



Prof-Artes

MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES-PROFARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ-UFPA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA-UDESC

Bruce Cardoso de Macêdo

ENTRE TRAMAS: A Utilização do Miriti na  
Artesania da Cena

BELÉM/PA

2016



# Prof-Artes

MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES-PROFARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ-UFPA

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA-UDESC

Bruce Cardoso de Macêdo

## ENTRE TRAMAS: A Utilização do Miriti na Artesania da Cena

Artigo e criação de produto didático como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes ao Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Artes, da Universidade Federal do Pará (UFPA) e Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), reconhecido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Ministério da Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Flávia Mendes

Linha de pesquisa: Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes.

BELÉM/PA

2016

## **ENTRE TRAMAS: A utilização do miriti na artesanaria da cena.**

**Bruce Cardoso de Macêdo**

**Resumo:** Este artigo traz reflexões produzidas a partir da pesquisa de Mestrado Profissional no Programa de Pós Graduação em Artes – UDESC/UFPA, que versa sobre o processo de criação em cenografia, a partir da utilização do miriti como material didático em sala de aula. A questão que norteia a pesquisa é: de que forma este material pode ser utilizado na academia como possibilidade didática capaz de produzir conhecimento? Neste sentido, navego por rios diversos, acompanhado dos artesãos da Amazônia, embasado teoricamente na noção de artífices, segundo Sennett (2013), para juntamente a Bachelard (1998) e Loureiro (2007), – a partir do “devaneio” e da “conversão semiótica”, respectivamente – promover diálogos entre mundos aparentemente distantes, quais sejam: o empirismo e o academicismo. Desta forma, procuro lançar questões sobre saberes teórico-práticos, para pensar na produção de um manual didático que apresente as técnicas de artesanaria necessárias a viabilização de processos de construção de estruturas e adereços cênicos, a partir da transferência de tecnologia rústica tradicional, como meio de valorização cultural, bem como possibilitar novas fontes de pesquisa aos alunos do Curso Técnico em Cenografia da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

**Palavras-chave:** Miriti. Artesania. Tecnologia Rústica Tradicional. Cenografia.

### ***ABSTRACT***

This article brings reflections produced from the Professional Master's research in the Graduate Program in Arts - UDESC / UFPA, which deals with the process of creation in set design, from the use of miriti as teaching material in the classroom. The question guiding the research is: how this material can be used in academia as didactic possibility capable of producing knowledge? In this sense, navigate by several rivers, accompanied by Amazon artisans, theoretically grounded in the notion of craftsmen, according to Sennett (2013), for along the Bachelard (1998) and Loureiro (2007) - from the "daydream" and " semiotic conversion ", respectively - to promote dialogue between apparently distant worlds, namely: empiricism and scholarship. In this way, I try to throw questions about theoretical and practical knowledge, to think about the production of a teaching manual that presents the craftsmanship techniques necessary the viability of structures construction processes and scenic props from the transfer of traditional rustic technology as a means cultural appreciation, as well as enabling new sources of research students of the Technical Course in Set Design at the School of Theatre and Dance at the Federal University of Pará.

**Keywords:** Miriti; Craftsmanship; Traditional Rustic Technology; Scenography.

## A CONSTRUÇÃO DO BARCO

Tecer uma rede de pesca, tramar uma corda de fibra, um japá<sup>1</sup> ou matapí<sup>2</sup>, são atividades – complexas dependendo de quem as executa – tão importantes quanto as desenvolvidas por médicos e advogados, ou por qualquer outro profissional que tenha obtido um título através da academia, pois são saberes que representam a vida e asseguram a sobrevivência em uma região de imensidão ímpar, formada por trançados de florestas, rios e homens: A Amazônia.

No leito de diversos rios, córregos e lagos, repousam conhecimentos tradicionais variados de gerações inteiras, alguns já perdidos no tempo, outros mantidos vivos através da oralidade educadora, transmitida de pai para filho. São contos, costumes, saberes e fazeres - verdades amazônicas para uns, invenções para outros - que precisam ser respeitados e resguardados para que as gerações futuras ainda possam ter acesso à rica cultura de nossos precursores.

Pescadores, agricultores, curandeiros, artistas, “mestres e doutores” no que desenvolvem – pois foram práticas diárias de vidas inteiras, por eles executadas, que lhes atribuíram títulos que não se obtém em cinco, oito ou dez anos de estudos – têm muito a nos oferecer e contribuir para a ampliação da informação e formação acadêmica, não somente no segmento das artes, mas também em áreas diversas.

Tal afirmação se faz presente na fala de Josias Plácido Alcântara da Silva<sup>3</sup> (2016) em entrevista concedida para esta pesquisa, em que diz: “Eu comecei com ele, desde os meus sete anos de idade, trabalhando com meu tio, o mestre Mizoca, hoje já falecido. Vivenciando ele fazer o brinquedo de miriti. Comecei pela cobrinha, brinquedo tradicional e o mais fácil de aprender a fazer [...]”.

Entre tramas de fibras, entre tramas de cheiros, entre tramas de rio, entre tramas de mãos e gente, entre tramas, assim tem sido construída a vida e as tradições de inúmeros artesãos que habitam a região e a tornam um bioma<sup>4</sup> vivo e latente.

---

<sup>1</sup> Esteira tecida de folhas de palmeira, que serve como toldo em pequenas embarcações, para cobrir barracas, alpendres ou para fechar portas e janelas.

<sup>2</sup> Armadilha cilíndrica, confeccionada com tala de miriti, utilizada para capturar camarão nos rios da Amazônia.

<sup>3</sup> Nome artístico: Piríás, técnico em administração, artesão do miriti na Cidade de Abaetetuba. Entrevista gravada, concedida no mês de Janeiro de 2016.

<sup>4</sup> É o conjunto dos seres vivos de uma área, entendido também como o conjunto de ecossistemas terrestres.

Acredito que as tramas do trabalho e do ensino em artes são um eterno descobrir caminhos por estradas ou rios, os quais nos levam sempre a construção ou aprimoramento do próprio homem.

São histórias de seres, matas, rios, encantarias, cheiros e sabores, universos existentes na mente e na tradição do homem ribeirinho, que fazem deste, se não, deveriam, nossa maior riqueza e representatividade.

A intenção em pesquisar os diferentes usos do miriti nas artes parte em um primeiro momento, do encantamento provocado pela magia da transformação do material rústico extraído da natureza, na qual a mão do artesão traz à luz dos nossos olhos toda a riqueza e simbologia de traços culturais de populações que vivem ao longo do rio e, posteriormente, pela ampliação de possibilidades no uso de matéria prima natural, transformada em material didático em sala de aula, para que eu possa mostrar aos meus discentes, outras possibilidades de criação, com baixo custo, leveza, funcionalidade e, principalmente, o reconhecimento de nossos traços identitários.

O miritizeiro é uma palmeira nativa de Trinidad e Tobago e das regiões Central e Norte da América do Sul, especialmente da Venezuela e Brasil (nos Estados do Pará, Piauí, Ceará, Bahia, Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Mato Grosso, Acre, Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal). Conhecida cientificamente por *Mauritia Flexuosa*, pertence à família botânica *arecaceae palmae*, é facilmente encontrada em áreas alagadas ou às margens de rios.

Denominada *árvore da vida*, pois dela, tudo se aproveita (raízes, estipe, palmas, troncos, fibras, frutos), tem no tupi guarani a origem do nome, cujo significado é *CONTÉM ÁGUA*. Os povos indígenas da Amazônia foram os primeiros a utilizá-los na confecção de utensílios domésticos, representações de animais, brinquedos, meio de transporte e na alimentação.

Sua utilização é bastante comum também na construção de casas, trapiches<sup>5</sup>, bem como na produção de artesanato, licores, doces, produtos de beleza.

Nomes populares: buriti, miriti, muriti, palmeira-do-brejo, moriche, carangucha e aguajé.

---

<sup>5</sup> espécie de ponte construída nas frentes das casas onde ancoram as embarcações.



Figura 1: Miritizeiro ou buritizeiro  
Fonte: Arquivo pessoal Bruce Macêdo, 2014.

