



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

MUSEU AMAZÔNICO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL



CHRIS LOPES DA SILVA

**Da capoeira à prateleira: etnografia da produção de
artefatos para a venda no Centro de Artesanatos Torü
Cuagüpa Taü da comunidade Bom Caminho**

MANAUS

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
MUSEU AMAZÔNICO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL



CHRIS LOPES DA SILVA

**Da capoeira à prateleira: etnografia da produção de
artefatos para a venda no Centro de Artesanatos Torü
Cuagüpa Taü da comunidade Bom Caminho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social, sob a orientação da Profa. Doutora Priscila Faulhaber Barbosa, na linha de pesquisa Antropologia da Amazônia Indígena.

MANAUS

2014

CHRIS LOPES DA SILVA

Da capoeira à prateleira: etnografia da produção de artefatos para a venda no Centro de Artesanatos Torü Cuagüpa Taü da comunidade Bom Caminho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social, sob a orientação da Professora Doutora Priscila Faulhaber Barbosa, na linha de pesquisa Antropologia da Amazônia Indígena.

Aprovado em 15 de agosto de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Priscila Faulhaber Barbosa (PPGAS-UFAM/MAST)

Orientadora/Presidente

Prof. Dr. Rodrigo de Azeredo Grunewald (UFMG)

Examinador Externo

Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira (PPGAS-UFAM/UFRJ)

Examinador Interno

Dedico

Aos artesãos da comunidade Bom Caminho.

AGRADECIMENTOS

A minha caminhada para e pelo Mestrado em Antropologia Social contou com a presença de pessoas e instituições bastante significativas, algumas que já faziam parte da minha vida e outras as quais pude agregar depois de ingressar o Programa. Digo à minha vida porque, neste caso específico da pesquisa, minhas relações profissionais, pessoais e acadêmicas estão imbricadas de tal forma que não se dissociam.

Sou muito grata a todos que me acompanharam, pessoal ou virtualmente, lado a lado ou pelas mídias sociais e quero compartilhar com todos esta dissertação que é, de vários modos, fruto do nosso trabalho. Permitam-me seguir um ciclo que antecede o meu ingresso no PPGAS e que, aparentemente, se fecha com a conclusão e defesa pública da dissertação.

Nesta ordem, agradeço à minha família, meus pais José e Maria Aparecida, meus irmãos Keite, Kenny e Michele que sempre incentivaram e apoiaram as minhas decisões e anseios. Obrigada pelo amor, pela cumplicidade e confiança nas minhas escolhas. Com imenso amor ofereço este trabalho aos meus sobrinhos ainda muito pequenos, esperando que o recebam como um incentivo ao conhecimento, em especial, ao conhecimento da diversidade cultural indígena e do universo acadêmico.

Agradeço à Secretaria de Estado para os Povos Indígenas, meu local de trabalho, pela oportunidade de encontrar as inquietações necessárias para transformar um trabalho técnico de *repartição* em trabalho acadêmico e científico. Sou grata, especialmente, à Rose Meire Barbosa, minha coordenadora e amiga, com quem dialoguei sobre os projetos de artesanato e recebi apoio ao cumprimento do curso. Como SEIND, agradeço também o apoio que recebi, diretamente, de Bonifácio José, Rafael Adércio, Osman Bastos e Ageu Vilácio.

Durante o processo de seleção, agradeço o companheirismo de Jocilene Gomes (Lene) e Cloves Pereira. A Lene dividiu comigo as semanas de estudos pré-seleção, seguidas de café e reflexividade, e Cloves, amigo desde a graduação, me ajudou a fazer daquelas inquietações uma proposta de projeto de pesquisa.

No PPGAS, agradeço à CAPES pelo apoio à pesquisa e aos professores do Programa com os quais aprendi teoria e prática em antropologia. Alguns professores neste grupo me foram mais presentes, como Ana Carla Bruno a quem agradeço o

incentivo em muitos momentos durante o mestrado e vida; Priscila Faulhaber Barbosa que me acolheu como aluna e, com dedicação e compreensão, me orientou durante esta caminhada; Maria Helena Ortolan que participou de minha banca de qualificação e contribuiu para o direcionamento de meu trabalho. Sou grata também à Franceane Correa por todos os préstimos e por simplificar os trâmites administrativos na Secretaria do PPGAS sempre com afeição.

