

GT 23 – Gênero, Sexualidade e Educação**A PEDAGOGIA CULTURAL DO BRINQUEDO DE MIRITI E A CONSTITUIÇÃO
DE IDENTIDADES PELO PERTENIMENTO E PELO GÊNERO**

Joyce Ribeiro

FAECS/Campus Universitário de Abaetetuba/UFPA

joyce@ufpa.br

1 INTRODUÇÃO

Nesse artigo pretendo refletir sobre a constituição da identidade por meio do pertencimento e do gênero, considerando os resultados parciais da pesquisa desenvolvida em dois ateliês de produção do brinquedo de miriti no município de Abaetetuba no Pará. O trabalho de campo é orientado pela etnografia pós-moderna, um processo complexo, conflituoso, e que funciona articulando culturas diferentes, em uma cartografia coerente-incoerente, que envolve uma série de encontros e desencontros, marcados por relações de poder (CLIFFORD, 1998). Além da observação diária, há interações por meio de conversações com artesãos e artesãs.

Seguindo as orientações de Scott (1995) tentarei focar em processos interconectados, como a tradição, a produção generificada do brinquedo, e a constituição de identidades, todos possibilitados pela pedagogia cultural dos ateliês.

Considero o gênero porque acredito que este é um elemento que constitui as relações sociais, pois baseado nas diferenças sexuais fornece um meio para compreender e explicar as complexas relações humanas. Conforme Scott (1995), o gênero guarda certa função de legitimação na organização da cultura, e nesse caso a dos ateliês que prevê a divisão de atividades conforme o gênero.

No início a identidade não se constituía em objetivo de pesquisa, mas não foi possível ignorá-la devido a postura de artesãos e artesãs, sempre ressaltando e reafirmando seu orgulho de pertencer e de ser.

São dois os ateliêsetnografados e os chamarei de ateliê da Asamab¹ e de ateliê da Miritong² e ambos funcionam na própria casa dos artesãos. No primeiro, trabalham cinco pessoas: o artesão-chefe, José Roberto, de 39 anos, casado com Marinilda de 35 anos, com quem tem dois filhos; Carlos, de 21 anos; Eelson, de 20 anos, sobrinho de José Roberto; e Nelma, 42 anos. O segundo é um ateliê familiar, no qual trabalham seis pessoas, o artesão-chefe Augusto, o Gugu, de 43 anos, casado com Odineide de 38 anos; o casal tem cinco filhos, que já concluíram ou estão cursando a escolarização básica em escola pública: Júnior, de 22 anos; Alcione, de 19 anos; Andressa, de 17 anos e Glória de 12 anos. Apenas Clara de 7 anos, ainda não está envolvida no processo produtivo por ser jovem demais.

É possível dizer que a produção do brinquedo de miriti é artesanal, a despeito de certa racionalização que em muito lembra uma “linha de montagem” mesmo que rudimentar, pois é organizada por uma sequência de atividades individualizadas capaz de produzir grandes quantidades, e pela divisão generificada do trabalho, que resulta da crença na existência de *trabalho bruto e trabalho leve*. Em geral, os trabalhos considerados brutos são os masculinos como o corte-modelagem, o processo de lixa, a selagem/ou a aplicação de massa; os trabalhos considerados leves, os femininos, são a pintura e o acabamento (contorno com caneta preta apropriada).

Os homens são responsáveis pelo corte em dois momentos: corte dos braços de miriti e corte-modelagem dos brinquedos. Porém, qualquer homem pode cortar o braço do miriti da árvore do miritizeiro e levá-los ao ateliê para ser modelados. Mas o corte-modelagem, este é considerado uma atividade quase sagrada, que compete só aos homens destemidos e habilidosos. Em geral, o artesão-chefe é o chefe de família e dono do ateliê. Há vários discursos que justificam a masculinização do corte-modelagem: o suposto perigo e a consequente exigência de habilidade. O artesão-chefe para proceder ao corte-modelagem, manuseia uma faca com fio cortante, considerada excessivamente perigosa, pois cotidianamente até o artesão mais hábil e cuidadoso sofre com ferimentos nas mãos. A

¹ O ateliê da Asamab - Associação dos Artesões do Município de Abaetetuba está localizada na esquina entre a Rua Getúlio Vargas e Travessa Tiradentes. São muitos os ateliês associados, e um dos que aceitaram participar da pesquisa é o localizado na Travessa Alípio Gomes, n. 563, no Bairro São João.