Na condição de educador procuro difundir a importância e a necessidade de nos reconhecermos enquanto habitantes da Amazônia, descendentes de indígenas e negros, de quem herdamos conhecimentos tradicionais voltados à construção de artefatos de caça, pesca, habitação.

As técnicas ainda existentes e preservadas em algumas localidades da região podem e devem ser aplicadas na formação de nossos discentes, bem como, em diversos contextos. São técnicas rústicas tradicionais, práticas que revelam um alto nível de produção de tecnologias diversas, que funcionam e certamente podem beneficiar as nossas práticas artísticas. Sua utilização não está atrelada ao uso de materiais industrializados, os quais, erroneamente, muitos julgam serem os responsáveis pelo empréstimo da beleza, segurança e funcionalidade às construções cênicas.

Embora sejam evidentes os conhecimentos tradicionais que brotam de diversas fontes, poucos são apropriados, e utilizados nas universidades, a grande maioria é tratada como insignificantes, ou fruto de cultura inferior.

Conforme Macedo (2004, p. 198), “Histórias são negadas, saberes degradados e ironizados; visões de mundo diminuídas; diferenças linearizadas por lógicas corporativas; barbáries naturalizadas; mentiras secularizadas; descabros legitimados; crimes justificados”.

Felizmente, muitos professores-pesquisadores que possuem o olhar atento e sensível, tem coragem para enfrentar os padrões fechados, impostos pela educação tradicional e arcaica, inclusive, provocando fissuras nessa incômoda “muralha invisível”, ao trazerem para

o seio da academia e para o terreiro da sala de aula, vozes e sons, que há anos ecoam por todos os lados e que alguns olhares preconceituosos insistem em silenciar.

É imprescindível abrir bos portões das escolas, das universidades, para que o passado e o presente sejam apresentados de forma real, a fim de estabelecer um futuro, onde nossos jovens tenham consciência de seus direitos e orgulho de suas origens.

Cabe salientar que,

[...] uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a “outredade” do “não eu”, ou do *tu*, que me faz assumir a radicalidade de meu *eu*. [...] (FREIRE, 1996, p.18-19).

A vida inteira, senti-me seduzido pelo conhecimento tradicional desenvolvido em várias comunidades remanescentes indígenas e quilombolas. Tomado pela curiosidade do artífice, realizei várias viagens a lugares distantes - cidades do interior e comunidades tradicionais ao longo dos rios Tapajós, Amazonas, Arapiuns e Xingu - em busca de aprender técnicas de artesanias criadas pelos mestres populares e repassadas em momentos de pura magia, antes que fossem perdidas, transformadas ou adaptadas às mudanças muitas vezes implacáveis, como afirma Sennett (2013, p.36): “Seria equívoco imaginar que, pelo fato de comunidades artesanais tradicionais transmitirem às habilitações de uma geração a outra, essas habilitações terão sido fixadas de maneira rígida em absoluto”.

Essas experiências proporcionaram um desafio em minha trajetória enquanto artista, docente e pesquisador, o que me reportou a Bourdieu (1996), quanto à importância de perceber as relações entre elas e o vivido em minha trajetória. Para o teórico, tal percepção deve se fundamentar no fato de que

Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. O sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra (de um posto profissional a outro, de uma editora a outra, de uma diocese a outra etc.) evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado. O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória (isto é, o *envelhecimento social* que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 1996, p.190)

Ainda que de forma concisa, é-me inevitável falar, nesse âmbito, sobre a minha vida como uma trajetória, isto é, uma

vida organizada como uma história [que] transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo. (BOURDIEU, 1996, p. 184).

Nascido em Santarém<sup>6</sup>, cidade do interior do Estado do Pará, desde muito cedo travei contato com a natureza. Este contato despertou-me para diversas possibilidades de criação artística, através do reaproveitamento de resíduos sólidos naturais, a citar: cipós, cascas, troncos de árvores, fibras naturais e sementes (patauá, caracaxá, merajussara, murrão branco, jupati, piririma, ouriço de castanha sapucaia, mulungu, inajá, súcuba, jatobá e etc.).

Essa trajetória reflete também meu “trajeto antropológico”:

Ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social. Esta posição afastará da nossa pesquisa os problemas de anterioridade ontológica, já que postularemos, de uma vez por todas, que há gênese recíproca que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa. É neste intervalo, neste caminhar reversível que deve, segundo nos parece, instalar-se a investigação antropológica. Afinal o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (DURAND, 1989, p.41)

Assim, questões abordadas neste artigo surgem de inquietações geradas durante anos de estreito contato com o miriti em produções artísticas diversas, sua utilização no Curso Técnico em Cenografia<sup>7</sup> da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), local este que abarca parte de minha pesquisa de mestrado e, principalmente, as indagações surgidas a partir dos inúmeros contatos com os artesãos que trabalham com esta palmeira.

<sup>6</sup> Situada no Baixo Amazonas, no Oeste do Pará, banhada pelo Rio Tapajós. Localizada a cerca de 800 km das metrópoles da Amazônia (Manaus e Belém), ficou conhecida poeticamente como “Pérola do Tapajós”. Em 2015, sua população foi estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) 292.520 habitantes, sendo então o terceiro município paraense mais populoso e o sétimo da região Norte. (Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Santar%C3%A9m\\_\(Par%C3%A1\)](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Santar%C3%A9m_(Par%C3%A1))). Acesso em: 21 de Fevereiro de 2016.)

<sup>7</sup> Inicialmente, o ensino de cenografia aconteceu por meio de oficinas oferecidas de maquiagem, iluminação, máscaras, bonecos e experimentação cenográfica, na década de 90. Hoje o curso tem objetivo de oferecer estudo profissionalizante para aqueles que desejem se inserir no universo profissionalizante para aqueles que desejem se inserir no universo profissional das artes cênicas, de modo que desenvolvam suas potencialidades, transformando-as em competências e habilidades. Sendo um curso técnico, o curso de cenografia exige que o candidato tenha o ensino médio completo e apresente habilidades técnicas em artes dramáticas. cenografia. (Disponível em: <https://etdufpa.wordpress.com/cursos/cursos-tecnicos/>). Acesso em: 23 de novembro de 2015).



Parto do que chamo “construção do barco”, que é o momento da transformação dos devaneios solitários em sonhos coletivos, ocasião na qual a mente do artista, fundida a do educador, traça estratégias, olhares e pensamentos procuram uma direção a ser seguida.

Conforme Sennett (2013, p. 87) “a arte desempenha um papel especial nessa viagem da vida, pelo menos para os artistas. A obra de arte torna-se uma espécie de boia no mar, assinalando o rumo da jornada”.

Para iniciar a travessia de um “rio” até então desconhecido, além dos teóricos mencionados, trago junto a mim, o homem amazônida, o artesão ribeirinho e as técnicas rústicas tradicionais que domina, para somar às conversas travadas na academia, como forma de valorização, criação de traços identitários e preservação cultural e ambiental.

Não quero, com esta ação, mostrar uma visão reducionista no tocante à contribuição dos teóricos em questão, mas para minha pesquisa e à validação do discurso que emprego, preciso fazer ecoar as vozes dos grandes mestres, dos artistas locais, sobre o vasto campo disciplinar que dominam e tornam suas práticas, saberes multidisciplinares merecedores de profundas observações, análises e registros, para que posteriormente, se tornem práticas inovadoras na academia.

Nesse sentido, procuro me valer da “escuta sensível”, conceito forjado por Barbier (2011 *apud* Macedo, 2004), quando afirma que a partir dessa fonte, podemos vislumbrar uma escuta dialética e dialógica sensível, no momento da pesquisa, que garanta a democratização do saber.

Tudo partiu de um desejo, ardente como o fogo, que segundo Bachelard (1998) é o elemento que anima tudo, ao qual tudo deve o fato de ser; princípio de vida e de morte, de existência e de nada, age por si mesmo e traz em si a força de agir.

