nossa Senhora da Conceição em Abaetetuba. Atualmente, com a organização da exposição e venda das artes em miriti em locais fixos, as chamadas feiras, houve uma redução da atuação e número de girandeiros presentes nas procissões. As 03 (três) imagens seguintes são demonstrativas do girandeiro participando das festividades de Nossa Senhora de Nazaré em Belém e de Nossa Senhora da Conceição em Abaetetuba.

Foto 41 - Girandeiro no Círio de Nossa Senhora de Nazaré em Belém no ano de 1947.



Fonte: Museu do Círio apud Gomes 2013.

¹²⁶ Para mais detalhes consultar Corrêa (2012).

Foto 42 - Vendedor de brinquedo de miriti no Círio de N.S. da Conceição/Abaetetuba



Fonte: Arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Dezembro/2011.

Foto 43 - Artesãos (ãs) de miriti com suas girândolas participando da missa, na Catedral da Sé em Belém, no evento de abertura da Feira do Círio do ano de 2014.



Fonte: Agência Pará – crédito da foto Elizeu Dias.

M. Lobato (2001, p. 20) registra, ainda, as dificuldades enfrentadas pelos (as) artesãos (ãs) naquele período, com relação as viagens no itinerário Abaetetuba – Belém, “uma viagem difícil em convés de barcos freteiros e os cuidados para que não houvessem perdas”, diz a escritora. Mesmo aqueles que se deslocavam por vias terrestres tinham que contar com a sorte para que os brinquedos não se destruíssem

com o trepidar do ônibus causado pelas péssimas condições das vias públicas. Mestra Nina rememora essas vivências de deslocamentos.

***Eu fiz o Círio de Nossa Senhora de Nazaré inteirinho**, eu fiz uns cento e poucos bonequinhos, cada um com uma feição, cada um numa altura, tem um baixo, tem um alto, mas eu digo aahhh! na corda da santa não vai gente só de uma altura não...(risos). Eles que tão errado, ainda fiz uma gestante na ponta da corda que ela ficou engraçada nesse ano, o primeiro foi o Paes Loureiro que comprou, ele ainda tinha. **Foi muito trabalho, porque eu armei aqui, com a trepidação do carro desabou tudinho o Círio, chegou lá eles estavam só seguros na corda, aí, eu tive que armar tudinho**, cada boneco daquele era R\$ 1,00, e eu fazia pra vender por R\$ 50,00 por R\$ 100,00, isso não é negócio, não vou fazer mais. A berlinda também que eu fazia vendia por R\$ 25,00 cada uma, R\$ 15,00, R\$ 10,00 conforme. Coisa que tivesse haver com o Círio, meus brinquedos saiam logo. (Nina Mary Abreu da Silva, mestra artesã de miriti, grifos nosso).*

As dificuldades não se restringiam apenas aos deslocamentos, a violência urbana, já presente na capital Belém, fez parte do histórico de Mestra Nina, deixando sequelas, conforme ficou registrado em sua memória:

[.] quando eu olho para o lado eu vi um homem com uma peixeira na minha costela me mandando entregar o dinheiro, a minha salvação é que tinha um oficial da marinha, só corri para o lado dele, olha esse cara quer me roubar, ele pôs ele pra correr, mas de vez em quando ele aparecia no Círio, ele fazia assim pra mim (gesto com a mão), como tu me paga. Olha, eu passei quatro anos que eu não fui lá vender meus brinquedos. Só agora que vou a Belém, com medo de andar a pé e ainda me marcar (risos). (Nina Mary Abreu da Silva, mestra artesã de miriti).

Com o passar dos anos os vendedores de brinquedos de miriti passaram a se concentrar na Praça do Carmo¹²⁷, em barracas improvisadas, para exposição e

¹²⁷ L. Lobato (2004, p. 53) em sua pesquisa realizada em 2003, registra com o depoimento do artesão Manoel Raimundo Carvalho o processo histórico de surgimento das feiras de miriti nas praças do Carmo e da Sé. Assim, conta o artesão “antigamente a Praça do Carmo era o único espaço que tínhamos para nos arrumar, era preciso um local espaçoso que se encontrava para sentar as caixas e ficar por ali, então, a Praça do Carmo foi escolhido como ponto estratégico, porque ficava no caminho, não se tinha a necessidade de se pedir autorização. A gente se arrumava lá pela frente da igreja para montar as Girândolas, então isso ocorria da seguinte maneira, entre quinta e sexta-feira, com essa prática de nós nos arrumarmos e ficarmos por lá, o pessoal começou a encarar aquilo como uma feira de brinquedo de Miriti, não que nós tivéssemos planejado, entendeu?, Ela foi se criando, porque todos os anos, era ali o ponto de encontro, isso foi se disseminando, foi espalhando, quando nós vimos, já não sabíamos que já estávamos sendo encarados como feira, para muita gente, principalmente, para os turistas que iam por lá comprar nos dias que se seguiam o Círio. Só que a Praça do Carmo, é uma praça pequena e no decorrer dos anos, devido ao crescimento da fama do brinquedo, muito mais gente começou a trabalhar, nós tivemos a necessidade de ter um espaço maior, porque a praça não estava mais comportando a todos, muitos artesãos se sentiram prejudicados com a venda e acharam de ir para a Praça da Sé, a Praça da Sé sempre esteve preparada para receber o crescimento do desenvolvimento da nossa feira que ninguém tinha a consciência de que iria chegar no que é hoje. Então, começaram a vir encomendas, equipes de televisão fazendo divulgação e a necessidade de nos organizarmos como associação, cresceu e a partir de uns seis anos atrás, passou a encarar os dias do Círio como uma feira de

venda de seus produtos, sem deixar de andar com suas girândolas. Mestre Célio e Mestra Dorinha, em suas memórias, relembram de seus primeiros anos de experiência comercializando brinquedos em Belém por ocasião do Círio de Nazaré.

[...]a gente ia para Belém, nós era parece um mendigo, ia com aquele bocado de material, levava o plástico, fazia a casa naquela praça. Nós penamos muito, pegava chuva, nem pense até!! (Célio V. Ferreira, mestre artesão de miriti.)

Não, não lembro quando começamos. [...]. Porque a gente não teve essa preocupação de marcar quando começou. É mais pela data da associação que foi fundada em 2003, na verdade que ela foi reconhecida. Ixeee !!!!! a gente começou muito antes! Isso aí é anos atrás, Só que quando o Sebrae entrou a gente já tava indo pra Belém levando os brinquedos. E nesse comércio já existia um grupo de artesãos. A primeira vez que nós fomos pra lá, nós ficamos igual uns favelados lá na Praça da Sé. A gente levou o plástico, afincava 04 (quatro) varas, amarrava o plástico nas pontas das varas que era pra chuva não cair na gente e nos brinquedos, bem em frente à Igreja da Sé. Eu lembro que a gente ficou lá uns 06 (seis) anos. O pessoal da Praça do Carmo, era o pessoal dali da Aristides,¹²⁸ os mais antigos¹²⁹. Tem uns artesãos que ficam só na Praça do Carmo, eles continuam lá todo ano. Aí, na época que a gente foi, eles ajudaram muito a gente. A gente tomava banho na igreja do Carmo com eles, porque eles tinham autorização pra usar lá e nós não. (Dorielma do S. C. Cardoso, Mestra Dorinha, artesã de miriti)

As narrativas nos apresentam que as adversidades vividas pelos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti de Abaetetuba em espaços externos ao seu habitat costumeiro lhes encaminhavam para construir relações de ajuda mútua, companheirismo e cooperação. Esse tipo de vínculos constituídos, inicialmente pelos (as) mestres (as), contrapõem-se às regras capitalistas de concorrência comercial assentada no individualismo.

Nas análises de Gomes (2013) as feiras montadas por ocasião do Círio de Nazaré foram fundamentais para consolidar um comércio, e incentivar à produção de brinquedos nas comunidades e famílias de artesões ribeirinhos. Esse fato sociológico permite-nos compreender como, paulatinamente, os girandeiros foram sendo substituídos por vendedores ambulantes, que montavam barracas aos improvisos na Praça do Carmo. Isto, de forma indireta, contribui para a auto-organização das comunidades de vendedores; além de propiciar as famílias e crianças o contato mais

brinquedo de miriti. Com o crescimento e migração para Praça da Sé, e com algumas secretarias se envolvendo, porque viram o crescimento, foi criado condições para que fossem utilizadas as duas praças. Mas, foi a Praça da Sé que ajudou a dar um nível de organização que nós temos hoje”.

¹²⁸ Refere-se as famílias de artesãos (ãs) residentes na Rua Aristides Reis e Silva na cidade de Abaetetuba.

¹²⁹ Os artesãos Marinho, Cambota, Xanda, Paul, Manoelzinho e a artesã Nina Abreu, também faziam parte deste grupo (LOBATO, M. 2001).

espontâneo com brinquedos, e o mundo de sonhos criados pelos artesãos de Abaetetuba (GOMES, 2013).

Outro elemento que impulsionou o potencial cultural mercadológico do brinquedo de miriti, deixando de ser uma produção momentânea e passando a ter demanda para atender continuamente, está relacionado com o processo de aprofundamento da globalização econômica e técnica, com a mundialização da cultura¹³⁰ e o reordenamento do poder político¹³¹. Esse processo de reordenamento do papel da cultura na sociedade global nas análises de Yúdice (2004) é conceituado como um recurso que gera e atrai investimentos. Pensar a cultura como recurso que emerge como fonte inesgotável pressupõe seu gerenciamento, pois esta passa a ter o objetivo de “auxiliar na redução das despesas e, ao mesmo tempo, ajudar a manter o nível da intervenção estatal para a estabilidade do capitalismo” (YÚDICE, 2004, p. 28).

Nesse movimento e em estreita sintonia com os fluxos globais, a implementação de políticas públicas na área cultural propostas com a promulgação da Constituição de 1988, especificamente o Art. 215, que versa sobre a cultura e afirma que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”, é elemento legalmente norteador no Brasil dessa configuração conjuntural que se aprofunda a partir dos anos 80.

Os desdobramentos deste artigo constitucional culminou com a proposição e aprovação de Leis complementares e Decretos Estaduais e Municipais de estímulo e fomento de bens culturais, a exemplo da criação do Programa do Artesanato

¹³⁰ A respeito desse processo de mercantilização da cultura importante mencionar a interessante análise de Xavier (2006) na dissertação “Aqui... a gente não vende cerâmica, a gente vende é cultura”: um estudo da tradição ceramista e as mudanças na produção em Icoaraci - Belém (PA).

¹³¹ Matos (2010) em sua tese de doutorado intitulada **Belém em festa**: a economia lúdica da fé no Círio de Nazaré embasada teoricamente na perspectiva conceitual de globalização econômica e tecnológica e mundialização cultural defendida por Ortiz (2004) analisa o processo de espetacularização do Círio de Nazaré a partir da década de 80 do século XX relacionando fé, ludicidade, mercado e turismo. Para Matos (2010, p. 250) “o Círio, como expressão da trindade fé, turismo e diversão, compõe o circuito de festas populares que nas últimas décadas passaram a fazer parte de um mercado específico impulsionado pela industrialização do simbólico. Desde então, em torno do Círio passaram a gravitar diversos projetos que poderíamos classificar sob o rótulo de economia criativa, os quais, afinal, terminam por se articular e reforçar a economia lúdica da fé”. Nas análises da autora o brinquedo de miriti aparece como um produto que mesmo fazendo parte da história centenária do Círio sofreu alterações no sentido de se adequar aos novos significados construídos em torno do Círio. Nesse aspecto a atuação do SEBRAE foi de suma importância ao reclassificar “manifestações e produtos típicos locais, entendendo-os como de grande importância para o reforço à tradição. São eles: [...] o artesanato (de miriti, de fibras, de folhagens secas, de cipós, de sementes, de madeira e de cerâmicas); [...] (p.251).

Brasileiro (PAB) pelo Decreto de 21 de março de 1991 com a finalidade de “coordenar e desenvolver atividades que visem valorizar o artesanato brasileiro, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico, bem assim desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal”.¹³²

A nível municipal, a promulgação da Lei Orgânica do Município de Abaetetuba em 23 de março de 1990 criou o Fundo Municipal de Cultura e o Conselho Municipal de Cultura. Tais determinações legais foram sendo implementadas gradativamente culminando com Lei nº 438/2015 de 25 de junho de 2015 que instituiu o Sistema Municipal de Cultura de Abaetetuba.

Esse cenário de recondução dos elementos basilares da Democracia Republicana Brasileira (Nova República) na esfera político administrativa e ampliação dos incentivos e reconhecimentos legais dos bens culturais do povo, alinhados a estrutura globalizante do sistema de mercado capitalista, confluem com as ações desenvolvidas pelo Sebrae por meio do Programa Sebrae de Artesanato (PSA)¹³³ criado com o objetivo de “contribuir para o desenvolvimento do artesanato de forma integrada, enquanto setor econômico viável que amplia a geração de renda, de postos de trabalho e promove a melhoria da qualidade de vida” (MASCENE, TEDESCHI, 2010, p. 10).

Assim, a agência deste órgão em Abaetetuba alinhada às diretrizes¹³⁴ estadual e nacional começou a desenvolver, a partir dos anos finais da década de 90 do século XX, projetos de apoio e empoderamento junto aos (as) artesãos (ãs) de miriti do município, realizando cursos de capacitação¹³⁵, estímulo a comercialização e acesso a novos mercados, promoção da cultura associativa, cooperativa e empreendedora, articulação de parcerias com entes públicos e privados para obtenção de créditos. (MASCENE; TEDESCHI, 2010). Tais medidas contribuíram para a institucionalização jurídica do coletivo de trabalhadores do miriti com a formalização da primeira Associação dos Artesãos de Brinquedos e Artesanatos de

¹³² Inicialmente este programa estava vinculado ao Ministério da Ação Social. A partir do Decreto nº 9.745, de 8 de abril de 2019, o PAB passou a ser gerenciado pela Subsecretaria de Desenvolvimento das Micro e Pequenas Empresas, Empreendedorismo e Artesanato da Secretaria de Desenvolvimento da Indústria, Comércio, Serviços e Inovação, do Ministério da Economia.