² A Associação Arte-Miriti de Abaetetuba foi fundada dia 12 de dezembro de 2005, porém, já desenvolvia as atividades de repasse das técnicas de produção do brinquedo bem antes de sua fundação. Entre os ateliês associados, há este que funciona desde o ano de 2000, no ramal Tauera de Beja, próximo ao ramal do Maranhão e do ramal do Pirocaba.

permanente ameaça de ferimentos em mãos pouco habilidosas mantém o corte-modelagem como um trabalho masculino.

Segundo informações produzidas em conversações, no ateliê da Asamab a única mulher que esporadicamente corta é Nelma, mas até o momento não foi registrado tal fato. Ea despeito do corte do miriti ser considerado um *trabalho bruto* devido o manuseio de facas afiadas, até o momento nenhuma mulher se feriu perigosamente cortando o miriti. No ateliê da Miritong, só quem corta-modela é Gugu; Júnior sabe, mas não gosta.

É importante ressaltar que para os artesãos e artesãs, essa divisão generificada do trabalho artesanal é considerada natural, já que para eles e elas, os homens sempre cortaram e as mulheres sempre pintaram³. Chegaram a ressaltar que jamais perceberam essa divisão de atividades como um “problema”.

Para entender a organização dos ateliês e a constituição de identidades, é preciso conhecer um pouco da tradição do brinquedo de miriti, pois tudo gira em torno dela.

2 TRADIÇÃO E IDENTIDADE LOCAL: TECENDO RELAÇÕES

A tradição do brinquedo de miriti é bicentenária. Sua origem não é institucional, mas popular, e como argumenta Hobsbawn (1984), neste caso é muito difícil conhecer sua origem precisa. De qualquer modo, é bastante comum a crença de que o brinquedo de miriti se originou nas Ilhas de Abaetetuba, pois a maioria dos filhos e filhas de ribeirinhos não tinham acesso a brinquedos, os levando a usar o miriti talhando pequenos barcos e canoas, que fluuavam nas águas dos rios e igarapés, devido a leveza e maciez do miriti. Os brinquedos foram diversificados para comercialização na cidade, e os temas preferidos são os que representam a natureza amazônica e a cultura ribeirinha.

A tradição do brinquedo de miriti se tornou marca de identidade da cidade, tanto que em seu portal de entrada consta a frase “Bem-vindo à Abaetetuba, a capital mundial do brinquedo de miriti”. Em alguma medida, há uma política cultural de enaltecimento à tradição por meio do *Miritifest*⁴ – festival realizado anualmente no mês de maio, e que está em sua 11ª edição; a programação conta com a exposição dos brinquedos e outros artefatos em miriti, apresentação de grupos artísticos locais e regionais – e do incentivo à participação no

³A despeito deste argumento, o curioso é que o ícone da precisão, da habilidade, da criatividade e da originalidade no corte-modelagem é uma mulher, cujo nome é Nina Abreu. Adiaremos esta reflexão, pois ainda necessitamos de mais informações.

⁴ O festival é organizado pela Associação Comercial e Empresarial de Abaetetuba, Prefeitura Municipal de Abaetetuba, associações de produção do brinquedo e entidades da sociedade civil organizada.

Círio de Nazaré, uma das maiores celebrações religiosas do país. Por conta disso, o brinquedo de miriti é registrado como elemento estruturante do Círio de Nazaré pelo IPHAN⁵ desde 2004. Em 2009, pela Lei n. 7.282/09 o brinquedo de miriti se tornou patrimônio cultural do Estado do Pará.

O brinquedo de miriti é considerado um artesanato, mas há o desejo de alguns artesãos de que este seja qualificado como arte, e os artesãos, artistas, pois fazem questão de ressaltar que se dedicam à *arte em miriti*. Por ser uma tradição valorizada e enaltecida que marca a identidade do município e do estado, as pessoas que produzem o brinquedo são consideradas especiais, pessoas que possuem o “dom” da produção de brinquedo, segundo as palavras de alguns artesãos. Esse suposto “dom” existe devido acreditarem que este não é um trabalho simples e fácil, pois o processo de produção requer muita habilidade, destreza e técnica.