Esse desejo veio arraigado de lembranças, poéticas, imagens e desenhos que precisam ser compartilhados com os amantes das artes e do próprio homem, pois toda a beleza e simbologia que emana de criações variadas refletem a imagem de quem as emprestou vida.

Em minha trajetória artística profissional, vinte e dois anos estão voltados ao ensino da arte, vinte explorando as técnicas de manuseio do miriti. Durante este contato apaixonante, senti a necessidade de produzir registros voltados aos processos de utilização deste material, buscando travar diálogos entre educação, arte e sustentabilidade, capazes de promover novas fontes de pesquisa e construção de conhecimento.

Durante alguns anos pesquisando as diferentes possibilidades de construção voltadas à cenografia, junto a jovens e adultos, discentes do Curso Técnico em Cenografia, tenho

percebido a relevância da apreensão e domínio de técnicas de criação de estruturas cenográficas que ampliem a utilização de materiais alternativos e regionais, e o quanto esta forma de pensar e atuar pode expandir as experiências artística, estética e pedagógica dos envolvidos, especialmente no que tange às técnicas da escultura e criação de cenário, favorecendo assim, o diálogo entre conhecimento tradicional e acadêmico.

Em 1999, a convite das professoras e diretoras de teatro Dr<sup>a</sup>. Wladilene Lima<sup>8</sup> e Dr<sup>a</sup>. Karine Jansen<sup>9</sup>, desenvolvi meu primeiro projeto de cenografia totalmente confeccionado de miriti.

Considero este momento como um divisor de águas na cena paraense, em relação à criação cenográfica, pois foi a primeira vez que o miriti entrou no teatro como estrutura cênica. Até então, só o brinquedo já havia sido utilizado na forma de cenografia.

O desafio proposto pelas diretoras era a concepção de um cenário totalmente confeccionado em miriti, o qual seria composto por uma floresta plantada em sacos de açúcar, que aliassem resistência e visualidade, além de permitir aos próprios atores em cena, a rápida movimentação e transformação do espaço, sem intervenção de equipe técnica (contra regagem).

O Espetáculo Teatral *Macunaíma*,<sup>10</sup> *o fim do que não tem fim* foi resultado da turma denominada “Cobra Grande”<sup>11</sup> da ETDUFPA e estreou no palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique no final de 1999.

---

<sup>8</sup> Wlad Lima (nome artístico), artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui pós-doutoramento em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro. Mestrado e doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA e graduação em Ciências Sociais pela UNAMA. Na Universidade Federal do Pará, é professora no curso técnico de formação de ator, na graduação em dança e em teatro, na especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo e nos mestrados, acadêmicos e profissional, em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte ICA/UFPA.

<sup>9</sup> Possui graduação em Ciências Jurídicas pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Especialização pela Universidade de São Paulo (USP), Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade da Bahia (UFBA) e Doutorado em Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professora da Universidade Federal do Pará, atua nos cursos técnicos de ator e figurino, na licenciatura plena em Teatro, bem como professora efetiva do programa de Mestrado em Artes do Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA).

<sup>10</sup> Espetáculo teatral baseado na obra modernista de Mário de Andrade.

<sup>11</sup> Nome dado por Wlad e Karine à turma de alunos concluintes do curso técnico de teatro no ano de 1999.



Díptico 1: Macunaíma  
Fonte: André Mardock, 1999.

Provocado, lancei-me à realização da proposta na intenção de cumprir o desafio. Para a construção cenográfica, utilizei trezentas buchas de miriti, cem talas de jupati<sup>12</sup>, vinte sacos de algodão para açúcar, vinte paneiros e uma rede de pesca de nylon de dez metros. A maior dificuldade apresentada era estruturar as árvores sem colocar em suas bases, peso excessivo que limitasse a movimentação dos atores em cena.

Após algumas tentativas, descobri que não havia necessidade de construção de estruturas em ferro ou madeira para que a floresta se mantivesse em pé. Precisava apenas encher os sacos de açúcar até certa altura com tecidos. Consegui, desta forma, estabilidade e funcionalidade às estruturas que, ao final, ficaram muito mais leves do que eu havia imaginado.

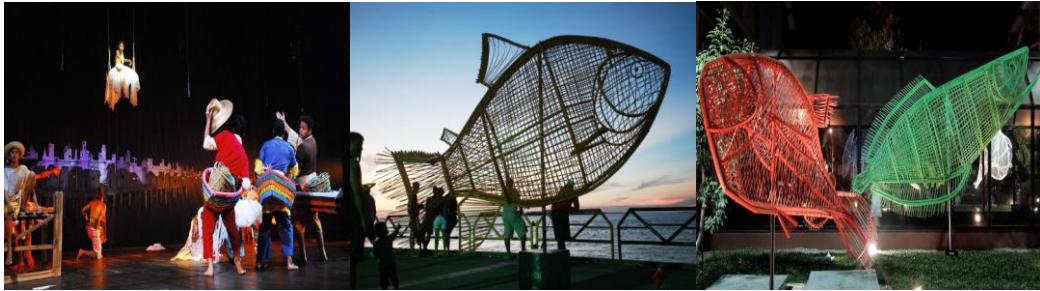
A realização desta cenografia possui um grande significado em minha vida, pois representa o meu ingresso ao mundo das artes cênicas em Belém do Pará.

Além dessa proposta cenográfica, destaco outras produções realizadas com o miriti, a exemplo das exposições de arte pública *Piracaia*<sup>13</sup>, realizada em Santarém, *Piracema*<sup>14</sup> em Belém e o espetáculo teatral *Severino de Maria*, apresentado no Teatro da Paz, também em Belém, onde toda a carpintaria cênica foi desenvolvida com miriti sem o uso de pregos ou quaisquer outros materiais metálicos, revelando assim a autonomia do material, comprovando estabilidade e resistência.

<sup>12</sup> JUPATI, palmeira encontrada nas regiões de várzea de onde é retirada a tala, matéria prima utilizada para a confecção de artesanato, pipas e gaiolas.

<sup>13</sup> Palavra de origem tupi (*pira*: peixe, *kaia*: braseiro), representa o encontro simbólico da tradição tapajônica, no qual as pessoas se reúnem ao redor das fogueiras, sob o luar, as margens de rios e praias, para comerem peixes assados na brasa. (SECRETARIA ESPECIAL DE PROMOÇÃO SOCIAL, 2013, p.13).

<sup>14</sup> Palavra de origem tupi, que significa “saída dos peixes”. No Brasil, usualmente, designam o momento de desova quando a pesca é suspensa (período de defeso). (Ibidem, p.13).



Tríptico 1: Severino de Maria, Piracaia, Piracema.  
 Fonte: Arquivo pessoal Bruce Macêdo (2007, 2011, 2012)

No ano de 2008, em decorrência da semana dos povos indígenas, estive em Abaetetuba<sup>15</sup>, onde desenvolvi um processo de atelier, juntamente com os membros das associações ASAMAB<sup>16</sup> e MIRITONG<sup>17</sup>. Ali procurei desenvolver uma troca de experiências entre o conhecimento de artesanaria tradicional e o por mim utilizado. Este processo consistiu em levar aos artesãos das referidas associações, técnicas de modelagem da bucha do miriti voltadas à construção de estruturas gigantes vazadas, e observar suas técnicas tradicionais de construção das estruturas maciças ou cheias.

Durante o período de uma semana, em um processo de atelier, criamos inúmeras estruturas de variadas formas, a citar: peixes, aves, jacarés, aviões, pássaros, imagens religiosas, bicicletas etc.

No primeiro momento, os mestres construíram objetos através da técnica de desbaste<sup>18</sup> do bloco, e eu apresentei-lhes a técnica escultórica de estruturas gigantes vazadas, a qual resulta da textura visual criada através da trama das talas. Em seguida, conjuntamente, construímos outros objetos, inclusive alguns de até seis metros de comprimento, o que resultou em uma bela exposição durante o I Circuito Cultural de Abaetetuba.