¹³³ A cerca dos dados das ações empreendidas pelo Sebrae no setor de artesanato vale conferir <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/segmentos/artesanato>.

¹³⁴ Visando uniformizar as ações e projetos no segmento de artesanato a coordenação nacional do Sebrae criou o Termo de Referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato. Cf Mascène e Tedeschi (2010).

¹³⁵ A respeito dos cursos de formação analisamos, no capítulo II, as memórias que os (as) mestres (as) compartilharam conosco.

Miriti de Abaetetuba (ASAMAB)¹³⁶ e ampliaram os canais de comercialização de seus produtos para além das vendas periódicas em festejos religiosos. As 2 (duas) imagens reproduzidas abaixo foram capturadas durante a assembleia dos (as) artesãos (ãs) de aprovação do estatuto da ASAMAB. Está presidindo a reunião o então diretor da agência do Sebrae Abaetetuba, Sr. Adilson Rocha. Entre os (as) artesãos (ãs) presentes e que participam desta pesquisa estavam: Mestre Nina, Mestre Célio, Mestre Dorinha, Mestre Santinho e Mestre Ivan.

Foto 44 - Aprovação do 1º Estatuto da ASAMAB



Fonte: Arquivo pessoal Sr. Adilson Rocha.

¹³⁶ Ferreira Júnior (2015) ao analisar o campo de relações engendradas pelos artesãos de miriti que confluem para uma vida associativa no processo de criação dos brinquedos de miriti explora as instituições constituídas pelos coletivos de artesãos de miriti e representativas dos propósitos do grupo, tais como: ASAMAB, MIRITONG (ONG do Miriti) e GEAMA (Grupo dos Empreendedores Artistas do Artesanato do Miriti (Geama). Em suas reflexões este autor descreve os tensionamentos internos (entre o grupo de artesãos) e externos (dos artesãos com outras entidades parceiras sejam públicas ou privadas), a exemplo do Sebrae, desvelando agenciamentos, aproximações, distanciamentos e reaproximações protagonizadas por estes trabalhadores em seu fazer.

Foto 45 - Aprovação do 1º Estatuto da Asamab.



Fonte: Arquivo pessoal Sr. Adilson Rocha.

A constituição da ASAMAB representou mudanças nas relações estabelecidas entre e pelos (as) artesãos (ãs), pois as ligações e trocas comerciais que anteriormente eram realizadas totalmente de forma individualizada por cada família, se ampliam passando a serem, também, realizadas coletivamente por intermédio da associação. Ferreira Júnior (2015, p. 174) em suas análises sobre a vida associativa dos artesãos de miriti, assentado nas reflexões de Bourdieu (1983), assinala que

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

Acerca das mudanças no aspecto relacional implementadas com a criação da associação, Mestres Célio e Ivan fazem suas considerações nos dizendo

*A associação é muito importante. Porque a gente, **de primeiro, ia para Belém, nós era parece um mendigo. Ia com aquele bocado de material. Levava o plástico, fazia a casa naquela praça. E agora não, é cobertura mesmo especial que a gente fica embaixo, eles¹³⁷ fazem a feira com a gente tudo organizado mesmo, então, a gente não fica mais como mendigo, melhorou muito, muita coisa melhorou pra nós, artesãos. Quando a gente não tinha associação a gente não ia, por exemplo, no Banco do Brasil, na Caixa Econômica deixar um papel pra eles ajudarem***

¹³⁷ Refere-se aos órgãos públicos e entidades privadas que organizam os eventos em parceria com a ASAMAB.

nós. E agora não, é só a gente ir lá que é bem atendido mesmo, graças a Deus e ao Sebrae. (Célio V. Ferreira, Mestre artesão de miriti, grifos nosso)

Às vezes uma diretoria trabalha menos, outra trabalha melhor, uma consegue menos coisas, outra mais. É porque eu vejo assim, pra você trabalhar em uma associação, você tem que se disponibilizar, tem que se entregar de uma maneira que você possa fazê-la crescer, porque se você não fizer isso, tiver só no seu trabalho, ela por si só não vai crescer, então, a ASAMAB é de muita importância, através da ASAMAB e em nome dela eu tenho viajado, tenho buscado muita parceria e hoje nós temos parceiros como: a Economia Solidária, Sebrae, Emater, Banco do Brasil, Ministério do Desenvolvimento Agrário, a Seter. Então, em nome da ASAMAB a gente teve condições de buscar toda essa parceria pra que a gente pudesse crescer, por último agora, a gente está com uma parceria que é o Banco do Brasil e a Secretaria de Comércio do Estado, que é pra começarmos a produzir do resíduo que sai do artesanato o papel do miriti, e não só o papel, mas outros derivados daquilo que sai do miriti, como vasos, produtos em larga escala. Então, a gente tem essa parceria que foi em nome da ASAMAB. Se nós não tivéssemos uma associação, nós não teríamos conseguido isso, porque de pessoa pra pessoa a gente pode bater na porta que não consegue, então, tem que dizer que é através da Asamab que é muito importante. Além dos dois eventos que se promove, que é o Miritifest e o Círio, as outras parcerias que a gente consegue é muito importante porque o artesanato não é só Miritifest e Círio, todo tempo se trabalha. É, tem muitos que trabalham só para o Círio e Miritifest, mas outros, como eu, trabalha o tempo todo porque há feira o tempo todo. (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifos nosso)

Hall (2003) nos indica elementos fundamentais para a compreensão do processo histórico e as transformações da vida local em teias globais ao propor o campo da cultura como um lugar de luta permanente entre os diferentes grupos, no qual não se consegue vitórias definitivas, mas há sempre perdas e ganhos, “posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas”, isto é, a “dialética da luta cultural” (2003, p. 255). Essas narrativas dos Mestres Ivan e Célio nos parecem esclarecedoras quando dialogamos com o argumento de Hall (2003) na medida em que se juntar e constituir juridicamente uma entidade representativa dos (as) artesãos (ãs) de miriti, acreditamos que se configura em uma estratégia desse grupo de trabalhadores no campo de lutas e relações de poder. Com isso, visa ampliar suas conquistas, construindo teias de relacionamentos e influências como entidade civil, favorecendo o fortalecimento e continuidade do ofício no interior da sociedade capitalista globalizada.

Outra coisa importante de dizer que complementa a dita acima é que, nessa relação e jogo de poder, observamos ao lado do consentimento a resistência, pois se a infraestrutura física padronizada, orientada pelos consultores do Sebrae, em conformidade com os moldes capitalistas comerciais, foi aceita positivamente e considerada uma melhoria nas condições de trabalho dos (as) Mestres (as) artesãos

(ãs), como avalia mestre Célio. Por outro lado, o enquadramento do design do produto às regras e padrões mercadológicos concorrencial parece-nos encontrar resistências, conforme podemos notar nas narrativas de Mestre Santinho e Mestra Dorinha a seguir:

No Sebrae, então, é muita discussão quando eu tô, porque eles (refere-se aos consultores) vem e falam: ahhhh!!!! porque tem que mudar isso, aí, eu digo que não, que não é assim, que se mudar tal coisa vai tirar a característica do brinquedo. Aí, se você quer evoluir tem que ser de outra maneira, mas não tirando a essência do brinquedo, da matéria, né? se você vai passar tanta tinta num brinquedo desse ou outra coisa que eles queiram colocar, o cara não vai saber se é de miriti, né? vai achar que é de madeira. Então, muita coisa aqui em Abaeté, que eu tenho participado, eu sou polêmico nessa parte. [...] sempre que tô em uma reunião eu coloco assim. (Sebastião Ferreira Cardoso, Mestre Santinho, artesão de miriti, grifos nosso).

Durante todos esses anos nunca o nosso Círio foi atrelado a feira do brinquedo de miriti¹³⁸. Existia a programação, a divulgação, mas não era atrelado. Dois anos que o Sebrae se virou, falou com Dom Alberto Taveira,¹³⁹ e ele foi celebrar a missa pra gente lá na praça Waldemar Henrique. Foi uma coisa que chamou muita atenção, foi bom, foi bacana nessa parte. Mas dentro da estrutura do Sebrae, a colocação das regras do Sebrae prejudicou a venda do brinquedo de miriti, porque o brinquedo, ele tem que tá exposto no amplo pra quando o turista chegar ele ficar à vontade. Aquelas frescuras do Sebrae não é pra nós, pro nosso brinquedo, infelizmente. Porque tem horário de abrir e fechar. E o nosso povo, nosso público, nosso turista, ele quer tá aleatório, ele quer ir pro Ver-o-Peso, ele quer tá na praça da Sé, quer ir na casa das Onze Janelas, quer tá na feira do brinquedo ... é assim ... nós já fizemos um levantamento sobre isso. (Dorielma do S. C. Cardoso, Mestra Dorinha, artesã de miriti, grifos nosso).

Estas narrativas nos permitem perceber, de um lado, as reflexões desenvolvidas por Hall (2003) ao asseverar que as formas culturais dos diferentes sujeitos, ou grupos sociais, ou instituições onde estes agentes se encontram, se entrecruzam e travam a luta cultural, ou seja, relações de confronto, de trocas, de entrelaçamentos, de força e poder. Nota-se que Mestre Santinho não aceita que a arte resultante de seu trabalho seja desconfigurada para atender a normas mercadológicas comerciais impositivas, assim como Mestra Dorinha se inquieta com as regras padronizadoras de feiras de exposição e venda de produtos, por entender que tais ordenamentos não favorecem os vínculos comerciais do bem cultural, pelo contrário, restringem os agenciamentos entre vendedores e consumidores.

¹³⁸ Mestra Dorinha refere-se à realização de celebrações religiosas de orientação católicas na programação da feira.

¹³⁹ Arcebispo da Arquidiocese de Belém.

Entendemos que em tais atitudes do casal de mestres artesãos de miriti, são exemplos daquilo que Hall (2003, p. 259) denomina como “luta cultural” a qual, em sua complexidade, é histórica, dinâmica, processual e se implementa em formas de incorporação, distorção, resistência, negociação e recuperação resultantes das mediações entre práticas sociais. Paralelamente, em conexão com as análises de Mignolo (2003) e Thompson (1981) observamos nas experiências narradas pelos (as) mestres (as) do miriti as contradições, embates e decisões vivenciadas no dia a dia destes trabalhadores (as) que dão sentido as suas vidas e impulsionam o processo histórico, participando não como mero expectadores ou receptores, mas sim como protagonistas do processo de conexões e mediações entre os imperativos de uma cosmologia tradicional familiar comunitária e a lógica mercadológica.

Assim, frente à cultura globalizada que tende a homogeneizar e padronizar os modos de viver e suas práticas sociais, os (as) mestres (as) do miriti marcam sua existência negociando, resistindo e incorporando representações culturais e são exemplos de que a gente comum (THOMPSON, 1981) é capaz de reconhecer como as realidades da sua vida são “reorganizadas, reconstruídas e remodeladas pela maneira como são representadas, isto é, rerepresentadas [...]) HALL, 2003, p. 254), criando espaços de (re) existência e salvaguarda da pluralidade de sentidos, fazeres, conhecimentos e afetos.

Adita-se a estas reflexões, as contribuições García Canclini (2008), na obra *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, ao analisar a nova organização da sociedade capitalista globalizante, aponta o consumo como fator de construção de uma marca de pertencimento. Ao consumir bens materiais ou simbólicos, mais do que ser enquadrados como vorazes consumidores de superficialidades e objetos de manipulação da economia capitalista, os consumidores estariam tecendo as malhas do tecido social a que pertencem ou desejam pertencer, criando sua identidade. Acrescentamos abaixo mais uma narrativa de Mestre Ivan, a qual julgamos significativa nesta tessitura

O artesanato, por ser um produto supérfluo, nem todo mundo compra. Não é um produto de primeira necessidade, então, são aqueles períodos, por exemplo, Círio todo mundo compra, porque ele precisa enfeitar a mesa dele na época do Círio. Eu vejo assim, que, ele toma como se fosse, assim, parte realmente do Círio, do religioso, eu vejo isso, muitos parecem que é obrigado a comprar e acaba comprando e levando, então é a época que você mais vende realmente o brinquedo de miriti, diferente de outros períodos. Mas tem período que você não vende, por exemplo, uma galinha dessa, então você tem que procurar outro tipo de artesanato para que

*you can sell. **Como eu vivo o tempo todo só do miriti, nós temos um carro chefe que são as rosas.** As rosas, como não dependem de período, só de uma festa, mas isso decora muitas festas (aniversários, debutantes, eventos, inauguração, ...) e aí, são um outro tipo de cliente que a gente tem, como decoradores, que compram. E, aí, em cima disso, como a gente vê que é uma clientela exigente, mas que consome, a gente foi criando outras variedades de flores, que são: a tulipa, o girassol, flor da vitória-régia, a papoula, copo de leite, aí, a gente vai trabalhando toda essa gama aí, pra que a gente possa manter esse dinheiro no bolso, né? Com essa variedade, o cliente vai comprando, uma hora não quer rosa quer tulipa, outra hora não quer tulipa, mas quer girassol, e assim a gente vai levando e vai criando. [...] Muitas das vezes o próprio cliente está te dando a ideia, entendeu? E tudo isso a gente copia e vai criar em cima daquela que ele necessita [...] em cima daquele achar dele a gente já vai trabalhando em outras peças e criando. **É ter a percepção de captar isso do próprio cliente, entendeu? Na verdade, o grande artista é ele e ele não sabe.** Então, é possível você fazer [...] a gente faz tudo isso e quando a gente mostra para o cliente, que não conhece o que é a palmeira, mostra que tudo isso é feito sem matar a palmeira, ele compra muitas das vezes, ele não sabe nem onde vai colocar, só pra incentivar a gente que está fazendo esse serviço, então, é isso que nos dá o prazer de trabalhar sem afetar a natureza. (Ivan T. Leal, mestre artesão de miriti, grifos nosso).*

Penso que essa fala de Mestre Ivan, têm uma ligação com a proposta de Canclini (2008), ao expressar que o consumidor tem um papel fundamental no processo de (re) criação das artes em miriti, ao assumir e desenvolver como cidadão o papel regulador do consumo, como forma de pertencimento a uma comunidade. É a compreensão do consumo e da cidadania de forma conjunta e inseparável, tomados como processos culturais, encarados como práticas sociais que dão sentido de pertencimento. Desse modo, o consumo não é mera possessão individual de objetos isolados, mas forma de pertencimento e apropriação coletiva de bens, através de relações de solidariedade, distinção e hostilidade com os outros que proporcionam satisfação biológica e simbólica e que servem para receber e enviar mensagens.