Ser artesão modela um *modo de vida* diferente e que parecem gostar, pois por meio deste artesanato, conseguem relacionar-se com a sociedade realizando oficinas e cursos, participando de eventos regionais e nacionais, além de levar o brinquedo de miriti a outros países como Japão, França, Alemanha e Portugal⁶. Além do enaltecimento da tradição pelos motivos já indicados anteriormente, há a vontade de ser referência, pois este artefato é único, já que só existe em Abaetetuba, o que garante certa *status* e alguns privilégios. Assim, para os artesãos e artesãs o brinquedo de miriti é importante, pois além de representar a cultura do lugar, movimenta a economia garantindo renda para as famílias. É possível afirmar, assim, que esse brinquedo se tornou instrumento de sustentabilidade econômica e cultural para o município.

Os artesãos e artesãs consideram a tradição além de bela, central para a cultura local, porque “resgata a memória e os valores culturais extintos na cidade”, por isso consideram que é preciso valorizá-la. E não medem esforços para mantê-la, para que esta “nunca morra”, mesmo que paralelo a esta iniciativa, haja a tentativa de inovar “modernizando” os brinquedos para chamar a atenção todos os anos.

Não pretendome alongar no debate sobre inovação da tradição, mas é possível argumentar que a exemplo de outras tradições, a do brinquedo de miriti não é apenas sobrevivência do passado, mas uma versão do passado no presente visando comprová-lo. A tradição do brinquedo de miriti não é autêntica ou imutável, já que muito se perdeu nestes

⁵Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁶Desidério, antigo presidente da ASAMAB, em entrevista à revista Leal Moreira. Disponível: http://www.lealmoreira.com.br/conteudo/os_brinquedos_da_floresta Acesso: 05/12/13.

duzentos anos, sendo descartado, mediante a seleção de significados que garantam sua continuidade no presente. A tradição, portanto, é confirmada como um processo seletivo que ratifica a história e a cultura na sociedade atual (WILLIAMS, 1979). Esse contato entre passado e presente não exclui a modernização da tradição, ao contrário, a complementa.

Estudos mais recentes que abordam a questão da cultura popular apontam, entretanto, novas respostas para esse confronto, afirmando que é preciso pensar em tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes. Pois o termo tradição não implica, necessariamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições e, portanto, os grupos tradicionais não têm como destino ficar de fora da modernidade (CANCLINI, 1989, p. 239).

É possível afirmar que o conflito entre passado e presente não ameaça a existência e continuidade da tradição, ao contrário, a atualiza com significados e marcas da cultura do presente.

No próximo item argumentarei que a tradição do brinquedo de miriti faz circular muitos significados distribuídos pela pedagogia cultural dos ateliês constituindo identidades.

3 A CONSTITUIÇÃO DE IDENTIDADES NOS ATELIÊS: PEDAGOGIA CULTURAL, PERTENCIMENTO E GÊNERO

A cartografia social, cultural e pedagógica da contemporaneidade é indelevelmente marcada pela diluição das fronteiras bem delimitadas que separavam cultura e pedagogia. Isso tem ocorrido pela revolução na comunicação e na informação que “[...] tornam cada vez mais problemáticas as separações e distinções entre o conhecimento cotidiano, o conhecimento da cultura de massa e o conhecimento escolar” (SILVA, 1999, p. 142).

Neste cenário, para os Estudos Culturais⁷ todo conhecimento que se constitui em sistema de significação é cultural, levando pesquisadores e pesquisadoras a considerar os processos educativos para além da escola, tomando por objeto a publicidade, os filmes, e outras instituições como presídios e hospitais, para citar apenas alguns. Estas instâncias são consideradas tão pedagógicas quanto a escola, pois se também ensinam é porque possuem uma pedagogia (SILVA, 1999). Por conta dessa perspectiva inovadora e criativa, a pedagogia

⁷Os Estudos Culturais nascem da crítica aos desvios do stalinismo e da crítica ao reducionismo da metáfora base-superestrutura do marxismo, o que lhe imprime certa versatilidade teórico-metodológica. Os EC podem ser designados como uma tradição intelectual e política, um paradigma teórico ou campo de estudos, pois têm objetos particulares, colocando como problema-chave a relação entre sociedade e subjetividade.

passa a ser considerada uma forma cultural, e a cultura passa a ser considerada uma pedagogia.