<sup>15</sup> Abaetetuba é um município do estado do Pará, no Brasil. Pertencente à Microrregião de Cametá, que por sua vez integra a Mesorregião Nordeste paraense. Sua população em 2015 está estimada em 150.431 habitantes, é a cidade-pólo da Região do Baixo Tocantins e a 7ª mais populosa do Estado. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Abaetetuba>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

<sup>16</sup> Associação dos artesãos de brinquedos e artesanatos de Miriti de Abaetetuba.

<sup>17</sup> Associação Arte Miriti de Abaetetuba.

<sup>18</sup> A definição de desbaste no dicionário de Português é a ação de desbastar, cortar ou tornar menos espesso ou grosso. Disponível em: <http://dicionarioportugues.org/pt/desbaste>. Acesso em: 19 de Janeiro de 2016.



Díptico 2: Esculturas - I Circuito Cultural de Abaetetuba.  
Fonte: Arquivo pessoal Bruce Macêdo, (2008).

Na Fundação Curro Velho<sup>19</sup> (FCV), durante os anos que ali trabalhei, travei contato com as mais diversas linguagens artísticas, o que me levou a procurar estudo neste campo. Assim ingressei na Universidade Federal do Pará, onde me formei em artes plásticas. O referido curso em muito contribuiu para meu amadurecimento intelectual e artístico.

Embora, através da FCV, eu tenha ministrado cursos na capital e interior do Estado, em comunidades ribeirinhas e quilombolas, ressalto que a minha experiência docente teve início após ser admitido em concurso público, no ano de 2008, para a disciplina de Cenotecnia, do recém-criado Curso Técnico de Cenografia da ETDUFPA.

O componente curricular da disciplina compreendia a criação de estruturas e adereços cênicos, o que me deixou bastante entusiasmado com as novas atribuições assumidas.

Ao observar que a maioria dos elementos utilizados nos espetáculos da escola eram construídos com ferro e madeira - materiais altamente poluentes, caros, que dificultam muitas vezes a transformação e até mesmo a montagem de cenários - julguei ser aquele, o momento propício para apresentar outras possibilidades criativas de construção de estruturas a partir da utilização de materiais alternativos e fibras naturais.

No ano de 2009, acabei fazendo parte dos colegiados de teatro, figurino e dança, nos quais lecionei as disciplinas de Cenografia, Máscara e Corpo, Fundamentos dos Elementos Cênicos, Adereços Especiais e Elementos da Plástica, disciplina na qual, pude introduzir conteúdos relacionados com a cultura afrodescendente, onde, a partir desse referencial, desenvolvíamos a construção de máscaras gigantes, utilizando miriti, papel *Kraft*, pigmentos naturais e artificiais.

---

<sup>19</sup> Primeiro matadouro da cidade de Belém, construído em 1861, pelo presidente da Província, Francisco Carlos Brusque. Instituição pública estadual que trabalha com oficinas de arte e ofício. Atende a comunidade local, municípios do interior e comunidades tradicionais, indígenas e quilombolas.

Desde então, essa fibra tornou-se matéria prima base em minha prática docente, bem como em processos artísticos desenvolvidos fora da escola, em outros estados, e, inclusive, fora do Brasil, na Europa.

Em um curto espaço de tempo, a utilização desta palmácea, foi conquistando os discentes de vários cursos e colegas professores (inclusive os mais céticos com relação à sua resistência), os quais também, passaram a utilizá-la em seus projetos cenográficos, tanto para espetáculos teatrais, bem como os de dança.

Ciente de que a utilização do miriti em minhas práticas diárias proporcionava mudança considerável de postura educacional em meus alunos, no que tange ao desenvolvimento artístico e cognitivo, julguei necessária a sistematização do processo de criação realizado a partir do material em sala de aula, bem como em cenografias, alegorias e exposições, produzidas para diversas instituições.

Há anos venho me perguntando: como poderia contribuir para o ensino das artes visuais e cênicas através da utilização do miriti como matéria prima base? De que forma despertar o desejo e alimentar a curiosidade do alunado pelas técnicas tradicionais de artesanaria, a fim de proporcionar experiências sensíveis e diferenciadas no contexto escolar? Como garantir a produção de um material didático que contribuísse à formação profissional e auxiliasse o professor em suas práticas docentes, somando conhecimentos, tradicional e acadêmico, em práticas artísticas que possibilitem vivências gratificantes no campo fértil das artes?

Após algum tempo desenvolvendo experimentos e propostas junto aos discentes, procurei estreitar ainda mais o contato com os artesãos que trabalham o material tanto aqui na capital como nos municípios e comunidades do interior.

Há vinte anos, aproximadamente, me dedico ao aprimoramento das técnicas de artesanaria da lida com o miriti e mesmo antes do surgimento do docente, o artista que já nasceu em mim, sempre buscou explorar ao máximo as potencialidades plásticas do material, principalmente no tocante a criação de estruturas cênicas e esculturas bi e tridimensionais em escalas ampliadas destinadas a exposições de arte pública.

São experimentos trabalhados isoladamente ou agregados a materiais já utilizados anteriormente, como ferro e madeira, produtos estes poluentes e agressivos, desde a preparação, até o momento em que são rejeitados, somando poluição visual e ambiental.

Em sucessivos projetos desenvolvidos para espetáculos cênicos, ficou evidente que esse espécime vegetal possui qualidades suficientes - que vão da leveza à perfeita

funcionalidade - que o coloca em destaque, pois revela outros caminhos técnicos de criação de adereços, cenografia e alegorias no cenário artístico paraense.

Este motivo, entre outros, conduziu-me a procurar um estreitamento nas relações com os agentes que também veem no material outras possibilidades de desenvolvimento artístico e intelectual (escolha de caminhos, suas técnicas e procedimentos desenvolvidos).

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Aníbal Pacha<sup>20</sup> (2015) pontua:

Eu conheci o miriti desde criança quando eu comprava e desmontava e aí na minha vida profissional, enquanto artista de teatro de animação, eu me aproximei desse material e percebi a dimensão das possibilidades que permite na construção de pequenas coisas e grandes coisas. Eu fiquei surpreso com as possibilidades que ele pode dar, tanto na estética, como com estrutura de resistência disso.

O contato com os colegas, artistas e artesãos, ampliou o encantamento pelas possibilidades criativas que o material aponta, fato este decisivo para que buscasse produzir um material educativo, e que acima de tudo sistematizasse de forma prática, objetiva e acessível, as etapas desenvolvidas durante a criação de estruturas e objetos em miriti.

Porém, o desejo da criação só alimenta o fogo da realização quando temos propriedade daquilo que estamos desenvolvendo, e sinceramente, ainda não me sentia preparado para assumir tamanha responsabilidade. Assim, mantive o fogo, o desejo de posteriormente, quem sabe um dia, mais maduro e preparado, poder aventurar-me por “rios” que me levassem a uma escrita reflexiva, didática e pontual.

Para uma grande queimada, basta uma pequena faísca em folha seca e foi isso que aconteceu quando ingressei no Mestrado Profissional em Artes UDESC/UFPA. Os ventos fortes das dúvidas colocaram a “floresta em chamas”. Percebi de imediato, ser aquele o momento propício para colocar em prática o desenvolvimento do que chamo: MIRITI DE BOLSO – Dicas essenciais para lidar com o material, um manual composto por técnicas de artesanato, preparação e utilização do miriti em processos artísticos.

Através do contato gratificante com colegas, novos e velhos amigos, com os professores do referido mestrado, somei diálogos com teóricos que em muito contribuíram à criação da obra apresentada.

Lancei-me à minha pesquisa e busquei no primeiro momento importantes considerações a respeito do conhecimento ser

---

<sup>20</sup> Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA, artista, cenógrafo, bonequeiro. Entrevista gravada, concedida no mês de Dezembro de 2015.

uma escolha tanto de um modo de vida quanto de uma carreira; quer o saiba ou não, o trabalhador intelectual forma-se a si próprio à medida que trabalha para o aperfeiçoamento de seu ofício; para realizar suas próprias potencialidades, [...]. Isto significa dizer que deve aprender a usar sua experiência de vida em seu trabalho intelectual: examiná-la e interpretá-la continuamente. Neste sentido, o artesanato é o centro de você mesmo, e você está pessoalmente envolvido em cada produto intelectual em que possa trabalhar. (MILLS, 2009, p.22)

Conforme Mills (2009) o “artesanato intelectual” está ligado à vida cotidiana do pesquisador, com isso ocorre uma “retroalimentação”, isto é, o cotidiano funciona como um nutriente para o trabalho intelectual, uma vez que permite um processo contínuo de reflexões e interpretações da produção intelectual.