Tal visão implica conceber o mundo não apenas como simples lugar de comercialização de produtos, mas também, como *locus* de interações socioculturais complexas. Essas interações acontecem de forma presencial ou intermediadas pelos meios de comunicação social que fazem circular signos, por códigos de identificação que nos unificam, e, mesmo quem nunca saiu de seu país, se faz entender, pelo fato de compartilhar alguns signos, logotipos, ídolos e outros elementos da sociedade e da cultura. (GARCÍA CANCLINI, 2008). Entendemos que as 02 (duas) imagens capturadas por ocasião do XV Miritifest ocorrido no ano de 2017 e da Feira do Círio 2018 são importantes e exemplificadoras desta análise. Observamos que nas duas feiras o casal confeccionou para ser comercializado objetos que pertencem ao seu cotidiano desde a infância, tais como: pássaros, pombinhas, canoas, barcos,

socadores de arroz, dentre outros. E outros que ingressaram no seu dia a dia através dos meios de comunicação, principalmente a televisão, como os super heróis de séries, filmes e desenhos animados.

Foto 46 - Stand de Mestra Dorinha e Mestre Santinho no XV Miritifest.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Maio de 2017.

Foto 47 - Stand de Mestra Dorinha e Mestre Santinho na Feira do Círio 2018.



Fonte: arquivo pessoal. Pesquisa de Campo. Outubro de 2018.

Nessa perspectiva, consideramos que os (as) Mestres (as) artesãos (ãs) de miriti interagem com e no processo de interculturalidade do mundo globalizado, na medida em que valendo-se dos conhecimentos herdados de seus antepassados dialogam com os consumidores, agregam novas práticas, técnicas e novas formas,

interpretam a possível necessidade, recriam e renovam sua obra de arte, testam a aceitação ou não do mercado consumidor fazendo pulsar a vida social. Desse modo, a arte em miriti é a síntese de variadas necessidades e interesses internos (do produtor) e externos (do consumidor) concretizadas pelas mãos e mentes de mestres, mestras e seus aprendizes.

Da narrativa do Mestre Ivan aflora, ainda, a relação entre tempo e tipo de arte a ser comercializada. Aqui notamos que os mestres e mestras organizam seu tempo de produção em consonância, primeiramente, com o tempo regido pela natureza já mencionada anteriormente, seguido do tempo destinado a determinado tipo de produção para atender a eventos contínuos ou cíclicos. Na escolha do tipo de objeto a ser confeccionado, também é levado em consideração o local (cidade, Estado, País) onde será realizada a exposição e venda. Assim, conjugam-se no cotidiano dos mestres e mestras das artes em miriti pluralidade de tempos, trabalho e produção que lhes permite satisfazer às necessidades de sua existência

Por fim, com os saberes apreendidos na convivência com a floresta, o rio, a rua e sua comunidade entrelaçam-se com distintas experiências pessoais e institucionais, através dos meios de comunicação virtuais e das trocas comerciais presenciais em seu próprio habitat ou em outros *loci*, compartilham sua prática social, transacionando não apenas produtos por moedas, mas também, lógicas, hábitos, modos, valores, sentimentos, afetividade, sensibilidade, símbolos, signos e significados, os quais favorecem o fortalecimento de uma identidade cultural-territorial firmando um jeito de ser e viver neste canto da Amazônia.

5 TALHAR A VIDA, ESCREVER A HISTÓRIA: PALAVRAS CONCLUSIVAS E CONVIDATIVAS

Os símbolos das vivências amazônicas parecem unir cada um de nós, aqui nascidos e criados, em laço invisível de pertencimento à nossa floresta. Essa cultura ribeirinha é latente das narrativas de Dalcídio Jurandir às nossas (Claudete e os mestres e mestras agentes desta tese) e se ressignificam com o passar do tempo, como as marés que, diariamente, buscam e levam sementes de miriti para germinarem em outras margens. Assim, neste exercício acadêmico afetei e fui deveras afetada por ter me permitido rememorar e ressignificar os sentidos de meu viver.

Célio, Ivan, Sebastião (Santinho), José Maria (Zeca), Augusto (Gugu), Nina, Dorielma (Dorinha) e Maria das Graças (Tica), como vimos, são mestres e mestras das artes em miriti e que, tornam-se, por seu ofício, artesãos da memória de povo abaetetubense. Com as experiências deste fazer artístico e das convivências do espaço laboral-familiar, esses sujeitos históricos vem tecendo as existências física, espiritual e simbólica de si e de sua família, rotina que não se limita ao aproveitamento de apenas uma das partes da palmeira de miriti, mas que se dilata, convertendo-se em muitas possibilidades de arte. Este oferecimento se transforma em saberes-fazer que tornam esta palmeira uma quase inesgotável fonte de inspiração e sobrevivência, como descreveu Quaresma, poeta Abaetetubense, no poema “Sentinela de Jurema: Miriti”:

A mais alta dali és tu,
ao mirar o horizonte assombrado.
É de ti que vem primeiro a ilusão!

O todo parece um frontão,
à certa distância, pintado à mão!
Diante à frágil e clora cor,
basta um breve enturvecer
e nada mais se pode ver!

És esbelta e te destacas entre as cheias,
que te fazem saia rodada por debaixo.
E, se primeira és a dar sinal de vida,
não demoras e nas águas és tombada.

Me iludes, pois não sei, também, se vingas!
É difícil definir ali quem flora.
Mas no leito, antes do céu, quando és senhora,
sei dizer que vai dar fruto a mais verdinha.

Serena, ali no alto, mais pareces sentinela,

vigiando e defendendo os abaixo indefensáveis!
Com'um junto de astros-largos-sóis exatos,
és Jurema abençoando nosso vingo!

És encanto neste vai e vem das ondas
e te doas toda a quem quiser te usar
se aproveita tudo em ti, até o poema,
que das mãos deste teu filho finda a cá!

Assim como no poema, também a vastidão dos caminhos pelos quais podem ser analisadas as trocas socioculturais constituídas em torno da palmeira de miriti, parecem ser inesgotáveis. Por isso, buscamos fazer um recorte, por vias da História Oral e da memória, focamos em duas categorias de análise: **aprendizagem** e **trabalho**, tendo como elemento norteador da pesquisa, o diálogo entre História e Antropologia.

Visando somar-se as pesquisas desenvolvidas até então, as quais elegeram, como objeto de estudo, o brinquedo de miriti enquanto bem cultural e educativo da região Amazônica ou a palmeira e suas características vegetais de usos e utilidades naturais, a presente tese embarcou na perspectiva das relações sociais cotidianas que envolvem os “agentes”, isto é, as mestras e mestres artesãos no processo do fazer artístico e de constituição de si, como sujeitos partícipes da construção do processo histórico local. Isso levou à ampliação da compreensão das aprendizagens e do trabalho, a partir das suas experiências cotidianas com o fazer de sua arte em miriti.

Para tal, foi necessário discutir os conceitos de experiência, cultura e memória. Thompson (1981, 1998) definiu cultura como sendo o resultado das experiências vividas pelos sujeitos sociais no âmbito das tradições, religiões, dos hábitos alimentares, nas formas de moradia e de trabalho, festividades e crenças. Tais experiências produzem a consciência social desses homens e mulheres em tempos e territórios específicos. Neste universo imaterial da consciência instaura-se o conceito de memória. Assim, partimos da análise propositiva de Halbwachs (1925), que define memória como sendo constituída por indivíduos em interação com outros membros do grupo ao qual pertence. Pollak (1992) sugere que a construção da memória está inserida em um processo de conflito e disputa constante e de constituição do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva.

Esses conceitos permearam o desenrolar desta pesquisa e serviram como base para o contorno das categorias de análise: aprendizagem e trabalho. A categoria aprendizagem foi concebida à luz do conceito antropológico de Tim Ingold (2015) que trata do desenvolvimento de habilidades, como fruto do engajamento dos sujeitos no mundo em que vivem, pelo viés do aprender a aprender. Enquanto a categoria trabalho foi desenhada junto às reflexões de Thompson (1998). Este autor trata o trabalho como uma experiência cotidiana que ultrapassa a mera auferição e satisfação das necessidades econômicas materiais, envolvendo, pois, o todo e complexo existir humano, pautado nas relações entre homens e mulheres e destes com outros seres vivos estabelecidas no dia-a-dia do ambiente laboral. Ambas as categorias foram discutidas a partir das narrativas das mestras e mestres das artes em miriti.

Estas narrativas foram coletadas ao longo desta pesquisa em vários encontros e longos diálogos nas casas e oficinas/ateliers dos mestres e mestras, fontes desta tese, bem como em eventos: Miritifest e Feira do Círio. Por meio de gravações de voz e vídeo em entrevistas semi-estruturadas com os mestres e mestras, fotografias e diário de campo fomos construindo os dados para análise. Com este material foi possível compreender como se estabelecem e se procedem as relações sociais de aprendizagem e trabalho desses sujeitos na produção das artes em miriti. Além disso, verificar quais os significados e práticas de sociabilidades são desenvolvidas no processo de feitura dos objetos artísticos. Outro aspecto importante analisado a partir das coletas foi o modo como os artesãos e artesãs reconhecem e interpretam as transformações culturais no trabalho e na produção das artes em miriti. E, por fim, o fortalecimento do vínculo identitário dos/as mestres/as com a cidade de Abaetetuba.

No I capítulo, exercitamos a tessitura de uma escrita compartilhada e polifônica das trajetórias de vida das mestras e mestres da arte em miriti. Nos relatos de suas lembranças, as mestras e mestres da arte em miriti narraram sua trajetória pessoal e profissional, discutiram sobre seu próprio fazer-se artístico, seu processo de formação e transformação, como chegaram ao que são hoje, suas vitórias e derrotas, conquistas e decepções, seus amores e dissabores. Esse exercício da memória constituiu-se em verdadeira tomada de posição frente aos outros e a si mesmos, na medida em que falaram de seu devir, de seu

próprio processo de vir a ser, procurando escamotear conflitos e tensões de suas existências.

O mapeamento das rotinas dos sujeitos desta pesquisa levaram à compreensão de redes de significados, atribuídos às práticas de sociabilidades tecidas entre eles e presentes no processo de feitura dos objetos artísticos. Verificamos que o processo de aprendizagem no cotidiano do trabalho com o miriti se dá por meio da oralidade, de forma tradicional e não convencional. Nesse contexto, os métodos e estratégias inerentes aos mestres e mestras das memórias do miriti se consolidam nas vivências diárias com seus familiares, haja vista que é um processo tipicamente familiar.

A escuta dos artistas que entrevistei, possibilitou-me conhecer como se dá o processo formativo dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti da cidade de Abaetetuba. Verifiquei, pois, que as aprendizagens suscitam da oralidade e da observação, que levam os aprendizes a experienciar o manuseio da palmeira do miriti, no cotidiano sócio-cultural. Com isso entendemos que o saber fazer de cada mestre (a) artesão (ã) de miriti abaetetubense se configura como saber da experiência, por englobar um conjunto de conhecimentos, modos de fazer, criar, expressar, sentir e pensar.

Nesse cenário, destaca-se o processo aprender-ensinar-aprender, que acontece no cotidiano não somente da instituição escolar. Com a observação analítica da rotina de aprendizagem dos artesãos de miriti podemos ver que a concepção capitalista de educação não atém a única possibilidade de ensino aprendizagem, pelo contrário, o processo de educação observado entre os mestres e mestras e seus familiares tem muitas potencialidades e competências no que tange à formação de cidadãos com os valores e princípios considerados indispensáveis para a vida em sociedade.

A relação entre os mestres de miriti e a palmeira não está pautada nas concepções do modelo mercadológico do capital, assentado no lucro como definidor das relações, mas sim no sentido de continuidade da vida, de compartilhamento e comunhão entre seres vivos. Este princípio ficou muito bem esclarecido quando observado o zelo da maioria dos artesãos para com a realização do trabalho de retirada da matéria prima. É necessário que alguém que tenha os devidos cuidados com a mata, faça este serviço, porque tais cuidados são essenciais para a continuidade da vida da palmeira. Dessa forma,

verificamos que a aprendizagem é permeada por valores, tais como: respeito, responsabilidade e pertença, os quais são transpostos aos ensinamentos apreendidos com os pais e avós.