Assim, os ateliês são instâncias culturais que possuem uma pedagogia, por isso vou designá-los de instâncias pedagógico-culturais, e seu produto o brinquedo de miriti, chamarei de artefato pedagógico-cultural. Não adentarei no debate curricular, porém, é possível afirmar que qualquer instância não escolar que ensine algo possui um currículo. É o bastante dizer, por agora, que o brinquedo de miriti possui um currículo cultural que conta a história de Abaetetuba narrada pelos artesãos e artesãs.

Como instância pedagógico-cultural os ateliês transmitem significados ou conhecimentos culturais que mesmo não sendo parte do conteúdo escolar, ou do conhecimento acadêmico “[...] são vitais na formação da identidade” (SILVA, 1999, p. 140). Os conhecimentos culturais dos quais falo são aqueles que circulam cotidianamente nos ateliês: os conhecimentos relativos à tradição do brinquedo de miriti, à história de Abaetetuba, as representações da cidade, os conhecimentos técnicos da produção, bem como os da cultura de gênero.

Silva (1999) argumenta que esses conhecimentos culturais possuem uma vantagem em relação ao conhecimento escolar que é sua forma sedutora e até irresistível, pois acionam “[...] a emoção e a fantasia, o sonho e a imaginação: eles mobilizam uma economia afetiva que é tanto mais eficaz quanto mais é eficiente” (SILVA, 2000, p. 140). Então, entre emoções e fantasias os artesãos e artesãs constituem suas identidades nos ateliês. Esta economia do afeto envolve necessidades, desejos, e sentimentos como o orgulho de pertencer, e um jeito de ser masculino e feminino.

3.1 A IDENTIDADE MARCADA PELO PERTENCIMENTO

A tradição do brinquedo de miriti constitui a identidade cultural de artesãos e artesãs de duas maneiras: pelo orgulho de pertencer e pelos significados de gênero. No primeiro caso, as pessoas sentem orgulho de pertencer ao município de Abaetetuba considerado a “capital mundial do brinquedo de miriti”, por sua importante e reconhecida tradição bicentenária. Como mostrei antes, a tradição é a marca da cidade e está a sua “casa”.

Essa economia do afeto é materializada devido a identidade cultural se configurar como o sentimento influenciado pela pertença a um grupo ou cultura, que é sempre uma relação dependente do *Outro* (HALL, 2000): o que uma pessoa é só se define pelo que não é, ou seja, pelo *Outro* que é diferente. Neste caso, o ser da capital mundial do brinquedo de

miriti, diz do orgulhoso, da vaidade e de certo prestígio pela pertença de artesãos e artesãs. Eles possuem algo que o *outro*— dos municípios vizinhos — não tem. Esta relação eu-outro define a identidade em um processo de significação social, fundamentalmente sujeita ao poder, já que alguns grupos sociais em posição de vantagem e prestígio impõem seus significados sobre outros (SILVA, 1999; 2000). Assim, a identidade não é algo da natureza, ou uma identidade-em-si, como critica Bauman (2005), mas é definida em um processo construído socialmente.

Wordward (2000), na mesma direção de Bauman (2005), argumenta que a identidade é constituída em meio a diferença, e, neste caso, artesãos e artesãs se colocam como diferentes de outros paraenses de municípios vizinhos: nós temos o brinquedo de miriti, eles não; ou seja, ser abaetetubense é ter-pertencer a essa tradição única, é ser reconhecido e prestigiado na região e no país. A diferença imprime um caráter relacional à identidade, já que sua constituição depende de outra identidade que é diferente, o “nãoser” abaetetubense.

Para Bauman (2005), há muitos marcadores da identidade, porém considera a identidade nacional a mais relevante, porque agrega todas as demais formas “menores” como raça/etnia, classe, gênero e sexualidade. Isto porque é a nação que estabelece as fronteiras entre “nós” e “eles”, em geral excluindo o outro. Para o autor, a identidade nacional — e este argumento é válido para a identidade local —, tem relação com o nacionalismo (grosso modo lealdade à nação) e com a soberania (autoridade e poder da nação), sendo adicionalmente uma postura de proteção contra a globalização que tenta homogeneizar o mundo. Assim, a identidade local é constituída pela valorização do local, pelo poder dado à cidade por meio do brinquedo de miriti, o que a torna, bem como a seus cidadãos e cidadãs, diferentes e até superiores aos demais.