Tal afirmação é latente em minha prática pedagógica, na qual, constantemente, me alimento de ideias e reflexões em toda produção, em especial, as realizadas com meus alunos.

Cada nova produção, me instiga a buscar novas possibilidades, isto é, se hoje desenvolvo a construção de alguma estrutura cênica em um espaço pedagógico, procuro pensar que outras construções poderei fazer com o miriti, minha matéria prima por excelência, de forma a salientar o trabalho com material de baixo custo, natural e de fácil acesso.

Portanto, cotidianamente, busco no baú da memória, os registros de anos guardados, para criar com meus alunos, tramas de conhecimento coletivo, pois em sala de aula, estamos todos, procurando refletir a respeito de nossas produções artísticas e intelectuais, “criando mundos” a cada baú aberto.

Enquanto uma pessoa não consegue articular o “é” da identificação artística ela não consegue ver obra de arte como obras de arte, pois verá o concreto à sua frente sem realizar a abstração. O é da identificação só pode ser articulado se a contextualização teórico-histórica dessa obra é conhecida, pois ver algo como obra de arte requer conhecer o mundo da arte. (DANTO, 2006, p.20)

No “rio” da pesquisa, busquei no primeiro momento em Mills (2009), suas importantes considerações sobre o artesanato intelectual e de que forma eu poderia modelar os conhecimentos que já possuía aos adquiridos na academia. Impulsionado pela obra do referido teórico, travei contato com Macedo (2004) e optei pela escuta sensível para perceber e utilizar os registros que eu havia guardado em anos de atividade como artista e educador, para então, me lançar à escrita do tão sonhado manual.

Em seguida, busquei diálogos com Sennett (2013) e suas considerações sobre os termos artífice e metamorfose: O primeiro, empregado para denominar o homem que busca uma bela apresentação no que produz, produtor da atividade material, prática e artesanal. O teórico afirma que o artífice emprega todos os seus esforços para realizar um trabalho de boa



qualidade, quando a sua curiosidade é despertada frente ao material. (2013, p.138); O segundo termo é utilizado para apresentar uma nova condição do material, onde cada forma-tipo pode gerar espécies mais elaboradas, ou seja, o material utilizado assume função específica quando empregado em um determinado contexto. A mudança desenvolvida na técnica pode provocar o surgimento de outras possibilidades expressivas, sem que a matéria perca suas características essenciais.

Em Freire (1996), encontro na pedagogia da autonomia, a incompletude humana em dialogo constante com Salles (2004), e o inacabamento da obra de arte. Por último, Loureiro (2007), me guia através da conversão semiótica, para que então me seja possível propor, o conceito de transferência de tecnologia rústica tradicional.

O rio que navego pode ser sintetizado na imagem a seguir:

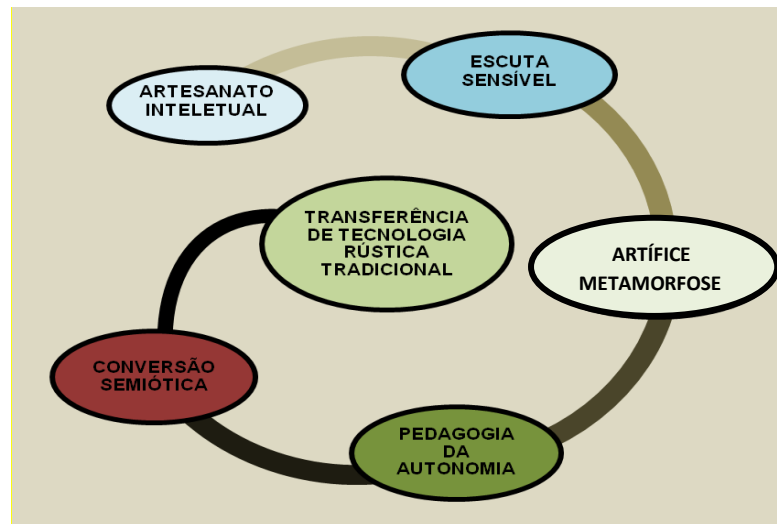


Figura 2: Estrutura de construção de pensamento.  
Fonte: Bruce Macêdo, 2015.

Nesse sentido, dediquei-me à realização desta pesquisa, a qual possui escrita que mescla conhecimentos: tradicional e acadêmico sem distinções, totalmente imbricados na intenção de proporcionar diálogos que instrumentalizem outras práticas do fazer/produzir arte.

O trajeto compreende:

- **O BARCO DE PAPEL** ⇨ visita à minha infância, época em que trocava os brinquedos pela argila encontrada no quintal de casa e com a qual criava o meu universo artístico particular, onde formas variadas criavam vida nas mãos de uma criança. Ali, de forma inconsciente a arte se apresentava, para que mais tarde, ao homem se tornasse a maior paixão e valioso ofício.

- **A CONSTRUÇÃO DO BARCO** ⇨ momento em que surge a necessidade de mudança e nasce o desejo de transformação dos devaneios solitários em sonhos coletivos, ocasião na qual a mente do artista, fundida a do educador, traça estratégias, olhares e pensamentos procuram uma direção a novos rumos criativos;

- **PERCORRENDO O RIO EM BUSCA DO CONHECIMENTO** ⇨ momento em que viajo por rios e comunidades tradicionais, encontro e trocas de experiências com os artesãos, diálogos com teóricos, com os artistas que utilizam o material na cena paraense.

- **O BARCO NO PORTO** ⇨ retorno à academia para a utilização das técnicas tradicionais de artesanaria junto aos alunos do Curso de Cenografia da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

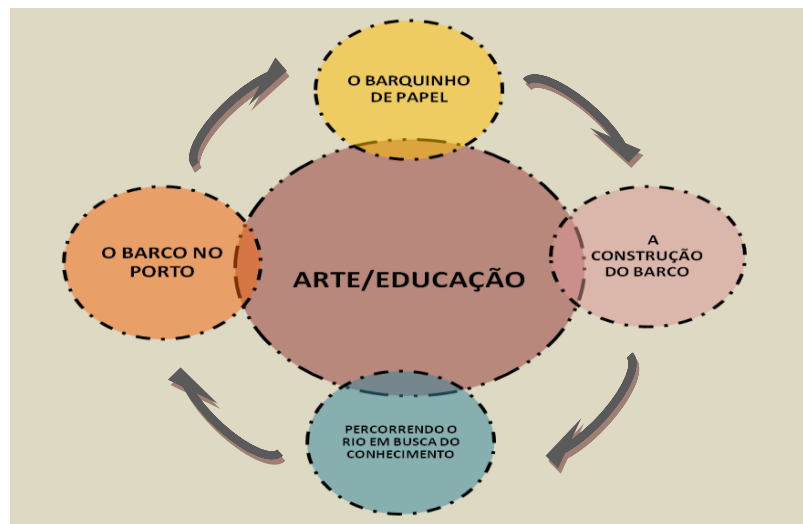


Figura 3: O trajeto percorrido.  
Fonte: Bruce Macêdo, 2015.

A imagem acima sintetiza o trajeto que optei para o desenvolvimento de minhas pesquisas. Deixa evidente, que todas as etapas percorridas fundem-se umas as outras, não se isolam, porque estão em contínuo processo de formação, como nos afirmam Loureiro e Salles, sobre a incompletude da arte e do próprio ser humano.

Para desenvolver o projeto do manual, lancei mão em minhas atividades, da interação artístico/estética e pedagógica junto aos alunos do Curso Técnico em Cenografia da ETDUFPA através de aulas expositivas e práticas, onde tiveram contato com o histórico da utilização do miriti no Pará, assim como, as técnicas de artesanaria e feitura de estruturas.