Nessa perspectiva, outro aspecto muito importante que foi identificado com a pesquisa é que há, entre os artesãos, o conhecimento e a consciência de sustentabilidade, latente no ciclo de extração. Os artesãos reconhecem que a retirada da mata deve ser apenas para realizar seu trabalho, sem eliminar a floresta. Com isso, permitem que a palmeira siga seu crescimento, continue desempenhando suas funções no ecossistema circunferente e possa servir também a futuras gerações. Aliado a este saber ambiental, a análise do trabalho de extração da matéria prima permitiu reforçar a Educação da Vida e identificar os saberes: do cuidar e zelar, das fases lunar, das marés, das estações solar e das matas.

Sendo assim, viu-se a urgência de se potencializar o diálogo e a interpenetração entre as múltiplas aprendizagens, isto é, entre a escola e as práticas sociais, estimulando a compreensão das relevâncias de cada agrupamento humano. Este diálogo resultaria em uma educação mais efetiva, pois favoreceria novas interações de conhecimentos, promovendo conexões capazes de gerar sentidos e sentimentos humanos que contribuiriam para o bem-estar do convívio social.

Já na fase de produção dos objetos de miriti, outros saberes foram mapeados: cortar, esculpir, lixar, pintar, selar, calcular, montar, estético, gerencial, organizacional, da união, do reconhecimento e da partilha. Estes também ensinados e aprendidos no trabalho cotidiano realizado pelos (as) mestres (as) em suas oficinas. Nesta etapa, verificamos um tipo de ensino aprendizagem que envolve o treino da atenção e o desenvolvimento de habilidades. Cada indivíduo, neste processo contínuo e recursivo entre percepção e ação, vai se constituindo enquanto ser no ambiente em que vive.

Outra maneira de ensinar que também foi observada ao longo desta pesquisa foi o “aprendizado por redescobrimto dirigido”. Nesse processo, o aprendiz ao ouvir e olhar um (a) mestre (a) artesão (ã) de miriti mostrando como se produz, junta-se a ele ou ela na construção do conhecimento, comungando daquela experiência.

Identificamos que os (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti de Abaetetuba são agentes atuantes do processo de educação. Eles e elas e seu saber fazer, bem como suas táticas de transmissão e perpetuação desses saberes a outras gerações, são marcas do ofício, construído historicamente por estes seres humanos e por seus antepassados, em suas vivências cotidianas e, naturalmente, culturais. Nesse contexto, os ambientes cotidianos configuram-se como espaços históricos de ensino-aprendizagem, do fazer social e da construção de saberes de longa data, concernentes à dinamicidade da convivência e das relações da rotina diária.

As oficinas ou atelier são o local em que os (as) mestres (as) artesãos (ãs) realizam a feitura das artes em miriti e, portanto, um lugar de convivência, de prática laboral, de circulação de fazeres, saberes e de processos de aprender e ensinar, logo, são ambientes de trabalho, aprendizagem, de cultura e educação. Nestes ambientes estabelecem-se as várias maneiras de ensino-aprendizagem, que dependem da individualidade de cada sujeito da experiência. Assim, não se observou um modelo metodológico, uma diretriz única, universal para ser seguida e praticada, tal qual tem-se instruído pelo modelo de educação convencional adotado pela sociedade e escola moderna burguesa capitalista.

Por outro lado, também constatou-se que o ensinar e aprender a arte em miriti também acontece em espaços institucionalizados. Sobre isto, os (as) mestres (as) entrevistados (as) concordam com a importância e são gratos pela oportunidade de poderem participar de cursos com finalidade educacional, associado ao aprimoramento profissional do trabalho com o miriti em variados aspectos. Vale lembrar que o valor sentimental dado pelas mestras e mestres, no cerne da realização pessoal em torno dos cursos e certificados, faz um paralelo dialógico com os seus saberes, ou seja, uma soma e fortalecimento do seu fazer, tendo, portanto, sentido e significado para sua vida.

Nesse sentido, através desta pesquisa, foi possível notar a necessidade de se valorizar o diálogo horizontal entre conhecimentos, ou seja, combinar o ensino teórico com as práticas sociais cotidianas. Outro resultado interessante é a complementariedade entre saberes acadêmicos e saberes culturais, reconhecendo o lugar de fala e de ação de cada sujeito na socialização com os (as) artesãos (ãs) e outros educadores acadêmicos. Além disso, a relevância das vivências e saberes dos grupos e indivíduos nos processos de

produção do conhecimento e de formação de trabalhadores. Os diálogos interculturais foram apontados como condição essencial e caminho promissor de uma educação assentada na valorização e reconhecimento de todo o modo de saber, educar, ser e viver no mundo.

Com as narrativas coletadas, também foi possível averiguar que a experiência dos (as) mestres (as) artesãos (ãs) de miriti de Abaetetuba adentram o ambiente escolar institucionalizado, porém em formato de projetos a serem desenvolvidos em paralelo, ou seja, desvinculados da grade curricular oficial. No entanto, se utilizados dessa maneira apenas reforçam a hierarquização entre conhecimentos e a suposta superioridade de determinadas culturas e a marginalização dos saberes de outras. Logo, vê-se a necessidade de incorporação, às práticas educativas formais, dos saberes oriundos das práticas vivenciadas, exercitadas e compartilhadas pelos mestres e mestras da arte em miriti, com o objetivo sumário de promover o diálogo intercultural e os benefícios sociais que essa estratégia pode vir a agregar.

Ao radiografarmos, nas narrativas das mestras e mestres da arte em miriti, as relações sociais de trabalho estabelecidas no processo de confecção e comercialização dos objetos identificamos que o viver na Amazônia, particularmente, o trabalho nesta região não se enquadra em narrativas historiográficas e modelos econômicos e culturais homogêneos, como pretende a oficialidade capitalista. Tais padrões analíticos uniformizadores não conseguem abarcar a complexidade das vivências nesta região, haja vista que experiências como as dos mestres e mestras do miriti são invisibilizadas em tais exemplares explicativos.

Nas narrativas analisadas à luz do pensamento Thompsoniano, evidenciamos a significação dada ao trabalho com o miriti na vida dos mestres e mestras, que esta atividade envolve muito mais elementos para além da satisfação das necessidades econômicas materiais. Ao trabalharem, mestres e mestras constroem regras, valores, sentimentos que integram a vida e o fazer acontecer. O trabalho é entendido como um aspecto da vida individual que envolve a coletividade por abarcar relações entre seres vivos, as quais culminam em formas culturais que expressam o modo de pensar, ser, lutar, crer, enfim viver de cada agrupamento social.

Na relação de trabalho empreendida pelos mestres e mestras das artes em miriti, tem destaque a interação sustentável com a natureza, em que a vida é o imperativo fulcral do trabalho humano. Tal relacionamento pensado a partir do paradigma ecológico Ingoldiano aponta que no mundo que habitamos tudo tem vida e conexão, portanto as habilidades e sensibilidades humanas se constituem no movimento contínuo com tudo o que habita o ambiente. Ao juntar-se às formas naturais das coisas, particularmente, com a palmeira miriti, mestres e mestras constituem-se e criam sua arte em variadas combinações inspirados em suas vivências cotidianas, envolvidos em circuitos de trânsito de ideias, pessoas, sabedorias, valores. Com esse modo de significar o trabalho e agir no cotidiano, mestres e mestras do miriti protagonizam uma experiência singular na Amazônia que destoia do modelo capitalista de ordenação da sociedade.

As memórias das práticas lúdicas e laborais, dos tempos de infância dos mestres e mestras, compartilhadas comigo, me permitiram reelaborar aspectos idos dos meus dias de criança e adolescência e construir significações outras de minhas experiências, criando nova versão de mim e do grupo ao qual me sinto pertencer, empoderando-me para o enfrentamento das lutas diárias.

Ao constituírem-se sujeitos e sujeitas históricos desde a infância em relações de estreita sintonia com os ritmos das águas, rios e matas, mestras e mestras das artes em miriti ousam contrapor-se a imposição de projetos colonizadores e uniformizadores que desestabilize esses ritmos e a exercitar experiências de trabalho que privilegia a vida como base norteadora e determinante das suas ações e não o lucro e o mercado.

Nesse sentido, as narrativas revelam que o trabalho desenvolvido por estes agentes não é homogêneo, mas sim é composto pela pluralidade de atividades, tais como: agricultura, extrativismo, pesca, comércio e artesanato. A organização do tempo cotidiano está dividido entre a realização das tarefas inclusas nestas atividades econômicas realizadas paralelamente de acordo com o ritmo natural. Portanto, o maior protagonista do tempo e da produção é o conjunto que forma a natureza (maré, floresta, chuva, sol e terra). Assim, a temporalidade experienciada pelos mestres e mestras está alicerçada nas condições oferecidas por estes elementos naturais a partir dos quais definem os períodos, horários, duração, produção, atividade e tarefa a ser realizada. Neste

modo temporal, o relógio máquina é utilizado no direcionamento de outros serviços no conjunto da sociedade em consonância com os elementos naturais.

Nas memórias compartilhadas pelas mestras e mestres da arte em miriti acerca do tempo de trabalho destinado a produção material da existência, concluímos que este segue uma dinâmica própria constitutiva da cultura local, sendo suas práticas abertas, livres, desregular e circular. Tal modo interage, no cotidiano, com o tempo racionalizado e linear do modelo capitalista e segue o fluxo da vida, possibilitando o exercício de uma ecologia do tempo e da produtividade.

Vimos, ainda, que tal prática sustentável que tem como princípio ético normativo a não agressão à natureza, encontra rechaço na própria comunidade de referência dos mestres e mestras, na medida em que muitos municípios coadunam com as práticas capitalistas de depredação e exploração desmedida dos recursos naturais. Contudo, tal fato não inibe o agir dos mestres e mestras, os quais procuram atuar em igrejas, escolas, centros comunitários, associações, protagonizando encontros, palestras, cursos, oficinas de conscientização de seus pares, bem como divulgam em outros lugares em feiras de exposição e venda, o diferencial do trabalho que desenvolvem como alternativa possível de uma sociedade melhor para todos e todas.

Nesse aspecto, o diálogo com as reflexões desenvolvidas por Mignolo foram cruciais para compreensão das oficinas/atelier dos mestres e mestras como espaços de confronto de costumes, portanto, terreno de realização da diferença colonial, nas quais os projetos globais são afirmados, rejeitados ou adaptados pelas histórias locais. No exercício cotidiano de seu ofício mestres e mestras travam relações com outros modos de viver, de enfrentamento e empréstimos recíprocos contaminando-os com suas experiências e se deixando contaminar.

As narrativas analisadas à luz das reflexões de García Canclini, Hall e Thompson, nos permitiram compreender que no trabalho cotidiano dos mestres e mestras das artes em miriti há uma guerra cultural de poder na qual este grupo de trabalhadores luta com todas as suas potencialidades e limites para potencializar seu modo de organizar sua existência. Nessas intercambiações por vias tanto vertical como diagonal as mestras e mestres não se deixam dominar e vencer pela padronização mercadológica capitalista, ao

resistirem em inserir o uso de máquinas na produção de suas obras, por entenderem que ao substituírem seus instrumentos de uso manual estarão descaracterizando seu saber, sua individualidade, sua originalidade, enfim sua subjetividade impressa em cada objeto artístico.

Analisada pela perspectiva Ingoldiana as peças talhadas em miriti e ensinadas pelos mestres e mestras de Abaetetuba são matérias em fluxo contínuo, não havendo repetições, pois os fios que são tecidos por cada ser em particular, não são meramente cópias de outros, mas sim, suas invenções e improvisações nas quais estão impressas seu jeito único de ser e fazer. Cada mestre e mestra conhece e são reconhecidos em sua arte pelos detalhes do corte, da pintura e do acabamento. As peças podem até ter aparência uniforme e denominação similar, porém não são iguais por conter em cada uma delas outras trajetórias de vida e, portanto, outros sentimentos, sentidos, valores, enfim outras histórias.

Por outro lado, as memórias narradas pelos mestres e mestras nos deixaram ver que em seu labor cotidiano eles e elas se apropriam de estratégias de luta para conquistar melhores condições face a relação de desigualdade existente na atual ordenação social, política, econômica, cultural ditada pelo capitalismo global. As mestras e mestres compreendem que no palco das relações de poder desigual e conflitante a legislação escrita, por exemplo, é um fator determinante na conquista e efetivação de direitos individuais e coletivos. Daí se articularem e criarem vias de relacionamentos na esfera governamental para garantir direitos e soluções para os problemas vivenciados no cotidiano.

Nas observações e diálogos desenvolvidos no percurso da pesquisa, concluímos que a relação de trabalho estabelecida entre mestres e aprendizes, na etapa de feitura do objeto de arte em miriti é assentada no círculo familiar geracional, estendendo-se a vizinhança quando necessário. Essa prática relacional se concretiza como uma tradição cultural experienciada no cotidiano desse grupo de trabalhadores e trabalhadoras amazônidas, na medida em que são relações de continuidades das práticas costumeiras de trabalho, firmada na ajuda mútua, nas quais mestres e mestras constituíram suas subjetividades e exercitam transmitindo a seus descendentes perfazendo a dinamicidade da construção do processo histórico.

Assim, nessa relação de ajuda mútua, estão inseridas trocas afetivas de solidariedade, respeito e fidelidade entre os envolvidos, pois o mestre e a mestra são os responsáveis pela atividade, os demais unem-se e somam-se a ele/ela para aprender e desenvolver a tarefa que lhe seja mais prazerosa e na qual tenha maior habilidade e desenvoltura. Essas relações solidárias se espalham para além do espaço da oficina e deslocam-se por outros lugares onde os mestres e mestras se reúnem para comercializar sua arte.