É possível dizer que estes significados do brinquedo de miriti constituem identidades e estas “[...] adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representados” (SILVA, 1999, p. 8). E o sistema simbólico da cultura abaetetubense, representa o município como “um centro mundial de produção” do brinquedo, o que tem efeitos culturais, históricos e identitários. A afirmação da identidade tem aqui suas causas e consequências históricas específicas, pois as raízes históricas estabelecem também sua relevância econômica, o que se constitui como argumentos para a organização das associações, assim como para a definição de suas reivindicações, em uma rede de interações que aciona o passado e o presente.

Todos os homens e mulheres que trabalham nos ateliês assumem a identidade de artesãos/ãs e enaltecem a tradição. O curioso é que assumem que são artesãos, mas alguns, os

mais jovens, com uma ressalva: artesão, por enquanto. Contaram-nos que se identificam assim por que para eles a produção do brinquedo de miriti é vista como algo passageiro, que serve apenas para ajudar a família, já que conseguem ganhar algum dinheiro enquanto estão sem trabalho. Alguns pretendem procurar outra profissão, outro modo de vida, pois dizem que a sociedade mudou e que precisam acompanhá-la.

Percebemos, então, que não há uma identidade cultural única e influenciada só pela tradição. Os atravessamentos são muitos como argumenta Hall (1999) e Bauman (2005), e aqui a geração e a escolarização também são marcadores disponíveis. Assim, os mais jovens, moças e rapazes, mais escolarizados, constituem para si outra identidade de futuros profissionais. Mesmo que todos se identifiquem como artesãos, em geral, só os mais velhos e/ou mais experientes identificam-se como artesãos pelo orgulho da tradição e necessidade de subsistência, permitindo que os valores e as significações da cultura do miriti produzam sua identidade, seus modos de ver o mundo, bem como sua subjetividade.

As identidades são, assim, construídas por meio do processo de significação e identificação, tendo em vista que:

[...] a identidade emerge não tanto de um centro interior de um 'eu verdadeiro e único' mas do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo desejo (consciente ou inconsciente) de responder os apelos feitos por estes significados, de sermos interpelados por eles (HALL, 1997, p. 8).

Os apelos dos significados da cultura do miriti interpelam os artesãos e artesãs, pois eles e elastêm “ligação direta” com esta cultura. Entre estes significados está o orgulho de pertencer, parte da economia do afeto que faz com que artesãos e artesãs sejam o que são, matizando suas condutas, seus valores, suas posturas, seus sonhos e desejos.

Hall (1997) mostra este aspecto substantivo da centralidade da cultura, bem como seu lugar na estrutura empírica real e na organização das atividades das instituições e das relações culturais, argumentando que a cultura é parte estruturante de qualquer momento histórico particular. Trazendo a reflexão para a cultura do miriti, é possível dizer que a partir da tradição deste artesanato, artesãos e artesãs apropriam-se dos significados relativos à beleza, *status*, sobrevivência e reconhecimento para constituir a si mesmos como homens e mulheres que pertencem à Abaetetuba e à tradição do brinquedo de miriti.

3.2 A IDENTIDADE MARCADA PELO GÊNERO

Artesãos e artesãs são abetetubenses, mas são também homens e mulheres. Segundo Woodward (2000, p. 10), com “[...] frequência [...] a identidade nacional é marcada pelo gênero”. Mesmo que o fundamento da identidade seja a tradição, os significados de gênero estão muito presentes, mesmo que de modo “inconsciente”.

Logo percebi que o gênero é mais uma marca da identidade nos ateliês e este se manifesta no momento da organização da produção. Já informei que a produção do brinquedo de miriti se dá por meio de um processo generificado pautado na crença da existência de trabalho considerado *bruto* e *leve*. Os homens fazem o *trabalho bruto* que é caracterizado pelo corte-modelagem do brinquedo. O *trabalho leve* desenvolvido pelas mulheres envolve a pintura e o acabamento das peças. Em geral nos ateliês não havia a percepção da divisão generificada, pois eles/elas foram enfáticos ao afirmar que nunca perceberam tal divisão, e que a consideram natural. Assim, nos dois ateliês, homens e mulheres realizam trabalhos diferenciados definidos conforme o gênero.