Cabe destacar que a literatura sobre o uso do miriti, até então publicada, refere-se apenas à cultura da criação do brinquedo, porém sobre o manejo do miriti como elemento plástico e enquanto estrutura voltada à cena paraense é quase inexistente.

A metodologia de pesquisa, análise e sistematização desse trabalho possui duas fontes principais que dialogam a todo instante, de forma conjunta, onde me coloco como sujeito atuante e participativo.

A primeira fonte, partindo da minha trajetória como artista, foi uma pesquisa que buscou refletir sobre a sua potencialidade plástica e estética na construção de estruturas e adereços cênicos, e a segunda pautada na experiência desenvolvida na docência, no Curso Técnico em Cenografia da ETDUFPA.

A prática que possuo na utilização das técnicas de construção de adereços e cenários, acumulados em mais de vinte anos de profissão, contribuíram sobremaneira para que eu conseguisse elaborar a metodologia apresentada no manual. Tenho certeza de que as orientações nele contidas permitirão uma melhor compreensão do fazer/ensinar artes, através da utilização do miriti como recurso didático, bem como facilitarão o aprimoramento de técnicas de criação de esculturas e estruturas cênicas.

Os procedimentos utilizados na investigação foram necessariamente interdisciplinares, em função da trajetória e histórico pessoal do grupo envolvido na construção do artesanato em miriti (processos e técnicas); a história da arte como aporte teórico, aliada aos princípios da estética.

Procurei reunir registros e coletar informações junto aos alunos do Curso Técnico de Cenografia, bem como, os profissionais envolvidos com a prática da construção de objetos, maquetes e cenários em miriti, por meio de entrevistas, fotografias e filmagens.

Assim, a metodologia desta pesquisa perpassou por princípios da etnopesquisa, que:

tem o contexto como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumentos; supõe o contato direto de pesquisador como seu principal instrumento; supõe o contato direto do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada; os dados da realidade são predominantemente descritivos, e aspectos supostamente banais em termos de status de dados são significativamente valorizados (MACEDO, 2004, p. 144).

Conforme Macedo (2004, p. 33), o educador – etnopesquisador precisa mergulhar criticamente nas várias culturas e suas inteligibilidades, suas estéticas e cosmo-visões, para experimentar nas relações éticas a política enquanto prática, emergindo de sua aventura pensada com a noção fértil de mundo construído.

o trabalho de campo significa observar pessoas *in situ*, isto é: descobrir onde estão, permanecer com elas em uma situação que, sendo por elas aceitável, permite tanto a observação íntima de certos aspectos do seu comportamento, como descrevê-lo de forma útil para a ciência social, sem prejuízo para as pessoas observadas. (JUNKER, 1960 apud MACÊDO, 2004, p145).

No campo fértil das relações humanas, se dá a construção dos saberes tradicional e científico onde a etnopesquisa se revela surpreendente e gratificante ao pesquisador que compreende a necessidade de construir o conhecimento coletivamente, dando voz aos atores sociais envolvidos.

Cunha (2007, p.78) defende que conhecimento científico e conhecimento tradicional, são saberes incomensuráveis. O primeiro se afirma enquanto verdade absoluta até o momento em que outro paradigma o coloque em cheque. Já o segundo, é mais receptivo às várias interpretações e definições que o validem, mas embora possuam diferenças notórias, ambos são formas de procurar entender e agir sobre o mundo, e se encontram abertos e inacabados. A autora lamenta que o senso comum não às veja assim, colocando o conhecimento tradicional na condição de acervo fechado, um tesouro que se deva preservar. Para ela, este conhecimento reside nos seus processos de investigação, bem como nos acervos repassados por gerações anteriores.

No conhecimento científico, em contraste, acabaram por imperar definitivamente unidades conceituais. A ciência moderna hegemônica usa conceitos, a ciência tradicional usa percepções. É a lógica do conceito em contraste com a lógica das qualidades sensíveis. Enquanto a primeira levou a grandes conquistas tecnológicas e científicas, a lógica das percepções, do sensível, também levou, afirma Lévi-Strauss, a descobertas e invenções notáveis e a associações cujo fundamento ainda talvez não entendamos completamente. Lévi-Strauss, portanto, sem nunca negar o sucesso da ciência ocidental, sugere que esse outro tipo de ciência, a tradicional, seja capaz de perceber e como que antecipar descobertas da ciência *tout court*. [...] Isto é: quando se diz simplesmente “ciência”, “ciência” *tout court*, está se falando de ciência ocidental; para falar de ciência tradicional, é necessário acrescentar o adjetivo.(CUNHA, 2007, p. 79)

Logo, enquanto o conhecimento científico se fundamenta em um único regime, o conhecimento tradicional possui diversos, dependendo da região e dos povos que os criam.

Assim, surgiu o interesse por este tipo de pesquisa, na intenção de trazer para a universidade, as importantes contribuições das técnicas tradicionais de artesanias, pois além de fomentarem ações conjuntas, produzem conhecimentos, ampliam as experiências, contribuem para a discussão e para o avanço do debate sobre a necessidade de cada vez mais se fazer uso desse tipo de conhecimento.

Provocar mudanças, talvez esta afirmação pareça um tanto utópica, quando tratamos da educação através das artes, principalmente, em um país que pouco conhece, quase não aceita e não dá o merecido valor que este seguimento merece, mas fazendo uso de Freire (1996), precisamos lutar, nos fazer ouvir, para que não sejamos ainda mais subjugados.

O desenvolvimento das estratégias e procedimentos metodológicos foi se configurando ao longo do processo da pesquisa, de acordo com os seguintes momentos: fase teórico-intelectual, fase de competência acadêmica, marcada pela leitura de livros, textos, artigos, tese, dissertação; observação participante durante as atividades realizadas com os alunos e colegas artistas, registros visuais; entrevista estruturada; análise de dados coletados.

Faz-se necessário ressaltar que a pesquisa teve como área de abrangência no primeiro momento, a sala de aula, junto aos alunos do Curso Técnico em Cenografia da Universidade Federal em Belém do Pará, nas disciplinas Elementos da Plástica e Cenotecnia, onde procurei trabalhar a plasticidade do material voltado à construção de objetos cênicos e cenografia. O segundo momento foi realizado em vários municípios do Estado do Pará, tais como: Santarém, Óbidos, Porto de Moz, Breves e Abaetetuba. Esta fase de campo ou laboratório desenvolveu-se junto aos artistas e artesãos que lidam diariamente com o material, onde procurei explorar todas as técnicas de manipulação e beneficiamento do miriti.

Com o intuito de registrar e compartilhar minha prática artística e pedagógica na lida com o miriti, desenvolvi o que chamo de *Miriti de Bolso*, produto acerca do qual discorrerei a partir de agora.

### ***MIRITI DE BOLSO***

*MIRITI DE BOLSO: Dicas essenciais para lidar com o material* é um manual composto por técnicas de artesanaria (preparação e utilização), no qual procurei abordar os princípios básicos de construção de estruturas a partir do miriti como matéria prima base, seja na construção de cenários e adereços cênicos, sob a ótica da estética, bem como um material didático capaz de transformar a realidade docente e discente, tão sofrida em várias regiões do país por fatores inúmeros, mas que tem em comum, a falta de acesso a conteúdos básicos e técnicas de artesanaria.

O foco deste manual é demonstrar as possibilidades e transformações ocorridas na cena paraense, a partir do domínio e utilização das técnicas rústicas tradicionais de artesanaria, com o referido material.



Díptico 3: Capa do Manual e capa do DVD  
 Fonte: Bruce Macêdo, 2015.

Junto ao manual, apresentamos um DVD, de mesmo nome do manual, mas contendo nove pequenos vídeos que retratam processos de criação vivenciados em vários contextos. São experimentos artísticos desenvolvidos em parcerias com artistas, juntamente aos alunos do Curso de Cenografia e durante oficinas ministradas em municípios do interior do Estado do Pará.