Outro tipo de relação que se mostrou presente no processo de confecção da arte em miriti, diz respeito a compra entre artesãos de partes de determinados objetos para complementar a montagem de uma peça. Também, evidenciamos a contratação verbal dos serviços de outras pessoas, sem laços familiares com o mestre e a mestra, para realização de determinadas tarefas, sendo remunerado de acordo com o número de peças que executou o serviço.

Os relacionamentos dos mestres e mestras das artes em miriti com entidades públicas ou privadas foram possíveis e facilitadas com a constituição das associações representativas do grupo, sendo esta a configuração de mais uma tática no campo de lutas e relações de poder. Nas experiências narradas pelos sujeitos desta pesquisa observamos as contradições, os embates e decisões vivenciadas no dia a dia destes trabalhadores que dão sentido as suas vidas e impulsionam o processo histórico como protagonistas de conexões e mediações entre os imperativos de uma cosmologia tradicional familiar comunitária e a lógica capitalista.

No processo de comercialização da arte em miriti as memórias dos mestres e mestras, expressas em suas narrativas, somada as observações que realizamos no Miritifest e na Feira do Círio, nos permitiram visualizar para além de relações de trocas mecanizadas de produtos por moedas. Em consonância com as reflexões de García Canclini que compreende o consumo como fator de construção de uma marca de pertencimento e, portanto, como uma atitude cidadã exercida conjuntamente, vimos que o ato de vender e comprar um objeto de miriti implicam o compartilhamento de lógicas, hábitos, modos, sentimentos, afetividade, solidariedade, enfim códigos de identificação que unificam experiências distintas.

Vimos que para Thompson o ser humano trabalha a partir de necessidades, interesses, expectativas e sonhos. Nesse sentido, nos 10 anos

de percurso da pesquisa, entre a escrita da dissertação do mestrado e desta tese, acompanhamos, em meio ao suor da labuta cotidiana, as cenas de sorrisos e alegrias das conquistas, de lágrimas e tristezas pelas perdas e separações dos corpos em matéria. Para encerrar nossas visitas aos mestres e mestras com a finalidade de coleta de dados para esta pesquisa, fizemos a última incursão a campo em novembro de 2020 para dialogar sobre os sonhos que impulsionam a vida destes sujeitos históricos e observar aqueles que conseguiram concretizar e outros que almejam alcançar. Com esses dados, finalizo esta escrita como forma de expressar que o conhecimento, assim como a História, se faz em processo, é dinâmica, infundável e, portanto nós, seres vivos, humanos e não humanos, vivemos no eterno fazer-se das tramas cotidianas.

Mestra Nina seguiu para reinventar-se em outras dimensões da vida. Eterniza-se em nossas memórias e na História, com suas experiências de luta e de trabalho, em dizeres do compositor Ray Borges no poema escrito em homenagem póstuma:

Mulher,
Negra,
Linda!

Mãe biológica,
Mãe cultural,
Mãe da história de um povo.
Mãe, até dos santos.

Provocadora dos sentidos
No sabor do mingau,
Na delícia do sorriso,
Na maestria da acolhida,
Na magia das hábeis mãos
Construtoras de sonhos.

Quanta beleza!
Quanta simplicidade!
Quanta verdade!
Quanto amor materializado em Arte.
Arte de ser,
Arte de viver,
Arte de fazer,
Arte de encantar.
Te vais no dia da consciência,
Pra que todos tenham ciência,
Eternamente do que é:
Mulher,
Negra,
Resistência,
Mãe,
Rainha do Folclore.

Deixas Esperança, tua irmã.
 Deixas a esperança, pro amanhã
 E a certeza pra filhos e netos
 E pras gerações vindouras,
 Que vale a pena ser raiz,
 Samaumeira frondosa,
 Miritizeiro generoso,
 Açai tuíra...
 Vale a pena ser cultura.

Obrigado menina!
 Obrigado mãe-mulher!
 Obrigado tia Nina!

Fica-nos a certeza no coração
 E pra vida a grande lição:
 Que em se tratando de Nina,
 A vida se reinventa,
 Depois que tudo termina.
 (BORGES, 2017)

Mestra Tica rumou para seguir a vida em outras paragens dessa região, como mais uma peregrina, que migrou de Muaná e aportou em Abaetetuba a procura de melhores condições de vida, parte novamente deixando sua contribuição para a história deste município com a partilha de seus saberes e fazeres.

Mestre Célio, no início desta pesquisa em 2011, tinha seu viver impulsionado pelo grande sonho de construir sua casa toda em alvenaria trabalhando como artesão de miriti. Em 2020, concluiu a concretização desse sonho e outros o encorajam a seguir a caminhada labiríntica do viver, como aposentar-se e ver seus filhos e filhas desfrutando de uma vida com bem estar material, ou seja, tendo casa, trabalho, lazer, saúde, educação escolar, alimentação, transporte e outros. Vale ressaltar que, o Mestre pretende se aposentar para garantir um direito conquistado e, não porque deseja parar de trabalhar.

O casal Mestra Dorinha e Mestre Santinho comungavam o sonho de reformar a casa e melhorar a acomodação da família. A realização deste desejo está em processo, faltando detalhes de acabamento da obra. Em termos pessoais, Mestre Santinho almeja ampliar sua habilidade com o miriti se tornando referência entre os Mestres fazendo esculturas grandes em miriti. Para comercializar suas obras e de outros artesãos Mestre Santinho compartilha conosco:

o meu sonho é, assim, ter um espaço na cidade, se não for meu, um ponto de uma loja assim, mas que pelo menos de um outro empresário que dê um espaço pra gente dentro da sua loja pra gente colocar o brinquedo de miriti. Porque mesmo que não seja aquela pessoa que vá lá, que esteja procurando pra comprar, mas quando vê, acha uma coisa bonita e quer comprar. Então, assim, na minha mente, eu tenho certeza que o empresário que buscar essa parceria com o artesão sobre o brinquedo de miriti, ele vai se dá muito bem aqui em Abaeté e qualquer outra região também, porque a hora que abrir um espaço aqui com brinquedo de miriti, pode ter certeza que vai ser uma coisa muito boa, não só pro artesão, mas pro município também. Aí, esse é meu sonho.

Mestra Dorinha almeja refinar suas habilidades como cozinheira e artesã da arte em miriti. Sua luta e reivindicações, de mulher empreendedora, junto as esferas públicas e privadas do município, pela valorização da cultura local, também, são sonhos que povoam e nutrem sua memória e sua existência na coletividade.

Meu maior sonho é que um dia o nosso brinquedo possa crescer cada vez mais, a nossa cultura ser bem valorizada, ser bem mostrada, principalmente o brinquedo de miriti que, hoje, ainda vive escondido. É algumas pessoas que dão valor, principalmente os empresários daqui de dentro de Abaetetuba, são as pessoas que não dão valor no nosso trabalho, na nossa cultura. Eu vejo assim, festa de Conceição, você anda dentro do período da festa de Conceição, você não vê uma loja de Abaetetuba com brinquedo de miriti enfeitando, representando o nosso município, né? O nosso portal da cidade, só tá o nome, mas se você for lá não tem um brinquedo pra representar. O arco da festa de Conceição que deveria ser ornamentado pelos brinquedos de miriti que é a nossa cultura, nossa realidade, né? É a capital mundial do miriti, mas se você não vim na casa dos artesões procurar onde eles estão escondidos, você chega dentro de Abaetetuba, você não sabe, se você não conhecer, você não sabe por onde tem brinquedo de miriti, né verdade? Então, pra mim, o meu sonho é que nosso brinquedo seja reconhecido, a nossa cultura seja conhecida nacionalmente, mas que seja assim reconhecida o tempo todo, não só na Feira do Círio, no Miritifest. Pessoa que vim em Abaetetuba, ir daqui, levar uma lembrança daqui, um brinquedo de miriti. Tem gente que vem aqui, não sabe onde vende brinquedo, aonde tem brinquedo, quem são os artesões, por quê? Por que nós não temos ainda essa mídia, né? Essa divulgação do nosso trabalho, do nosso brinquedo.

Mestre Gugu projetou a primeira razão de ser da sua vida a partir das vivências familiares que experienciou com seus pais.

um sonho maior que eu desejava era construir a minha família, ter meus filhos. Hoje, já tenho minha família, tenho meus filhos. É o bem maior, né? são os filhos da gente, nada assim, substitui eu vejo, assim, né? o bem material não substitui os filhos. Eu criei todos eles. Eles cresceram assim e aprenderam o valor de pai, de mãe e o respeito, né? Isso é muito gratificante pra mim como pai, porque se um dia eu chegar numa idade avançada, né? eu sei que eu tenho com quem contar, né? porque eu vejo a história do meu pai e da minha mãe, também, foi assim, todos os dois já foram, né? mas eles conseguiram

criar os filhos pra tá ali no lado até o final da vida deles, né? isso a gente fez, a gente vê o valor dos filhos nesse momento. Então, o meu sonho maior era construir minha família, ter meus filhos no meu lado.

Os desejos realizados como homem, pai de família, os quais estão alicerçados em valores de bem querer o outro, de estar junto, de gratidão, amor, irmanação, reciprocidade, respeito, companheirismo e reconhecimento, se espriam pelos sonhos do trabalhador da arte em miriti, Mestre Gugu. Sua grande aspiração de artesão é ampliar o tamanho de seu atelier para trabalhar com melhor infraestrutura e, principalmente, oferecer conforto ao receber visitas de familiares, clientes, amigos, pesquisadores, etc. Tal sonho está em processo de concretização, aos poucos ele mesmo, com a ajuda dos filhos e da esposa estão construindo sua nova oficina.

Agora no trabalho, assim, na arte, o meu sonho era construir um espaço aonde eu pudesse acolher as pessoas. Um espaço maior e aonde todas as pessoas que venham aqui, elas se sintam bem. Porque eu sou uma pessoa muito simples, humilde e gosto de acolher todo mundo que vem aqui, né? Porque acho que é isso que Deus quer da gente. Não é nada mais. É ter o coração sincero, humilde pra acolher o ser humano. Isso a gente aprende na vida da igreja, então, viver diferente por quê, né? se Deus nos ensina assim, a gente tem que viver assim, ter um olhar humano, assim, com todos. Não ser arrogante, né? porque isso nos atrapalha a convivência. E, então, esse sonho de artesão, eu acredito que eu tô realizando, preparando o meu espaço pra receber as pessoas, evoluindo no meu trabalho. Olha, eu vou lhe contar uma coisa, a partir que a gente cobriu isso, eu comecei a trabalhar aqui, aí, olha, não deu mais tempo pra mexer em nada. Não deu tempo pra jogar terra pra cá, não deu tempo pra acertar o rabo da palha pra ficar certinho a cobertura, né? Então, sonho, ele tá se realizando todo dia, conhecendo as pessoas, fazendo amizades. Eu acredito que quando você vier de novo, isso aqui já vai tá fechado, cê vai entrar, já vai ter um outro impacto diferente. Então, vai mudando, são as coisas que vão mudando e a gente vai melhorando e é isso. E, Graças a Deus, eu sou feliz, me sinto muito feliz por isso!

Cada vida uma História, cada trajetória vivida muitas memórias de lutas, desafios, expectativas realizadas ou em processo de concretização. Mestre Ivan nos conta o significado de trabalhar com arte e os seus desejos realizados. Nas batalhas travadas em sua caminhada ao realizar várias atividades laborais cotidianamente,

Trabalhar com essa arte, o artesanato é uma viagem. O artesanato é como se a gente lesse um livro, a gente vive aquela história, o artesanato só tá legal assim se a gente viver. Eu costumo dizer que em cada peça que eu faço tem e vai um pedaço de mim. Eu já consegui alguns sonhos sim, com certeza, eu tenho minha casa, meu atelier e algumas outras coisas eu já consegui. E o fato da gente viajar e poder

conhecer e estar em outros lugares, isso são sonhos realizados que o artesanato proporciona pra gente.

A gente almeja realizar outros sonhos, como por exemplo: ter uma estrutura pra estar transportando, fazendo a logística do artesanato de um lugar para outro, isso ainda é muito difícil porque a gente depende, as vezes tem que estar pedindo pra um e pra outro. Ou então as vezes paga e aí se torna muito caro. Então a gente ainda tem sonhos a realizar pra que a gente possa ter um meio melhor pra sobreviver, né? Mas o sonho maior é a gente poder, também, levar essa cultura a mais pessoas, e agora com o fato de termos, foi mais um sonho realizado, um dia especial do artesão, né? que foi sancionado pelo governo do estado isso foi mais uma conquista muito bacana, isso muito gratificante fazer parte dessa família de artesãos. E são sonhos aí alguns realizados, outros faltam se realizar, mas a gente vai trabalhando aí muito duro e a gente acredita em Deus que com certeza a gente vai realizar.

Enfim, adentrar no mundo do trabalho dos mestres e mestras artesãs de miriti da Amazônia abaetetubense, por meio da escuta, constituiu um desafio pessoal, profissional e acadêmico, o qual me proporcionou conhecer um pouco mais a realidade em que vivo, fortalecendo o meu sentimento de identidade com o agrupamento ao qual pertencço. Assim, a pesquisa nos possibilitou registrar suas interpretações acerca das lutas cotidiana, os sentidos e significados que este grupo de trabalhadores (as) atribuem ao seu trabalho e à sua vida. Como integrantes e às margens do sistema produtivo capitalista colonizador, desafiam-se a reexistir compondo uma possibilidade de vivência sustentável para todos os seres vivos.