Reservo um espaço muito especial para agradecer aos artesãos do Centro de Artesanatos e, de forma geral, da comunidade Bom Caminho, por me receberem em suas rotinas. Quero nominar aqui Rosa Chota, Darcy, Ernestina, Marta, Dilurdes, Clementina, Ébila, Trindade, Floriano, Salomão, Fátima, Leonardo e estender minha gratidão a todos os demais artesãos, especialmente, aos jovens artesãos que, desde agora, acreditam e se empenham neste trabalho. Ainda neste grupo, agradeço ao seu Bernardo Agostinho pelas traduções e companhia, ao muito peixe, açai e viagens à capoeira. Iniciamos um laço de amizade que vai além do trabalho acadêmico ou institucional.

Agradeço aos amigos da minha turma de mestrado e, com amor, brindo a amizade de Mislene Mendes, Marília Souza, Claudina Maximiliano, Rodrigo Fadul, Josias Sales, Rancejânio Guimarães e Gláucia Baraúna. Estou certa de que a pós-graduação é um encontro também de almas. Agradeço aos amigos do NEPTA pela generosidade em me cederem um espaço inspirador para escrever (além de café e pão quente).

Agradeço a parceria de Angélica Barros, Ana Cláudia Nogueira e Antonio Balieiro, meus amigos-de-vida, pela partilha de confiança e cumplicidade. Com vocês, divido a alegria do amadurecimento.

Jansen Medeiros, com sua presença, transformou meus momentos de escrita menos solitários em Manaus e Porto Velho, meus gabinetes. Obrigada por tudo!

Por fim, agradeço aos professores João Pacheco de Oliveira, Rodrigo de Azeredo Grünwald pela avaliação e orientações deste trabalho na banca de defesa.

A todos, vocês, muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho pretende descrever o circuito da produção de artefatos no Centro de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü*, procurando mostrar como um grupo da etnia Ticuna transforma e insere sua produção artesanal na economia de mercado, destacando os aspectos de dominação e autonomia pertinentes nesse processo. O Centro fica localizado na aldeia Bom Caminho, município de Benjamin Constant, na tríplice fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia. O povo Ticuna possui uma forte tradição cultural de fabricação de artefatos. A memória coletiva reproduz que no surgimento da humanidade, *Yoi'i* e *Ipi*, os heróis culturais, e suas irmãs *Mowatcha* e *Aiküna*, teciam artefatos enquanto estavam no joelho de *Ngutapa* e, ao tocarem a terra, trouxeram consigo os primeiros objetos. No mundo material, até a década de 80, a produção de artefatos em Bom Caminho seguia a tradição cultural para atender ao contexto doméstico e manter pequenos circuitos de trocas estabelecidos pelas relações interétnicas. Por meio de projetos integradores e outros alicerçados no discurso do desenvolvimento sustentável a produção foi e vem sendo incentivada para o mercado, modificando a economia tradicional. O artesão enquanto agente social integra uma categoria de trabalho exterior à sua cultura, potencializada pelo pensamento econômico hegemônico. Entretanto, os artesãos do Centro de Artesanatos desessencializaram esta categoria assumindo a identidade Ticuna. Enquanto grupo étnico, construíram uma rede de relações de fronteiras étnicas embasada num tipo especial de consumo, onde mercadorias e pessoas circulam e possuem vida social.

Palavras-chaves: Ticuna, artefatos, mercado, etnicidade

ABSTRACT

This work wants to describe the circuit of production artifacts in workmanship Center Torü Cuagüpa Taü, trying to show how a group of Ticuna ethnicity transforms and inserts its craft production in a market economy, highlighting the relevant aspects of domination and autonomy in the process. The Center is located in the village Bom Caminho, town of Benjamin Constant, the triple border between Brazil and Peru and Colombia. The Ticuna has a strong cultural tradition of manufacturing artifacts. The collective memory reproduces the emergence of humanity, Yoi'i and Ipi, cultural heroes, and his sisters and Mowatcha Aiküna, weaving artifacts while were in the knee of Ngutapa and, to touch the earth brought with them the first objects. In the material world, until the 80s, the production of artifacts in Bom Caminho followed the cultural tradition to meet the domestic context and keep small circuits of exchange established by inter-ethnic relations. By integrating projects and other grounded in the discourse of sustainable development production was and is being encouraged to market by modifying the traditional economy. The artisan as a social agent integrates an category external of Ticuna work culture, potentiated by hegemonic economic trough. However, artisans of Center Crafts work deconstructed this category assuming Ticuna identity. While ethnic group, built a network of relationships based upon a particular type of consumer ethnic borders, where goods and people circulate and have social life.