Para tanto, investiguei a utilização do miriti na construção do artesanato na Cidade de Abaetetuba, sua viagem pelo rio até aportar no Mercado Ver-o-Peso<sup>21</sup> e no Porto da Palha<sup>22</sup>, onde é comercializado.

Acompanhei suas cores e formas variadas no Círio de Nazaré<sup>23</sup> e pude apresentar este material como matéria estruturante da cenografia, e na construção de esculturas gigantes para a criação de arte pública.

<sup>21</sup> O Mercado Ver-o-peso é um mercado situado na cidade de Belém, no estado do Pará, estando localizada na Avenida Boulevard Castilho França, Cidade Velha, às margens da baía do Guajará. Ponto turístico e cultural da cidade e é considerada a maior feira ao ar livre da América Latina. O mercado do ver-o-peso abastece a cidade com variados tipos de gêneros alimentícios e ervas medicinais do interior paraense, fornecidos principalmente por via fluvial. Foi candidato a uma das 7 maravilhas do Brasil. Inaugurado em 1901, é um dos mercados, mais antigos do Brasil. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Mercado-Ver-o-peso>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

<sup>22</sup> O Porto da Palha está localizado na porção mais ao sul da cidade de Belém, ao final/início da travessa Padre Eutíquio, na faixa da orla que é margeada pelas águas do Rio Guamá e delimitada internamente pela Avenida Bernardo Sayão. (SILVA, 2006, p.18)

<sup>23</sup> Realizado em Belém do Pará há mais de dois séculos, o Círio de Nazaré é uma das maiores e mais belas procissões católicas do Brasil e do mundo. Reúne, anualmente, cerca de dois milhões de romeiros numa caminhada de fé pelas ruas da Capital do Estado, num espetáculo grandioso em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, a mãe de Jesus. O termo “Círio” tem origem na palavra latina “cereus”(de cera), que significa vela grande de cera. Por ser a principal oferta dos fiéis nas procissões em Portugal, com o tempo passou a ser

Ao refletir sobre a utilização do miriti na cenografia, percebo estar diante de dois conceitos que se entrecruzam a todo instante, o da conversão semiótica proposto por Loureiro (2007) e o da forma-tipo apresentada por Sennett (2013). Através de Loureiro, o miriti transita da função prática à estética na medida em que se transforma em obra de arte.

Segundo Loureiro (2009, p.153), conversão semiótica “é o processo de mudança de função ou de significação dos fatos da cultura, ressaltando especialmente as artes, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções”.

A conversão semiótica significa o quiasmo de mudança de qualidade simbólica numa relação cultural no momento de sua transfiguração. Ela pode ser observada, por exemplo, na criação artística, no trajeto antropológico, ou mesmo no processo de anomia. [...] passagem de mudança de qualidade dos signos, que resulta do cruzamento e da inversão das funções situadas no alto e no baixo de um fenômeno cultural determinado, parte do movimento dialético de rearranjo das funções como resultado de alterações da dominante em um contexto cultural. (LOUREIRO, 2002, p.124-125)

Assim, quando o miriti transfigura-se em brinquedo, por exemplo, e chega às mãos de um colecionador, ou de um decorador, ele passa pelo fenômeno que Baudrillard (2008) chama de abstração da função. Quando é usado como brinquedo, não é um objeto estético. Há a transferência dominante nesse processo de conversão semiótica do brinquedo, deixando de ser um instrumento, para se tornar um objeto autorreflexivo. Não é mais curiosidade e instrumento de jogo para quem o utiliza, mas objeto de paixão de quem o possui.

Da mesma forma, minhas experiências de criação cenográfica com a matéria-prima miriti, revelam a conversão semiótica da função dominante prática, em artística, considerando o contexto da encenação como lugar de reordenamento de um material utilitário em objeto estético.

De modo semelhante, Sennett (2013) refere-se à existência de uma forma-tipo, quando uma nova condição material sugere outras formas de utilização. Verifico, portanto, a potência criadora do miriti, a utilizo em projetos cenográficos e, por conseguinte, em arte.

Ao olharmos à bucha<sup>24</sup> do miriti, é pouco provável deduzirmos a potencialidade plástica da mesma, mas ao dominarmos as técnicas tradicionais de artesanato, a fibra natural assume formas e funções diversas. Neste momento, estamos diante de uma mudança de qualidade simbólica, segundo Loureiro (2009).

---

sinônimo da procissão de Nazaré aqui em Belém e de muitas outras cidades do interior do Pará. Disponível em: <https://www.ciriodenazare.com.br/portal/historia.php>. Acesso em: 23 de novembro de 2015)

<sup>24</sup> Parte interna do galho, de composição macia, leve e modelável, por esse motivo, é utilizada na fabricação dos brinquedos, embalagens para presentes, estruturas e muitos outros artigos.

A matéria aparentemente frágil e estática se transmuta em outra, assume uma função artística e prática, a qual revela beleza, resistência, durabilidade, leveza e funcionalidade além do baixo custo.

O objeto com determinado valor, quando colocado em um contexto estético, recebe imediatamente outro valor. A essa mudança simbólica, Loureiro (2009), fundamentado na relação potência-ato, sustenta sua teoria, a tala e bucha do miriti são potência, uma vez transformadas em objeto cenográfico, passam a ser ato. Da mesma forma, Sennett (2013) se refere à transformação do material, quando trata da metamorfose sofrida pelo mesmo.

Através do manual, procuro aprofundar os aspectos relacionados aos processos de utilização do miriti, em criações voltadas ao universo das artes cênicas e figurino, em especial, à cenografia, aponto também as qualidades, deficiências e particularidades do material.

Não procurei a elaboração de fórmulas complicadas, caras e muitas vezes desnecessárias, busquei apenas organizar técnicas de artesanato e mostrá-las através do manual de bolso, comprovando assim que o conhecimento tradicional deve ser utilizado de forma adequada ao ensino/aprendizagem trabalhado em sala de aula, bem como em outras produções artísticas.

Fazer uso dessa técnica é reconhecer origens, perceber e acreditar que a beleza surge do simples, do rústico, do natural, e que a resistência dispensa a agressividade do ferro, e a delicadeza não representa fragilidade, pois apesar da aparência frágil que o miriti apresenta enquanto brinquedo, como estrutura cênica, revela resistência e durabilidade, como aponta em entrevista a professora Cláudia Palheta<sup>25</sup> (2014): “O miriti utilizado como estrutura de cenografia e como elemento estético em macro dimensão eu só conheci aqui na Escola de Teatro e Dança da UFPA [...]”.

Proponho na utilização desse material natural, do repasse das técnicas rústicas tradicionais empregadas na construção do brinquedo e tantos outros produtos, a afirmação de traços identitários amazônicos, para que nos representem enquanto educadores e artistas comprometidos não só com a aplicação de conteúdos prontos, ou com a criação de obras artísticas e a análise estética apenas – fato este que só reforça qualidades massificadoras de dominação – mas, que nos garanta a condição de personagens autônomos, atuantes e participativos de um processo educacional gratificante e transformador.

---

<sup>25</sup> Professora Mestra da Escola de Teatro e Dança da UFPA, carnavalesca. Entrevista gravada, concedida no mês de Dezembro de 2014.



O saber que a prática docente espontânea ou quase espontânea, “desarmada”, indiscutivelmente produz é uma saber ingênuo, um saber de experiência feito, a que falta a rigorosidade metódica que caracteriza a curiosidade epistemológica do sujeito. (FREIRE, 2011, p.39)

Desejo desta forma, ampliar as possibilidades de experimentações e alternativas de trabalho a partir do emprego de materiais da região, dado a praticidade de lidar com matéria-prima leve, flexível, barata e nativa, que reforçam a relação humana com o meio ambiente e garantem sua preservação, através da difusão da cultura local amazônica.

O tema do manual possui duas origens convergentes: A primeira: O desejo constante, como artista, com experiência de vinte anos em práticas diversas utilizando o material aqui apresentado, e assim refletir sobre a sua potencialidade plástica e estética na construção de estruturas cênicas, aliadas ou não a materiais industrializados, utilizados pelos profissionais da área.