A relação dos artesãos e artesãs com o miriti é vital, porém, esta relação está muito mais clara para os homens que para as mulheres. Para eles: “o miriti faz parte da vida, nós vivemos o miriti, porque o homem e o miriti são uma coisa só. É o homem quem cria o brinquedo, mas sem a planta não há criação; é mão dupla, ambos se influenciam” (José Roberto – diário de campo). Esta forma de se relacionar com o miriti se expressa em uma economia do afeto que envolve a responsabilidade pelo sustento da família – alguns artesãos-chefe têm outra ocupação o dinheiro do miriti não garante as despesas mensais –, desejo de valorização, reconhecimento e prestígio, a alegria pelo contato com pessoas importantes, e a satisfação pela criatividade e habilidade.

Os homens se identificam com o miriti por meio da satisfação experimentada pelo trabalho, o que envolve a subsistência e a criatividade; eles são tanto os pais provedores, quanto artesãos-chefecriadores, reconhecidos e valorizados na esfera pública. Como artesãos, eles também se identificam com as atividades do corte-modelagem que supostamente exigem coragem, destreza e habilidade, que são atributos da masculinidade hegemônica. E não podemos esquecer que só os homens cortam-modelam porque possuem um “dom” que é inato, o que imprime um caráter quase divino ao processo, tão importante que se assemelha ao “dar a vida”.

As mulheres se expressaram com um pouco mais de dificuldade, mas disseram que se identificam com o miriti também pela necessidade de sobrevivência, por isso em geral têm

outro emprego, além do trabalho doméstico, em uma clara tripla jornada de trabalho. Mas se identificam também pelas atividades de pintura e acabamento que requerem cuidado, atenção, delicadeza e muita paciência. Segundo elas, a pintura e o contorno do brinquedo exigem muitos cuidados, pois a aparência final é o alvo. Então, para pintar-contornar é preciso dispor de certos atributos como preocupação com a estética, certo perfeccionismo, atenção com a limpeza, pois tudo isso incidirá na aparência final do brinquedo. Delicadeza, paciência, cuidado, preocupação com a estética e limpeza são atributos do feminino hegemônico.

O masculino e o feminino hegemônicos são o padrão cultural para os gêneros há muito tempo. A normatividade das experiências cotidianas para homens e mulheres já estava prevista na Grécia clássica, e esta definia um detalhado conjunto de normas que interditavam e estilizavam por meio de prescrições de conduta e de valores previstos em um extenso e minucioso código normativo (FOUCAULT, 1984). Esta diferenciação normativa considera o homem um sujeito viril, que domina a si mesmo, para depois dominar os outros; a mulher é considerada frágil e naturalmente procriadora, e por isso deve ficar sob o cuidado da família ou do marido. Estes imperativos sobre como deve ser um homem e uma mulher configuram o que hoje denominamos de masculinidade e feminilidade hegemônicas, o modo certo de ser homem e mulher, o padrão aceito universalmente. O masculino prevê atributos próprios dos homens e o feminino prevê atributos próprios à mulher. Mulheres masculinas ou homens femininos são considerados inadequados e desviantes e, em geral, são rejeitados por sua não adequação à norma.

Assim, por meio da produção generificada nos ateliês, a cultura de gênero é repassada, orientando as experiências cotidianas de homens e mulheres, constituindo suas identidades, e modelando as relações que se estabelecem entre eles e elas, pois as identidades de gênero definem também os modos de viver de um e de outro. A cultura de gênero do trabalho artesanal prevê um roteiro bem definido para artesão e artesãs pautado na cultura de gênero hegemônica, porém, há movimentos masculinos e femininos de resistência, o que implica afirmar que nenhum processo de identificação é fechado e intransponível (LOURO, 1997; SCOTT, 1995).

A diferença novamente vai imprimir um caráter relacional à identidade, na medida em que ser mulher supõe o diferente, o não-mulher, o homem e vice-versa. Acionando novamente Woodward (2000), foi possível observar que homens e mulheres no cotidiano dos ateliês constituem sua identidade de gênero no jogo das diferenças, e se colocam como diferentes entre si: somos mulheres, delicadas e cuidadosas, e não sabemos cortar, então pintamos; somos homens, habilidosos e corajosos, então cortamos-modelamos. Ser mulher-

artesã e ser homem-artesão, é possuir habilidades diferentes, é realizar uma tarefa única, e por isso ser reconhecido/a entre os pares – apesar de um dos artesãos-chefe afirmar que é preciso aprimorar a pintura, o que traduz certa insatisfação com o trabalho delas.