Keywords: Ticuna, artifacts, market, ethnicity

LISTA DE SIGLAS

AMATÜ – Associação de Mulheres Artesãs Ticuna de Bom Caminho
AMIT – Associação das Mulheres Indígenas Ticuna
ASPLAN – Assessoria de Planejamento
CNUMAD – Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento
CDB – Convenção da Diversidade Biológica
CGTT – Conselho Geral da Tribo Ticuna
COIAB – Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira
DAPI – Departamento de Políticas Indigenistas no Amazonas
FUNAI – Fundação Nacional do Índio
FEPI – Fundação Estadual para os Povos Indígenas
FOCCITT – Federação das Organizações, Comunidades e Caciques Indígenas da Tribo Ticuna
GTZ – Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit
ISCOS - Instituto Sindical para o Desenvolvimento
IEB – Instituto de Educação do Brasil
OGPTB – Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingue
OIT – Organização Internacional do Trabalho
OIBI – Organização Indígena da Bacia do Içana
ONG – Organização não governamental
OMS – Organização Mundial de Saúde
OGMITAS – Organização das Mulheres Indígenas Ticuna do Alto Solimões
PPM – Pão Para o Mercado
PPTAL - Projeto Integrado de Proteção às Populações Indígenas da Amazônia Legal
PAEG - Programa de Ação Econômica do Governo
PAB – Programa de Artesanato Brasileiro
PDES – Programa de Desenvolvimento Econômico Sustentável
PVC - *Polyvinyl chloride* (policloreto de polivinila ou policloreto de vinil)
SEBRAE – Serviço Brasileiro de Aprendizado Empresarial
SEIND – Secretaria de Estado para os Povos Indígenas
SDS – Secretaria de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável do Amazonas
SEGOV – Secretaria Estadual de Governo
SPI - Serviço de Proteção ao Índio
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Ciência, Educação e Cultura

LISTA DE FOTOS

- Foto 1: Expressões do corpo: detalhe de Ernestina “torcendo seda” de tucum
 Foto 2: Croqui da comunidade. Localização das casas dos artesãos.
 Foto 3: Feixes de arumã no quintal da artesã Joelma Sintra
 Foto 4: Darcy Emílio tingindo varas de arumã na varanda de sua casa
 Foto 5: Rolos de seda de tucum secando na janela
 Foto 6: Vista frontal do Centro de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü*
 Foto 7: Da esquerda para direita Fátima, Deolinda, Rosa, Divina e Darcy tecendo no interior do Centro de Artesanatos
 Foto 8: Dilurdes Agostinho sentada sobre as talas de arumã enquanto tece
 Foto 9: Dilurdes Agostinho e as filhas Lurdiane (12a) e Ana (9a) raspando arumã
 Foto 10: Bolsas de cuia
 Foto 11: Cuia decoradas para bebidas
 Foto 12: Máscaras de balseira com motivo antropomorfo
 Foto 13: Baú quadrado
 Foto 14: Maqueira (rede)
 Foto 15: Comprador avaliando a maqueira durante venda na Praça Tenreiro Aranha
 Foto 16: Feixes de arumã
 Foto 17: Varas de arumã aguardando amarração
 Foto 18: Dilurdes medindo e cortando arumã para *abajur* de tamanho G
 Foto 19: Ana, 9 anos, raspando arumã. Uso dos pés, facão e as raspas no chão
 Foto 20: Darcy pintando arumã de vermelho obtido do urucum
 Foto 21: Feixes de talas de arumã suspensos na casa
 Foto 22: Cestos em fase de confecção ao sereno
 Foto 23: Detalhe das mãos de Dilurdes destalando arumã
 Foto 24: *Buré*
 Foto 25: Pacará simples
 Foto 26: Pacará barrigudo com tampa
 Foto 27: Paracazinho sem tampa (jarro/jarra).
 Foto 28: Abajures à venda no Centro de Artesanatos
 Foto 29: Fruteira
 Foto 30: Objetos artesanais em sacolas
 Foto 31: Praça Tenreiro Aranha
 Foto 32: Mercado Adolpho Lisboa
 Foto 33: Centro Cultural Branco e Silva
 Foto 34: Abertura das sacolas na Praça