A segunda parte da necessidade, como professor das disciplinas de Cenotecnia e Elementos da Plástica do Curso Técnico em Cenografia da Universidade Federal do Pará, em estudar e desenvolver um produto (livro) que tivesse o passo a passo sobre as formas de utilização e possibilidades do uso miriti enquanto material didático adequado ao uso cenográfico, bem como desenvolver um processo metodológico simples e objetivo, que aponte, caminhos aos interessados em navegar pelos “rios de conhecimento” que deságuam desta palmeira, através dos saberes e fazeres da artesanaria rústica natural utilizada na Amazônia.

Reporto-me a Sennett (2013, p.49) quando afirma que: “O desenvolvimento da capacidade depende da maneira como é organizada a repetição [...]. À medida que a pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete”.

Tal afirmação me faz refletir a respeito do que chamo de transferência de tecnologia rústica tradicional, pois quando falamos em tecnologias, somos de imediato induzidos a pensar em equipamentos modernos, com programas e possibilidades de desenvolvimento de ações e projetos sem a necessidade de emprego motriz humano.

Kruglianskas (1996 apud SILVA, 2002, p. 3) considera “tecnologia como o conjunto de conhecimentos necessários para se conceber, produzir e distribuir bens e serviços de forma competitiva”.

De acordo com Silva (2002, p.3) de uma versão mais geral, o conceito de tecnologia poderia ser: “um sistema através do qual a sociedade satisfaz as necessidades e desejos de seus membros”. Um sistema contendo “equipamentos, programas, pessoas, processos,

organização, e finalidade de propósito”. Um produto é nesse contexto “o artefato da tecnologia, que pode ser um equipamento, programa, processo, ou sistema contendo outra tecnologia”.

A concepção de Silva sobre conceito sistêmico de tecnologia, de “macro tecnologia” enquanto base “para o desenvolvimento, uso e gestão das tecnologias”, é retratada pelo autor no esquema abaixo:

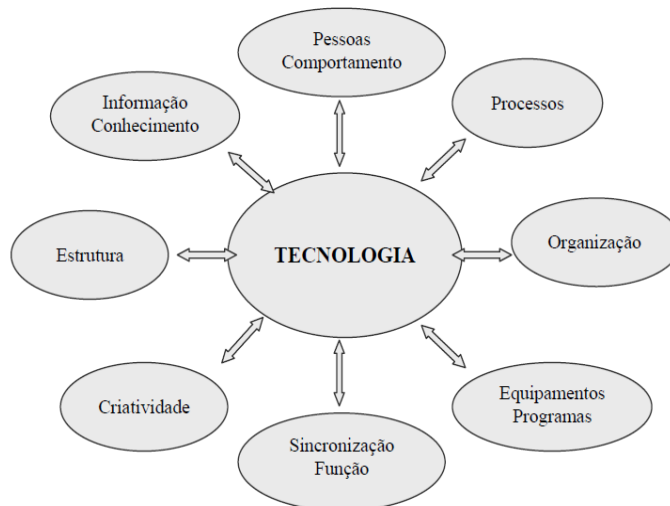


Figura 4: Composição da macrotecnologia.  
Fonte: Silva, 2002.

Como foi possível perceber de acordo com os teóricos acima mencionados, a tecnologia está atrelada a produção, concepção, distribuição de bens e serviços, relacionada a pessoas, equipamentos, processos que tenham em vista um produto, como artefato desta tecnologia.

Atrelado ao conceito de tecnologia e seu viés de produção e concepção que proponho o conceito de tecnologia rústica tradicional, enquanto o ensino das técnicas de artesanato onde o homem, utilizando apenas uma faca, um pedaço de fio de algodão ou de arame fino e um batedor de madeira, consegue produzir obras em tamanhos variados com material natural que a princípio não revela a sua potencialidade.

## O BARCO APORTADO

Não foram poucas as estradas batidas de terra, trilhas estreitas na mata, furos ou imensidões de rios, que juntamente a vários amigos, precisei percorrer a procura de respostas

que apontassem caminhos viáveis e mais fáceis de serem percorridos pelos amantes das artes que viessem depois de nós.

Guiado por um desejo pulsante no coração, segui em direções inúmeras. Algumas vezes necessitei utilizar as marcas deixadas por outros viajantes, e felizmente, com o tempo, novos e velhos amigos apareceram, acreditaram e se uniram a mim, contribuindo sem dúvida alguma, para que o sonho se tornasse real.

Fazer parte do corpo docente de uma Universidade Pública que recebe alunos das mais variadas regiões, com costumes e situações financeiras díspares, mas com objetivos que convergem numa mesma direção, a busca por formação de base capaz de possibilitar mudanças significativas em suas vidas, é ter antes de tudo, a certeza do compromisso com a profissão, com a verdade e o respeito por cada um que procura auxílio.

Ensinar não é tarefa fácil, a educação é uma “obra de arte”, inacabada, não é forjada como o metal, mas modelada como o miriti. Cabe a nós nesse sentido, artistas-educadores que somos, a paciente tarefa da modelagem coletiva, pois, assim como a matéria sofre a ação da mão criadora e a reação devastadora do tempo, também nós, somos sujeito-matéria em constante processo de transformação evolutiva.

Após um período em constantes viagens, concludo esta etapa, mas os sonhos do artista e pesquisador permanecem cravados na mente, alimentando o desejo do educador em contribuir, por muitos anos, à produção de uma educação de qualidade, que aponte rumos a tantos jovens e adultos sonhadores de maravilhas.

A viagem, porém não acaba aqui, pois o desejo por novas buscas não se esgota, pesquisando e ensinando, vamos completando trechos de uma jornada maior, certos que novas tramas de rio nos aguardam no horizonte.

## REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Edições 70. 2008. 2ª edição.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. [*L'eau et les rêves*, tradução de Antônio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (coords.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. Cap.13, p.183-191.

CARVALHO, José Jorge de. *A Sensibilidade Modernista face às Tradições Populares*. Série Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

CIDADE DE ABAETETUBA. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Abaetetuba>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

CÍRIO DE NAZARÉ. Disponível em: <https://www.ciriodenazare.com.br/portal/historia.php>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico. **Revista USP**, São Paulo, n.75, p. 76-84, setembro/novembro, 2007.

CURSO TÉCNICO DE CENOGRAFIA. Disponível em: <https://etdufpa.wordpress.com/cursos/cursos-tecnicos/>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

DESBASTE. Disponível em: <http://dicionariportugues.org/pt/desbaste>. Acesso em: 19 de Janeiro de 2016.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática pedagógica**. São Paulo: Paz e Terra, 1996, 36º ed.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos da estética**. 3 ed. rev. e ampl. Belém: EDUFPA, 2002.

\_\_\_\_\_. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

\_\_\_\_\_. A etnocenologia poética do mito. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.2, jul/dez, 2009.

MACÊDO, Bruce Cardoso. O miriti como possibilidade cênica e de construção de alegorias. **Revista Repertório**. Salvador, nº19, p.60-66, 2012.2

MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação**. EDUFBA.2ª ed.Salvador, 2004.

MERCADO VER-O-PESO. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Mercado-Ver-o-peso>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

MILLS, C.W. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

SANTARÉM. Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Santar%C3%A9m\\_\(Par%C3%A1\)](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Santar%C3%A9m_(Par%C3%A1)). Acesso em: 21 de Fevereiro de 2016.

SECRETARIA ESPECIAL DE PROMOÇÃO SOCIAL. Fundação Curro Velho. **Piracaia, Planta Cultura, Piracema**: arte pública em regiões de integração do Pará. Organizadores: Walter Figueiredo, Ruli Moretti e Gil Vieira Costa. Belém: Fundação Curro Velho, 2013.

SENNETT, Richard, O Artífice. Ed. Record LTDA. Rio de Janeiro.2013.

SILVA, José Carlos Teixeira da. Tecnologia: conceitos e dimensões. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIAS DE PRODUÇÃO, XXII – ENEGEP 2002, Curitiba. Anais. Rio de Janeiro: ABEPRO, 2002.