Em termos acadêmicos, entregamos com este texto nossa contribuição para ampliar as fontes históricas que venha somar na construção de uma epistemologia que tenha como premissa a interculturalidade, o diálogo horizontalizado e a interação entre os fazeres e saberes construídos por todos os povos. Somar-se a outras fontes da historiografia que priorizem nas análises a polifonia de vozes na escrita da História do trabalho da Amazônia e de Abaetetuba, fazendo-se ver e escutar modos de trabalhar outros que movimentam o cotidiano da região e conformam peculiaridades do ser e do existir amazônico.

Para não finalizar essas reflexões que foram tecidas no percurso desta tese, mas sim, abrir as possibilidades de outros olhares acerca da experiência estudada, como modo de vida e de luta cotidiana, movida por demandas, sonhos e esperanças, apropriamo-nos das palavras de Mignolo (2017, p. 31), as quais ressoam como um convite a continuidade da luta

acadêmica e, por extensão, epistemológica e ontológica, “os desafios do presente e do futuro consistem em poder imaginar e construir uma vez que nos liberamos da matriz colonial de poder e nós lançamos ao vazio criador da vida plena e harmônica.”

FONTES

Orais

Entrevistas com Mestre Augusto Costa da Costa em 28/03/2017, 05/08/2017, 17/11/2017 e 18/11/2020.

Entrevistas com Mestre Célio Vilhena Ferreira em 05/05/2011, 26/02/2012, 18/03/2016, 04/05/2017, 15/08/2017 e 20/10/2020.

Entrevistas com Mestre Dorielma do Socorro Carvalho Cardoso nos dias 20/08/2016, 28/01/2017, 17/03/2018 e 20/10/2020.

Entrevistas com Mestre Ivan Teixeira Leal nos dias 17/03/2012; 08/09/2012; 16/03/2017; 05/08/2017; 20/09/2019 e 17/11/2020.

Entrevista com Mestre José Maria da Silva em 22/02/2017.

Entrevista com Mestre Maria das Graças Silva Farias em 28/01/2017.

Entrevistas com a Mestre Nina Mary Abreu da Silva em 02/04/2010, 03/09/2011, 25/02/2012 e 08/09/2015.

Entrevistas com Mestre Sebastião Ferreira Cardoso nos dias 20/08/2016, 28/01/2017, 17/03/2018 e 20/10/2020.

Escritas

ABAETETUBA. **Lei Orgânica Municipal** de 23/03/1990. Disponível em: https://www.abaetetuba.pa.gov.br/arquivos/1/LEI%20ORGANICA%20MUNICIPAL__1990_0000001.pdf. Acesso em: 15 Jun. 2010.

ABAETETUBA. **Lei nº 438/2015** de 25 de junho de 2015. Institui o sistema municipal de cultura. Abaetetuba/PA, jun. 2015, p. 23. Disponível em: <https://www.cmabaetetuba.pa.gov.br/LEIS/LEI-N438-2015-sistema-municipal-de-cultura.pdf>. Acesso em: 10 Dez. 2018.

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph, 1807-1873. **Viagem ao Brasil 1865-1866**. Tradução e notas de Edgar Sússekind de Mendonça. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. 516 p. – (Coleção O Brasil visto por estrangeiros)

ASSOCIAÇÃO ARTE MIRITI DE ABAETETUBA. (blog), Abaetetuba. Disponível em: <<http://miritong.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 set. 2016.

ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE BRINQUEDOS E ARTESANATOS DE MIRITI DE ABAETETUBA. **Estatuto**. Abaetetuba, 2003.

ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE BRINQUEDOS E ARTESANATOS DE MIRITI DE ABAETETUBA. **Projeto Miritifest**, Abaetetuba, 2015.

BATES, Henry Walter. **Um naturalista no rio Amazonas**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1979.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Organização do texto: Alexandre de Moraes. 30ª ed. São Paulo: Atlas, 2009.

BRASIL. Decreto de 21 de março de 1991. Institui o programa do artesanato brasileiro, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, mar. 1991. P. 521. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/anterior_a_2000/1991/Dnn63.htm#: Acesso em: 10 Ago. 2019.

BRASIL. Lei nº 13.180, de 22 de outubro de 2015. Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, p. 2, out. 2015. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato20152018/2015/Lei/L13180.htm. Acesso em 10 Ago. 2019.

BRASIL. Estatuto da criança e do adolescente. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 115 p. Conteúdo: **Lei no 8.069/1990**. https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/534718/eca_1ed.pdf acesso em 20 nov. 2019.

CENTRO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL CRISTO TRABALHADOR. **Projeto Educacional Político Pedagógico**. 2009.

<http://bibliotecadigital.mpf.mp.br/>

<https://benignasoares.blogspot.com/2014/10/feira-de-miriti-pode-ser-vista-ate.html>

<https://ccse.uepa.br/ppged/dissertações>.

http://liesa.globo.com/por/03-carnaval04/enredos/viradouro/viradouro_principal.htm

<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DSN&numero=21/03-1&ano=1991&ato=8d8gXVE1UMFpWTb21>

<https://prosas.com.br/empreendedores/8328-associacao-obras-sociais-da-diocese->

<https://www.artesol.org.br/SEBRAE>.

<https://www.culturapara.com.br/>

<https://www.facebook.com/olharfotograficodeabaetetuba>

<https://www.facebook.com/merianabreu.silva/photos>

<https://www.facebook.com/miritongabaetetuba>

<https://www.pa.agenciasebrae.com.br>

<https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/segmentos/artesanato>

<https://www.sitedofalcao.com.br/biografia.html>

<https://www.trt8.jus.br/estrutura-do-tribunal/varas-do-trabalho>

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades Abaetetuba**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/abaetetuba/panorama>. Acesso em: 16 mar. 2020.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê Círio de Nazaré**. Superintendência Regional Belém. 2004. Disponível em: www.portal.iphan.gov.br/portal/baixaScdAnexo.bo?id=725. Acesso em: 12 abr. 2011.

IPHAN. **Certidão de Registro no livro das celebrações dos bens Imateriais**. Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, DF: 2004.

PARÁ, Lei Estadual nº 7.433 de 30 de Junho de 2010. Declara o brinquedo de miriti Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado do Pará e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado do Pará**, Belém, de 06 Jul.2010. Executivo 1, p. 1.

PARÁ. Lei Estadual nº. 7.282, de 03 de julho de 2009. Declara o “Miritifest” como Patrimônio Histórico do Estado do Pará. **Diário Oficial do Estado do Pará**, Belém, ano CXIX, nº 31.453 de 3. jul. 2009.

PINDUCA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640890/pinduca>. Acesso em: 05 Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ROCHA, Ademir Heleno. Artes e artesanato. **Ademir Rocha** (blog), Abaetetuba: Ademir Heleno Rocha. Disponível em: <http://ademirhelenorocha.blogspot.com.br>. Acesso em: 01 Fev. 2017.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNAMO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 2ª ed. São Paulo: 1998. p. 964.
- ACHUTTI, Luiz E. R. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial. Palmarinca. 1997.
- ALBORNOZ, Suzana. **O que é trabalho**. Editora Brasiliense: Coleção Primeiros Passos. 3. ed. São Paulo, 1988.
- ALBUQUERQUE, Maria Betânia B. (Org.). **Saberes da experiência, saberes escolares: diálogos interculturais**. Belém: EDUEPA, 2016.
- ANTUNES, Ricardo. **A dialética do trabalho: escritos de Marx e Engels**. Editora Expressão Popular. 2. ed. São Paulo, 2005.
- ARAÚJO, Maria Paula. História Oral: um debate teórico, metodológico e político. *In: I CONGRESSO PAN-AMAZÔNICO E VII ENCONTRO REGIÃO NORTE DE HISTÓRIA ORAL*, 2012, Belém. **Caderno de Resumos**. Belém: Açai, 2012.
- BÂ, A. Hampâté. A tradição viva. *In: KI-ZERBO, J. (Org.). História geral da África, Vol. I: Metodologia e pré-história da África*. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042769>.
- BAIA-SARRAF, Ilca Pena; SARRAF-PACHECO, Agenor; MONTEIRO, Albene Lis. Cartografia de Memórias Polifônicas: Sentidos da Migração de Professoras para Melgaço-PA. **História Oral** (Rio de Janeiro), v. 18, p. 169-197, 2015.
- BARBOSA, Anderson de Paula. **Características estruturais e propriedades de compósitos poliméricos reforçados com fibras de buriti**. 01/12/2011. 141 f. Tese (Doutorado em Engenharia e Ciência dos Materiais) – Biblioteca Depositária: cct, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2011.
- 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, 2013. p. 44-66, Out./Dez. 2013 Disponível em: www2.fsnet.com.br/revista.
- BATALHA, Claudio H. M. Os Desafios Atuais da História do Trabalho. **Anos 90**. Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p. 87-104, Jan./dez. 2006.
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Berkeley: University of California, 1982. Tradução Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas: Vol. 1. Trad. Sérgio P. Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTES, Rosineide. Um novo estilo de ocupação econômica da Amazônia: os grandes projetos. *In: Pará, Secretaria de Estado de Educação*. **Estudos e**

problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais. Belém: Instituto do Desenvolvimento Econômico-Social do Pará, 1989.

BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 10 Ago. 2018.

BOSI, Alfredo. Os Trabalhos da Mão. *In: O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p. 55-56.

BOSI, Éclea. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Carlos R. **A Educação como Cultura**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

BRANDÃO, Carlos R. **O que é educação?** São Paulo: Brasiliense, 1995a.

BRANDÃO, Carlos R. Educação ambiental e educação para a vida: dez ideias para semear preceitos. *In: BRANDÃO, Carlos R. Em Campo Aberto: Escritos sobre a educação e a cultura popular*. São Paulo: Cortez, 1995b.

BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CALEFFI, Paula. Educação autóctone nos séculos XVI ao XVIII ou Américo Vespúcio tinha razão? *In: STEPHANOU, Maria e BASTOS, Maria H. C. (Orgs.) Histórias e memórias da educação no Brasil*. v.1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

CANDAU, Vera M. (org.) **Culturas e Educação:** entre o crítico e o pós-crítico. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARIPUNA, Miguel. Beira. *In: Revista PZZ*. Ed. 24. 2016. Gráfica Sagrada Família. Belém /PA.

CARVALHO, N. C. et al. O Brincar na Ilha de Colares. *In: ALBUQUERQUE, Maria Betânia B. (Org.) Saberes da experiência, saberes escolares: diálogos interculturais*. Belém: EDUEPA, 2016. p.169-204.

CARVALHO, Luciana G. de; LIMA, Ricardo G. **O brinquedo que vem do Norte**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002.

CAVALCANTE, Izaura de Nazaré Amaral. **Os artesãos de brinquedo de miriti:** produção e mercado face ao turismo no município de Abaetetuba/Pará. 2008. 109 f. Monografia (Especialização em Cidades na Amazônia: história, ambiente e culturas) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Curso Internacional em Formação de Especialistas em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas - FIPAM XXII, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano:** Artes de fazer. Tradução de Ephraim F. Alves. 16ª Ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

CLIFFORD, James. Autoridade etnográfica. *In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org.). 4ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p. 17- 58.

COELHO, Mauro Cezar; PIMENTEL, Maria A. da S. (Coord.). **Estudos Amazônicos: História e Geografia**. vol. 4. Belém: Estudos Amazônicos, 2012.

CORRÊA, Maria Lucenila da Costa. **Memórias de Vida: do Brinquedo de Miriti ao Colorido das Lembranças**. 2012. Monografia. (Especialização em Estudos Linguísticos e Análise Literária) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2012.

COSTA, Cléria Botelho. A Escuta do Outro: os dilemas da interpretação. **Revista de História Oral**, vol. 17, n. 2, p. 47-67, Jul/Dez. 2014.

COSTA, José Carlos R. **Periferização, migração e êxodo rural no espaço urbano de Abaetetuba: o caso do bairro de Santa Clara – Abaetetuba / Pará**. 2003. Monografia. Licenciatura Plena em Geografia. Universidade Federal do Pará. Abaetetuba, 2003.

COSTA, Rafaela P.; MORAES Felipe T. de. História da Educação na Amazônia Brasileira: um balanço historiográfico recente. **Revista de História e Historiografia da Educação**, Curitiba, Brasil, v. 2, n. 5, p. 211-233, maio/agosto de 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/rhhe.v2i5.56897>. Acesso em: 19 de Jan. 2019.

CYMERYYS, Margaret; FERNANDES, Nívia M. de P.; RIGAMONTE-AZEVEDO, Onofra C. Burity (*Mauritia flexuosa L. f.*). *In: SHANLEY, Patricia; MEDINA Gabriel. Frutíferas e Plantas Úteis na Vida Amazônica*. ilustrado por Silvia Cordeiro, Antônio Valente, Bee Gunn, Miguel Imbiriba, Fábio Strympl. Belém: CIFOR, Imazon, 2005. p. 181-187.

DA MATTA, Roberto. **O ofício de Etnólogo, ou como ter Anthropological Blues**. Boletim do Museu Nacional, Nova Série, Antropologia n. 27, Rio de Janeiro, 1978.

DELGADO, Lucilia A. N. **História Oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DELGADO, Lucilia A. N. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades **História Oral**, 6, 2003, p. 9-25.

DIAS, Josiane de 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.

DIEGUES, Antonio Carlos Santana. **O mito moderno da natureza intocada**. Editora Hucitec. 4. ed. São Paulo, USP, 2002.

DOMINGUES, Bruno Rodrigo Carvalho; BARROS, Flavio Bezerra. **A produção artesanal de brinquedo de miriti e suas transformações frente as exigências do mercado.** Resumos do IX Congresso Brasileiro de Agroecologia – Belém/PA. Cadernos de Agroecologia – ISSN 2236-7934 – vol. 10, nº 3, 2015.