LISTA DE GRÁFICOS

- Gráfico 1: Classificação dos objetos artesanais
 Gráfico 2: Funções/ofícios na produção

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1: Tabela de preços no varejo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1.1 Apresentação do tema	13
1.2 O artesanato como perspectiva de desenvolvimento econômico para os povos indígenas	14
1.3 Objetivos e perspectivas do estudo	16
1.4 Da ideia ao campo	16
1.5 Procedimentos metodológicos e o trabalho de campo	19
1.6 Apresentação dos capítulos	23
CAPÍTULO 1 – PANORAMA DOS ESTUDOS ANTROPOLÓGICOS SOBRE ARTE E ARTEFATOS INDÍGENAS	25
1.1 Dos estudos clássicos da Antropologia sobre os artefatos indígenas: arte, simbolismo, participação na vida social e imitação prestigiosa	25
1.1.1 Etnografia e colecionismo na Amazônia: do exotismo à comercialização	30
1.1.2 Os estudos no Brasil sobre o emprego dos artefatos indígenas na comercialização	33
1.2 Os artefatos Ticuna no mercado de projetos econômicos no Alto Solimões: desenvolvimento, agências e sustentabilidade	37
1.2.1 O Projeto Artíndia da Fundação Nacional do Índio	42
1.2.2 O Projeto Yakinô	45
1.2.3 O Projeto Apoio à produção sustentável do artesanato indígena no Alto Solimões	49
1.2.3.1 As oficinas de capacitação e os polos de produção	51
1.2.4 O Projeto de Desenvolvimento sustentável da fronteira amazônica no Brasil	56
CAPÍTULO 2 – OS TICUNA E A SOCIOGÊNESE DA PRODUÇÃO DE ARTEFATOS EM BOM CAMINHO	59
2.1 Os Ticuna e as situações históricas	59
2.2 Bom Caminho, uma comunidade artesã	68
2.3 A escola na formação da comunidade	72
2.4 Bom Caminho hoje: fontes econômicas	74
2.5 O Artíndia na produção de artefatos em Bom Caminho	78
2.6 A Associação de Mulheres Artesãs Indígenas de Bom Caminho	82

2.7 O Centro de Artesanatos de Bom Caminho Torü Cuagüpa Taü como local de práticas sociais	89
2.7.1 O Centro de Artesanatos como espaço político	92
2.7.2 Práticas de reciprocidade	94
2.7.3 O Centro de Artesanatos como espaço de reprodução de saberes.....	98
2.8 Um pouco dos artesãos e bens que produzem	103
2.8.1 As cuias de Leira Fernandes Agostinho.....	103
2.8.2 As máscaras de Leonardo Agostinho.....	103
2.8.3 Os baús de Clementina Regina Ramos	105
2.8.4 Os maracás de Floriano Pinto de Souza	106
2.8.5 As maqueiras de Angelina Moçambite	107
CAPÍTULO 3 – DA CAPOEIRA À PRATELEIRA: NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO DE PACARÁ E ABAJUR NO CENTRO DE ARTESANATOS	
3.1 As técnicas da produção	109
3.2 De buré à pacará e abajur: tradição, criatividade e inovação.....	123
3.3 Identidade, etnicidade, crítica cultural e hibridismo	129
3.4 Produtos artesanais Ticuna nas prateleiras de Manaus: um tipo especial de consumo.....	137
3.5 O caminho da produção para venda	137
3.4.2 O local da venda	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	156
ANEXOS: imagens da produção e venda	163

INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação do tema

O modo de vida dos povos indígenas é matéria de interesse sob variados aspectos desde o “descobrimento” do “novo mundo”. Nestes estudos, a cultura material indígena passou por diferenciados deslocamentos de olhar e de investigação. Expressivamente, o interesse pela cultura material indígena modificou-se ao longo da história da Antropologia e da própria história dos povos indígenas. A presente pesquisa faz um recorte na cultura material indígena, centralizando o estudo no artesanato, considerando a trajetória que os estudos sobre a cultura material indígena seguiram desde o momento em que era entendida como arte, passando a patrimônio cultural ou se transformar em objeto de geração de renda.