O debate sobre gênero não está descolado do de sexualidade, por isso além da constituição das identidades de gênero supor a afirmação do masculino e do feminino padrão, supõe uma sexualidade padrão, um modo certo de viver o desejo, a heterossexualidade que é compulsória. Desse modo é que para Butler (2003), a identificação supõe assumir um sexo-gênero e, em geral, as pessoas comuns acionam os imperativos da heteronormatividade, o que as impede ou as leva a negar outros modos de significação de gênero e de sexualidade. Até o momento, é como se não existissem outras formas de viver a sexualidade (LOURO, 2003) nos ateliês. Resulta disso que artesãos e artesãs se identifiquem como heterossexuais “excluindo” o homoerotismo, e outras formas de viver a sexualidade que são “esquecidas” por estar supostamente fora do campo de representação.

Mesmo assim, o gênero e a sexualidade não possuem uma estrutura dada, pois sendo produtos historicizados sua suposta materialidade é perfeitamente discutível, possível de desconstrução. Mesmo diante da ordem sexual compulsória, que neste caso exige e padroniza certo que o desejo deve ser vivido de forma coerente com o corpo biológico (BUTLER, 2003), os corpos que reproduzem condutas e aprisionam desejos podem contestar essa norma. Daí uma conduta performativa que para Butler (2003) é a capacidade de embaralhar a norma inscrita nos corpos masculinos e femininos. Já foi possível registrar a diluição dos binarismos de gênero nos dois ateliês, mas ainda não os de sexualidade.

No primeiro caso, percebi que a constituição de identidades de gênero na produção artesanal é borrada de vez em quando por algumas situações pontuais, como o mercado, a geração e as relações familiares, pois estas alteram a divisão de tarefas definidas para homens e mulheres, permitindo que mulheres cortem ou lixem e que os homens pintem. Estes são eventos esporádicos, mas dão a ideia de desconstrução da norma.

Para o momento, esperamos que essa interpretação parcial da cultura dos ateliês tenha mostrado como a tradição e o gênero organizam estes espaços no plano social e simbólico, pois seus significados constituem as identidades de artesãos e artesãs em uma complexa rede que intersecciona tradição, pertencimento, gênero e pedagogia cultural.

4 CONSIDERAÇÕES

Espero ter mostrado que a identidade cultural dos artesãos e artesãs de Abaetetuba não está ancorada na natureza, mas na tradição do brinquedo de miriti e nas relações de gênero. Essa é uma tradição bicentenária e que em alguma medida é uma versão do passado que acaba por construir a história deste município no presente. Até o momento, foi possível perceber que os artesãos e artesãs do miriti têm orgulho de pertencer e por isso cultivam a tradição e se esforçam para perpetuá-la, devido seu valor culturale econômico.

À tradição e ao orgulho de pertencer somam-se os significados de gênero formatando as identidades que são como as sedimentações oriundas de diferentes identificações ou posições que as pessoas adotam para orientar suas vidas. Em geral as pessoas podem até acreditar que surgem dentro de nós, mas são produzidas por circunstâncias, histórias e experiências particulares que fabricam sentimentos, logo, sujeitos individuais (HALL, 1997). Esse processo de identificação é possível porque no interior dos ateliês há uma pedagogia cultural que faz circular conhecimentos culturais, ensinando homens e mulheres a ser o que são.

O caráter supostamente inocente e inofensivo das relações sociais no processo de produção do brinquedo de miriti modela as identidades de homens e mulheres a partir da norma de gênero que padroniza um tipo de masculino e um tipo de feminino, reproduzindo além de um modo de ser e fazer, bem como assimetrias e hierarquia nos ateliês, pois a vantagem está com os homens, pois o corte-modelagem garante desenvoltura, *status* e reconhecimento na esfera pública.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1989.

CLIFFORD, James. **A Experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

HALL, S. **A centralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HOBBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. Currículo, gênero e sexualidade: o “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, Guacira L.; NECKEL, Jane F.; GOELLNER, Silvana V. (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2003.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre: FASED/UFRGS, v. 20, n. 2, jul/dez, 1995.

SILVA, T. T. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVA, Tomaz T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

WORDWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.