FERREIRA, Jerusa Pires. Os ofícios tradicionais: cultura e memória. **RevistaUSP.** São Paulo, n. 29, p. 102-106, março/maio, 1996.

FERREIRA JÚNIOR, Amarildo. **Entalhadores do efêmero:** a vida associativa na criação dos Brinquedos de Miriti de Abaetetuba. 2015. 198 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

FERREIRA, Regina da C.F. **Uma visão sobre a criança e o adolescente em situação de vulnerabilidade social:** um estudo de caso a partir da experiência socioeducativa na Pastoral do Menor, do município de Abaetetuba/PA. Curitiba/PR: CRV, 2015.

FIGUEIREDO, Aldrin M. de. Memórias da Infância na Amazônia. *In:* PRIORE, Mary D. (org.). **História das crianças no Brasil.** 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 318-346.

FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade.** 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

FLEISCHFRESSER, Vanessa. **Amazônia, Estado e Sociedade.** Campinas, SP: Armazém do Ipê (Autores Associados). 2006.

FLEURI, Reinaldo Matias Aprender com os povos indígenas. **Revista de Educação.** Pública. Cuiabá, v. 26, n. 62/1, p. 277-294, maio/ago. 2017.

FLORÊNCIO, Fernando. Diálogos entre textos e contextos etnográficos. **Etnográfica**, v. 16 (3). p. 619-624, 2012. Disponível em: <https://etnografica.revues.org/2069>. Acesso em: 18 Ago. 2016.

FONTES, Edilza J. de Oliveira. **O pão nosso de cada dia:** trabalhadores e indústria da panificação e a legislação trabalhista (Belém 1940-1954). Belém: Paka-Tatu, 2002.

GALVÃO, Ana Maria de O. *et al.* Difusão, apropriação e produção do saber histórico: A Revista Brasileira de História da Educação (2001-2007). **Revista Brasileira de História da Educação**, nº 16 jan./abr. 2008. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38592/20123>. Acesso em: 19 Jan. 2019.

GARCIA CANCLINI, Nestor G. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

GARCIA CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad: Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **A Intepretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p. 03-21.

GEERTZ, Clifford. Estar Lá: A Antropologia e o Cenário da Escrita. In: **Obras e Vidas: o Antropólogo Como Autor**. Tradução: Vera Ribeiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 11-39.

GERMANO, Carolina Mesquita. **Etnobotânica de palmeiras em comunidades ribeirinhas do município de Abaetetuba-PA**. 2014. 80 f. Dissertação (Mestrado em Ciências ambientais) – Centro de Ciências Naturais e Tecnologia, Universidade do Estado do Pará, Belém, 2014.

GOMES, Jones da Silva. Nina Abreu: resistência cultural. In **Revista PZZ**. Ano X. Ed.31. Belém/PA: Ed. Marques. Set, 2020. pp 80-81.

GOMES, Jones da Silva. **Cidade da Arte: uma poética da resistência nas margens de Abaetetuba**. 2013. 416 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

GONÇALVES, Carlos W. P. **Amazônia, amazônias**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HALBWACHS, Maurice. In *Mémoire*, Paris, Presses UniverFsitaires de France, 1952, originally published in **Les Travaux de L'Année Sociologique**, Paris, F. Alcan, 1925.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações**. Tradução: Adelaine La G. Resende *et.al.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HENRIQUE, Márcio Couto. **Círio de Nazaré: Patrimônio Cultural Brasileiro**. Belém: Açáí, 2016.

INGOLD, Tim. O Dédalo e o Labirinto: Caminhar, Imaginar e Educar a Atenção. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v21n44/0104-7183-ha-21-44-0021.pdf>. Acesso em: 18 Ago. 2016.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v18n37/a02v18n37.pdf>. Acesso em: 18 Ago. 2016.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777>. Acesso em: 18 Ago. 2016.

JACCARD, Pierre. **História Social do trabalho**: das origens aos dias atuais. Tradução Rui de Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1966.

JARDIM, Ninon Rose Tavares. **Mulheres entre enfeites & caminhos**: cartografia de memórias em saberes e estéticas do cotidiano no Marajó das Florestas. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal do Pará, p. 225, Belém, 2013.

JURANDIR, Dalcídio. **Passagens dos inocentes**. Belém: Falangola, 1984.

LACERDA, Cabinho e LOUREIRO, Paes. **Canção do brinquedo de Miriti**. In Talentos Abaetetubense, LC, Abaetetuba, 2008. CD.

LACERDA, Franciane Gama; VIEIRA, Elis Regina C. O celeiro da Amazônia: agricultura e natureza no Pará na virada do século XIX para o XX. **Topoi** (Online): Revista de História, v. 16, p. 157-181, 2015.

LATOUR, Bruno. Centrais de cálculo. In: LATOUR, Bruno. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. (tradução de Ivone C. Benedetti); São Paulo: UNESP, 2000.

LAVE, Jean. Aprendizagem como/na prática. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 37-47, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v21n44/0104-7183-ha-21-44-0037.pdf>. Acesso em: 18 Ago. 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.

LEISTNER, Rodrigo Marques. Entre o tradicional e o moderno: o artesanato de brinquedos de miriti como “cultura de transição”. In: **Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional**. v. 14, n. 4, p. 111-133, jul/2018 (ed. especial), Taubaté-SP.

LEITE, Daniel da R. **Girândolas**. Belém: IOEP, 2009.

LIMA, Lilian C. B. de. **Maricota Apinajé**: uma Mulher Patrimônio em Trama de Saberes. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

LIMA, Ricardo G. (Coord.). **O Brinquedo no Círio de Belém**. Sala do Artista Popular. Exposição. RJ: FUNARTE. 1987.

LIMA, Walter Chile Rodrigues. **Teatro Cacuri**: narrativas de vida e cenografia amazônica. 2012. Dissertação (mestrado) – Instituto de Ciências da Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

- LISBOA, Rose Suellen (org.). Guia [de] elaboração de trabalhos acadêmicos /— 2. ed., rev., ampl. e atual. — Belém : Universidade Federal do Pará, Biblioteca Central, 2021.
- LOBATO, Maria de Nazaré C. **Nossa Arte, Nossa Vida**. Abaetetuba, 2001. [S.l. – s.n.].
- LOBATO, Lauriene. TCC- **Artesanato em Miriti**: uma produção coletiva-familiar. Abaetetuba: CUBT, 2004.
- LOUREIRO, João de J. P. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.
- LOUREIRO, João de J. P. Apresentação. *In*. BRASIL. Ministério da Cultura. **O brinquedo no Círio de Belém**. Brasília, DF, 1987.
- LOUREIRO, João de J. P.; OLIVEIRA, Jarbas. **Da cor do norte**: brinquedos de miriti. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.
- LOUREIRO, Paes; LOUREIRO, Violeta. **Inventário Cultural e Turístico do Baixo Tocantins**. Belém: IDESP, 1989.
- LOUREIRO, Violeta R. Educação e Sociedade na Amazônia em mais de meio século. *In*: **Revista Cocar**. v.01 n. 1, jan-jun, 2007, p.17-58.
- MACHADO, Jorge R. C. Abaetetuba *In*: **Revista PZZ**. Ed. 24. 2016. Gráfica Sagrada Família. Belém /PA.
- MACHADO, Jorge R. C. **Terras de Abaetetuba**. Belém: CEJUP, 1986.
- MASCÊNE, Durcelice Cândida; TEDESCHI, Maurício. **Atuação do sistema SEBRAE no artesanato**. Brasília, 2010. Disponível em: om.br/sites/PortalSebrae/segmentos/artesanato/como-o-sebrae-atua-no-seguimento-de-artesanato,28b6fc9f9898c510VgnVCM1000004c00210aRCRD. Acesso em: 20 mar. 2018.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como Prática e Experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgas/ha/>. Acesso em: 10 maio 2015.
- MARCON, Telmo. **Memória, história e cultura**. Chapecó: Argos, 2003.
- MARTINS, José de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto 2008.
- MATOS, Lucília da Silva. **Belém em festa**: a economia lúdica da fé no Círio de Nazaré. 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-graduando em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

MEDEIROS, Wanderleia A. **Miritibrincando, miritizando**: Ludicidade, Educação e Inclusão. 2005. 160 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MELO, Wellington dos Santos. **Avaliação tecnológica da potencialidade do fruto Buriti (Mauritia flexuosa)**. 2008. 74 f. Dissertação (Mestrado em Ciência e Tecnologia de Alimentos) – Instituto de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em Ciências e Tecnologia de Alimentos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

Mignolo, W. Desafios Decoloniais Hoje. In: **Epistemologias do Sul**, 1, (1). Trad. M. J. Oliveira. 2017. pp.12-32. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/issue/view/40>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MIGNOLO, W. **Histórias Locais / Projetos Globais**: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.

MONDIN, Battista. O homem: quem é ele? In: MONDIN, Battista. **Elementos de antropologia filosófica**. São Paulo: Paulus, 1980. p. 215-223

MONTELES, Ricardo A. R. **Etnoconservação e apropriação social dos buritizais no entorno do Parque Nacional dos Lençóis Maranhenses**. 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado em Agriculturas Familiares e Desenvolvimento Sustentável) – Núcleo de Ciências Agrárias e Desenvolvimento Rural, Programa de Pós-Graduação em Agriculturas Amazônicas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

MORAIS, Luiz Carlos. **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.

MOSCOVICI, S. **Hommes domestiques, hommes sauvages**. Editora Union Générale d'Éditions (Collection 10/18). Paris, 1974.

NASSAR, Emmanuel (Coord.). **Brinquedos Populares**. Belém: Falangola, 1984. (Cadernos de Cultura – estudos 2).

NUNES, Francivaldo A. Agricultura na Amazônia oitocentista: produção rural e interpretação dos agentes públicos. **Outros Tempos**, v. 11, nº 17, 2014. p.1-17. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uma/article/view/303. Acesso em: 05 out. 2017.

OLIVEIRA, Ivanilde A. de (org.). **Cartografias Ribeirinhas**: saberes e representações sobre práticas sociais cotidianas de alfabetizando amazonidas. Belém: EDUEPA, 2008a.

OLIVEIRA, Ivanilde A. de (org.). **Cartografias Saberes**: Representações sobre religiosidade em práticas educativas populares. Belém: EDUEPA, 2008b.

PACHECO, Agenor S. História e literatura no regime das águas: Práticas culturais afroindígenas na Amazônia marajoara *In* **Amazônica: Revista de Antropologia**. v.1. n.2, 2009. pp 406-441. Disponível em <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/297>. Acesso em 05 de Maio de 2019.

PACHECO, Agenor S. Cartografia & fotoetnografia das águas: modos de vida e de luta na amazônia marajoara. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 63-98, jan/jul, 2018.

PACHECO, Agenor S. Cartografia do trabalho na cidade-floresta. Muiiraquitã, PPGLI-UFAC, v.2, n.1, Jul/Dez, 2013. pp 13-47.

PACHECO, Agenor S. **En el corazón de la amazonia**: identidades, saberes e religiosidades no regime das águas marajoaras. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PACHECO, Agenor S. **À Margem dos “Marajós”**: cotidiano, memórias e imagens da “cidade floresta” – Melgaço/PA. Belém: Paka–Tatu, 2006.

PADUA, José Augusto. **Ecologia e Política no Brasil**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

PAOLI, Maria Célia. Memória, história e cidadania: o direito ao passado. *In*. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992. p. 25-28.

PARÁ, Carlos; CONTENTE, Flávio (Org.). **Miriti**: Mãos que tecem sonhos. Belém: Marques, 2017.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-212, 1992. ISSN (versão online): 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view>. Acesso em: 16 Ago. 2010.

PORTELLI, Alessandro. História Oral: uma relação dialógica. *In*: **História Oral como arte da escuta**. Tradução Ricardo Santiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 09-25.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. Trad. Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PORTELLI, Alessandro. Forma e significado na história oral: a pesquisa como um experimento em igualdade. *In*: **Projeto História**, PUC/SP. São Paulo, n. 14, p. 7 -24, fev/1997a. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph>. Acesso em: 10 Jan. 2016.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente. **Projeto História**, PUC/SP. São Paulo, n. 14, p. 25-39, fev/1997b. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph>. Acesso em: 10 Jan. 2016.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 59-72, 1996.

Disponível em:

https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/819739/mod_resource/content/1/PORTELLI,AFilosofiaefatos.pdf. Acesso em: 10 Jan. 2016.

PRIORE, Mary D. (org.). **História das crianças no Brasil**. 7ª Ed. São Paulo: Contexto. 2013. pp. 318-346

RAGO, Margareth. A 'Nova' Historiografia Brasileira. **Anos 90**. Porto Alegre, nº 11. Julho de 1999. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/issue/view/624/show>. Acesso em: 25 ago. 2014.

REIS, Daniela Castro dos. **Cultura da brincadeira de uma comunidade ribeirinha da Ilha do Marajó**. 2007. 191 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia: Teoria e Pesquisa do Comportamento) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Teoria e Pesquisa do Comportamento Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

SAFIER, Neil Global Knowledge on the Move: Itineraries, Amerindian Narratives, and Deep Histories of Science. **Isis**, vol. 101, p. 133-145, 2010.

SAMPAIO, Maurício Bonesso; CARRAZZA, Luis Roberto. **Manual Tecnológico de Aproveitamento Integral do Fruto e da Folha do Buriti (*Mauritia flexuosa*)**. Brasília – DF. Instituto Sociedade, População e Natureza (ISPN). Brasil, 2012. 76 p.; (Série Manual Tecnológico).