Clássicos da Antropologia como os empreendidos por Franz Boas lançaram olhar sobre a cultura material indígena a partir da perspectiva da arte. Esta observação ganhou leituras que associavam a produção material ao simbolismo e a nuances da vida cotidiana, como estudos minuciosos dos artefatos cerimoniais e das trocas prestigiosas, nos estudos de Marcel Mauss.

Consequentemente, com o advento das viagens científicas ao redor do mundo, a produção material indígena tornou-se objeto exótico com potencial econômico para o colecionismo. Apesar do apelo econômico desta fase, objetos museológicos abriram precedentes para que a cultura material reunisse aspectos materiais e imateriais, hoje, objeto da conceituação de *patrimônio cultural*.

O patrimônio cultural é particular a cada povo indígena. Entretanto, alguns elementos legítimos são compartilhados por diferentes povos, sejam os *Inuits* da América ou os Ticuna do sudoeste do Brasil. Um desses elementos é a produção de artefatos para uso doméstico ou para a manutenção de sistemas de troca intertribal. Os aspectos que tornam esta prática um elemento simétrico entre os povos indígenas vão além do seu uso ou emprego. Estende-se a semelhanças nas técnicas de manufatura como trançados, motivos e emprego da biodiversidade que passam pelo domínio dos recursos disponíveis aos humanos.

Construo meus argumentos tomando como base o contexto em que a produção material se torna objeto de geração de renda, passando a constituir

projetos econômicos vestidos pela perspectiva da sustentabilidade dos povos indígenas. Metodologicamente, faço um recorte na história indígena e elejo como objeto de estudo a experiência do povo Ticuna da aldeia Bom Caminho, no estado do Amazonas.

1.2 O artesanato como perspectiva de desenvolvimento econômico para os povos indígenas

As populações indígenas no Brasil e na América Latina passaram a ser foco de interesse de projetos de investimento governamental, não governamental, nacionais e de cooperação internacionais a partir da década de 70, tendo se consolidado na década de 90 após a afirmação do movimento indígena. Schröder ressalta que a maioria desses projetos volta-se para a economia, seja com o objetivo de incentivar e apoiar a comercialização de produtos indígenas, seja com o de promover a subsistência indígena (SCHRÖDER, 2003, p. 15).

Este mesmo autor informa haver poucos estudos sobre a economia indígena no Brasil, e considera que os projetos concebidos em torno delas é um *desideratum* pouco atendido até agora (SCHRÖDER, 2003, p. 15). Por outro lado, Souza Lima observa que, há pelo menos quatro décadas, a relação entre os povos indígenas e o Estado Brasileiro vem sofrendo modificações (SOUZA LIMA, 2010, p. 15) e parte dela se faz no volume de projetos econômicos que se voltam e estão ao alcance dos indígenas.

A inserção dos artefatos indígenas no âmbito de projetos de comercialização no Brasil surge na década de 70, quando se destaca o investimento da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) por meio do Programa Artíndia e de outros programas de desenvolvimento nacional que “permitiam uma inter-relação entre economia, território e situação sanitária como o nexo ecológico sobre o qual se exercem as pressões adaptativas do contato” (ALBERT, s/d).

A demarcação das terras indígenas na década seguinte e os serviços de assistência à saúde foram fatores apontados por Albert (s/d) como facilitadores para o movimento de antropólogos na elaboração de projetos de desenvolvimento econômico para os povos indígenas que sofriam os impactos negativos de grandes projetos, como a implantação de sistema de barragens para aproveitamento hidrelétrico em Tucuruí, exploração de minérios em Carajás ou construção de

rodovias como a Transamazônica. Os projetos econômicos surgiam, então, como mecanismos capazes de preparar os indígenas para uma nova relação com o meio ambiente, com as relações políticas com a sociedade nacional e permitiria a autonomia dos grupos.

Este contexto tornou-se ainda mais fértil para o investimento na comercialização dos artefatos indígenas depois que as discussões sobre desenvolvimento sustentável e etnodesenvolvimento ganharam corpo no Brasil nos anos 90, fortalecendo-se a partir de 2000.