SAMPAIO, Mauricio Bonesso. **Ecologia, manejo e conservação do buriti (*Mauritia flexuosa*; arecaceae) nos brejos do Brasil Central**. 2012. 161 f. Tese. (Doutorado em Biologia Vegetal) – Instituto de Biologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SANTOS, Ivamilton N. L. dos. **BRINQUEDOS DE MIRITI Patrimônio Histórico Cultural Perspectiva Matemática**. Belém/PA: Cromos, 2016.

SANTOS, Ivamilton N. L. dos. **Matemática e cultura Amazônica: representações no brinquedo de miriti**. 2012. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Matemáticas) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SANTOS, Boaventura de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologia do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. n. 63, p. 237-280, out. 2002. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/1285>. DOI: 10.4000/rccs.1285. Acesso em: 20 ago. 2018.

SANTOS, Boaventura de S. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. Tradução Mouzar Bedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, Boaventura de S. **Um discurso sobre as ciências**. 9ª ed. Porto: Afrontamento, 1997.

SANTOS, Ronize da Silva; COELHO-FERREIRA, Márlia. Artefatos de miriti (*Mauritia flexuosa* L. f.) em Abaetetuba, Pará: da produção à comercialização. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 6, n. 3, p. 559-571, set./dez. 2011.

SANTOS, Ronize da Silva. **Etnobotânica e extrativismo do miriti (*Mauritia flexuosa* L. f.) no artesanato popular em comunidades ribeirinhas do estuário amazônico**. 2009. 112 f. Dissertação (Mestrado em Botânica Tropical) – Museu Paraense Emílio Goeldi, Universidade Federal Rural da Amazônia, Belém, 2009.

SARAIVA, Nicholas Allain. **Manejo Sustentável e Potencial Econômico da Extração do Buriti nos Lençóis Maranhenses, Brasil**. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Desenvolvimento Sustentável). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SARGES, Jorge F. L. **Minha casa é um museu: a Arte Local na Educação Básica do Município de Abaetetuba-Pa**. 2018. 39 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

PACHECO, Agenor Sarraf; SILVA, Jerônimo da Silva e. **Cartografia de Memórias: Pesquisas em Estudos Culturais na Amazônia Paraense**. (Orgs). Belém: IFPA, 2015.

SILVA, Claudete do S. Q. da. **Brinquedos de miriti: educação, identidade e saberes cotidianos**. 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2012.

Silva, Edilson Mateus Costa da. **A invenção do carimbó : música popular, folclore e produção fonográfica (século XX)**. 2019. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SOUSA, Fagner F.; BARROS, Flávio B.; VIEIRA-DA-SILVA, Camila. Miriti: alimentação e renda na várzea amazônica, Abaetetuba-PA. **Cadernos de Agroecologia** – ISSN 2236-7934 – vol. 10, nº 3, 2015.

SOUZA, Fagner Freires de. **Miriti: o açaí do inverno? Extrativismo, comercialização e consumo de frutos de mauritia flexuosa L.f. no estuário amazônico**. 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em Agriculturas Familiares e Desenvolvimento Sustentável.) – Núcleo de Ciências Agrárias e Desenvolvimento Rural, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

SOUZA, Sauloéber T. de. A Historiografia da Educação Brasileira a partir da Leitura de Periódicos Científicos Especializados: RBHE e HISTEDBR On Line (2000-2010). **Revista de História e Historiografia da Educação**, Curitiba, Brasil, v. 2, n. 5, p. 179-210, maio/agosto de 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/rhhe.v2i5.57654>. Acesso em: 21 Jan. 2019.

STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria H.C. História, Memória e História da Educação. *In*: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria H.C. (orgs.). **Histórias e Memórias da Educação no Brasil**. Vol. III – Século XX. 4 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011. pp.416-429.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em Comum**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Edward P. **A formação da Classe Operária Inglesa**. São Paulo: Paz e Terra, 1987. Vol. I.

THOMPSON, Edward P. **A Miséria da Teoria ou Um Planetário de Erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

THOMPSON, Paul Richard. **A Voz do Passado: História Oral**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

THOMSON, Alistair. Quando a memória é um campo de batalha: envolvimento pessoais e políticos com o passado do exército nacional. **Projeto História**, São Paulo (16), Fev. 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/>. Acesso em: 20 mar. 2014.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a Memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. **Projeto História**, São Paulo (15), Abr. 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/>. Acesso em: 10 Jan. 2013.

TUMA, Osvaldo Nasser. Artesanato em Mirim – Cotidiano da Amazônia. *In*: CARVALHO, Luciana G. de; LIMA, Ricardo G. **O Brinquedo que vem do Norte**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. *In*: **Individualismo e Cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. Cap. 09, p. 123-133.

VENSON, Anamaria M.; PEDRO, Joana Maria. Memórias como fonte de pesquisa em história e antropologia. **História Oral**. v. 5, n. 2, p. 125-139, jul.-dez, 2012. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/>. Acesso em: 15 Mar. 2013.

VIDAL, Diana Gonçalves; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. História da Educação no Brasil: a constituição histórica do campo (1880-1970). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 37-70 – Jul /2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16520.pdf>. Acesso em: 10 Jul. 2018.

WALSH, Catherine. **Interculturalidade e decolonialidade do poder**: um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. *Revista eletrônica da faculdade de direito de pelotas (UFEPel)*. V. 05, N. 1, Jan.-Jul., 2019. Pp 06-39. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/revistadireito/issue/view/897>. Acesso em 05 de Agosto de 2019.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na História e na Literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979.

XAVIER, Libânia; TAMBARA, Elomar; PINHEIRO, Antonio Carlos F. (orgs.). **História da educação no Brasil**: matrizes interpretativas, abordagens e fontes predominantes na primeira década do século XXI. Coleção Horizontes: Vol. 05. *EDUFES*: 2011.

XAVIER, Leandro Pinto. **Aqui... a gente não vende cerâmica, a gente vende é cultura**: um estudo da tradição ceramista e as mudanças na produção em Icoaraci - Belém (PA).2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2006.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

APÊNDICES

A – ROTEIRO DE ENTREVISTA

TÍTULO DA PESQUISA: MESTRES DA MEMÓRIA: Aprendizagem, Trabalho e Economia nas Artes de Miriti (Abaetetuba-PA).

ORIENTADOR: Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco

DOUTORANDA: Claudete do Socorro Quaresma da Silva

DIA:

HORA:

LOCAL:

Roteiro de entrevista

DIA:

HORA:

LOCAL:

1. IDENTIFICAÇÃO

1.1- DADOS PESSOAIS

- a. Nome:
- b. Idade:
- c. Local de nascimento:
- d. Endereço residencial:
- e. Profissão:
- f. Estado civil:
- g. Conjugue:
- h. Tem filhos? Quantos? Netos?
- i. Quais sonhos você pretende realizar?

1.2- DADOS FAMILIARES

- a. Pai / Mãe
- b. Quantos irmãos você tem?
- c. Com quem você foi criado (pai, mãe ou outros familiares)?
- d. Em que local? Até quantos anos? Por que mudaram-se?
- e. Em que eles trabalhavam?
- f. Seus pais utilizavam o miritizeiro e seus derivados? Em que? Para que?

2. EDUCAÇÃO

- a. Você frequentou escola ? Com que idade?
- b. Até que série você estudou? Não continuou, por quê?
- c. Quando e onde começou a estudar?

- d. Enfrentou dificuldades para estudar? Quais?
- e. O que significa a escola para você?
- f. Alguma vez na escola os diversos aspectos do miriti foram abordados?
- g. Quem estuda da sua família? Onde?
- h. Você já participou de algum curso, oficina ou outros eventos relacionados a feitura do brinquedo de miriti? Onde, quando, com quem?
- i. Qual a importância desse curso ou oficina para sua atividade?
- j. Você é membro de alguma associação de artesãos de miriti? Qual? Há quanto tempo? Desempenha ou desempenhou função na diretoria?
- k. Qual a importância da associação para você?

3. ARTES DE MIRITI:

3.1- HISTÓRIA, IDENTIDADE E TRABALHO

- a. Quando criança você brincava de que? Quais suas brincadeiras favoritas? Tinha brinquedos de miriti? Quais? Quem os fazia?
- b. E hoje, como você observa as brincadeiras das crianças? Mudaram? Que diferenças e semelhanças existem?
- c. Desde quando você conhece ou ouviu falar do brinquedo de miriti?
- d. Há quanto tempo você faz artesanato / brinquedo de miriti?
- e. Tem mais alguém de sua família que trabalha como artesão do miriti? Quem são? Vocês trabalham juntos? Dividem tarefas? Como?
- f. Quantas horas de trabalho por dia? Como dividem o lucro?
- g. Você conhece e pratica todas as etapas da confecção do brinquedo de miriti? Descreva-a (atentar para a relação de trabalho existente)
- h. Quais seus instrumentos de trabalho?
- i. Que materiais você utiliza para confeccionar o artesanato? Quem lhe fornece?

3.2- APRENDIZAGEM E CULTURA

- a. Como, com quem e onde você aprendeu a fazer o brinquedo?
- b. Quais peças (pássaros, barcos, casas, chaves, outros) você costuma fazer? Qual a que você se identifica mais? Por que?
- c. Qual o significado dessas peças para você?
- d. Ao confeccionar uma peça o que você deseja transmitir para as pessoas com esse objeto?
- e. Você confecciona sempre os mesmos objetos ou você vai mudando e acrescentando novas peças?
- f. Você utiliza algum critério para escolha e decisão dos objetos que você vai confeccionar para exposição e venda em eventos? Qual?
- g. Você ensina ou já ensinou para outras pessoas a fazer o brinquedo de miriti? Como? Onde?
- h. Você confecciona outras peças artesanais de miriti sem ser o brinquedo? Quais?

- i. Como se dá o seu processo de criação? (procurar saber se há um planejamento prévio de toda a feitura do brinquedo, se eles pensam em um determinado modelo ou tipo, de alguma coisa que ele viu; procurar saber se a televisão, revistas, etc..também os inspiram na criação)
- j. O que significa o brinquedo de miriti para você?

3.3- NATUREZA E TRABALHO / PATRIMÔNIO NATURAL

- a. Você reconhece algum elemento da natureza como importante para a história do município? Quais? Por que? A comunidade também reconhece?
- b. Qual o significado da natureza (mata, rio, terra,...) para você?
- c. Além da matéria prima para o seu trabalho (miriti) que outros recursos você retira da natureza para sua sobrevivência?
- d. Como adquire esses recursos (pesca, coleta, caça, agricultura, etc.)? São para consumo próprio ou para venda também?
- e. O uso dos recursos da natureza pelas comunidades locais favorecem a preservação ou a degradação dos recursos naturais?
- f. Que tipo de cuidado você tem com a natureza (floresta, rios)?
- g. O que e como fazer para não haver a extinção do miritizeiro?
- h. Houveram mudanças nos conhecimentos e práticas que se utilizava na natureza? Quais? Melhorou? Em que?

3.3- ECONOMIA / MERCADO

- a. Quando você começou a comercializar o brinquedo de miriti? Onde (feiras, festejos religiosos,...)?
- b. Sua renda familiar vem do miriti, ou você tem outra fonte de renda? Qual?
- c. Como se calcula o valor do artesanato?
- d. Origem de sua clientela?
- e. Ameaças e oportunidades para a comercialização do artesanato

**APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE
MESTRES DA MEMÓRIA: Aprendizagem, Trabalho e Economia nas Artes de
Miriti (Abaetetuba-PA).**

O senhor está sendo convidado a participar da pesquisa de doutorado, intitulada: **MESTRES DA MEMÓRIA: Aprendizagem e Trabalho nas Artes em Miriti (Abaetetuba-PA)**, vinculada ao programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (UFPA) - Doutorado, linha de pesquisa Cidade, Floresta e Sertão. Cultura, Trabalho e Poder, orientada pelo Prof. Dr Agenor Sarraf Pacheco.

Esta pesquisa tem como objetivo **analisar as experiências de vida e de luta compartilhadas pelos mestres da memória das artes de miriti**. Esclarecemos que sua participação é muito importante para o desenvolvimento da pesquisa, e que a mesma será por meio de entrevista, cujo instrumento foi elaborado por nós a respeito do tema pesquisado.

Para registro das respostas, utilizaremos anotação direta e, se o senhor permitir será utilizado um gravador LG digital e filmadora da marca Sony para capturar sua voz e sua imagem por meio de filmagem durante a entrevista e nos momentos de observação a fim de evidenciar aspectos sobre a aprendizagem, o trabalho e o mercado de objetos em miriti.

Informamos que todas as despesas da pesquisa serão de responsabilidade da pesquisadora, portanto não lhe caberá ônus. E esclarecemos que sua participação será voluntária, portanto não lhe caberá pagamento.

Ressaltamos que o senhor pode retirar o seu consentimento a qualquer momento, sem que isso ocorra em penalidade de qualquer espécie, e lhe devolveremos todo e qualquer material referente à sua pessoa.

Caso permita haverá divulgação de seu nome na pesquisa, caso contrário, as informações serão preservadas. Portanto identificações pessoais serão mantidas em sigilo e guardadas com base em princípios éticos de preservação do indivíduo, no caso de haver publicação em meios científicos e de comunicação.

Pesquisadora
Claudete do S. Q. da Silva

Orientador
Agenor Sarraf Pacheco

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, declaro que li as informações acima sobre a pesquisa, que me sinto perfeitamente esclarecido sobre o conteúdo da mesma. Declaro ainda que, por minha livre vontade, aceito participar da pesquisa e cooperar com a coleta de informações para a mesma, assim como autorizo a captura e o uso de minha imagem, voz e nome.

Assinatura do sujeito da pesquisa