A proposta do desenvolvimento sustentável emerge com a perspectiva ambiental de estimular e promover alternativas ao tradicionalismo dos sistemas indígenas de uso dos recursos naturais ou à subordinação à hegemonia econômica da sociedade nacional, para a qual a primeira forma necessariamente desembocará, devido às pressões do contato (MÜLLER, 2004).

Bruce Albert (s/d) complementa que os sistemas produtivos indígenas são vistos, assim, como sistemas adaptativos "tradicionais" e, portanto, representativos das economias indígenas pré-contato. Neste caso, o modo de vida tradicional constitui o bem econômico e o signo de troca simbólica no mercado globalizado e na sociedade multicultural. Os artefatos, portanto, são os elementos que comumente se encaixam nesta perspectiva.

E isto tem sido confirmado em estudos recentes como os de Peter Schröder (1997) e Rodrigo Grünewald (1999) onde a produção de artesanato para a venda aparece como possibilidade de afirmação étnica de grupos do Norte e Nordeste do Brasil; de Fábio Vaz de Almeida (2006) cujo trabalho identifica o artesanato como possibilidade de complemento de renda para famílias Ticuna do Alto Solimões. Regina Müller (2004) propôs uma análise de duas décadas de (80-90) de projetos de desenvolvimento sustentado entre indígenas como uma alternativa de evitar a desestruturação da produção de bens culturais entre os Assuriní.

Direcionando esta discussão às experiências dos povos indígenas do estado do Amazonas, observamos a inserção do patrimônio cultural indígena envolvido em outros projetos de cunho econômico, a citar: o projeto Arte Baniwa que produz e comercializa cestaria e a pimenta jiquitaia pelo povo Baniwa do alto rio Negro, o projeto de manejo de pesca que traz as experiências dos povos indígenas do alto Solimões e rio Tiquié (alto rio Negro) e da comercialização do Guaraná pelo povo Sateré-Mawé da região do baixo rio Amazonas.

1.3 Objetivos e perspectiva de estudo

O objetivo desta dissertação é realizar uma etnografia do sistema de produção de objetos artesanais entre os artesãos do Centro de Artesanatos Torü Cuagüpa Taü localizando na comunidade de Bom Caminho, município de Benjamin Constant (AM). Tomo como objeto central de análise a produção voltada especificamente para a venda.

Nesse contexto, a pesquisa possui três objetivos norteadores: compreender a lógica da produção e comercialização de bens culturais, etnografar o processo de produção e venda e identificar como a identidade Ticuna se imprime nos objetos produzidos.

Parto da perspectiva de que o modelo de produção de artesanato tradicional foi alterado por influenciada de instituições governamentais e não governamentais sob o pretexto de estimular a sustentabilidade daquele grupo, transformando-se em uma produção de mercado, que passou a ser influenciada também pelo mercado. Problematizo, entretanto, que a manufatura não exclui os elementos diacríticos do modo Ticuna de produzir os objetos artesanais. Nesse sentido, minha hipótese é de que os artesãos Ticuna (re) inventam a sua tradição cultural para manter-se na dinâmica do mercado e com isso acessar os projetos de etnodesenvolvimento.

1.4 Da ideia ao projeto de pesquisa

Meu interesse pela produção e comercialização de artefatos indígenas começou em 2005 durante a realização de um trabalho para a Fundação Estadual dos Povos Indígenas (FEPI). Àquela época, produzi um tópico do “Dossiê do Artesanato Tikuna”, um projeto que visava reunir informações que auxiliassem as comunidades Ticuna de Benjamin Constant no pedido de Registro do ofício de artesão como Bem Cultural Brasileiro junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Minha reflexão naquele momento se voltava para a preocupação do projeto: como proteger o patrimônio cultural quando a sua materialidade, naquele caso o artesanato, é posto à venda?

No ano seguinte, 2006, fui contratada por aquela Fundação e designada para atividades que não focalizavam os projetos de artesanato. A FEPI desenvolvia naquele momento, alguns projetos sobre o arranjo produtivo do artesanato. O

primeiro deles, cuja metodologia estendeu-se aos demais, projeto “Apoio à produção do artesanato indígena do Alto Solimões” teve o financiamento do Ministério da Integração (MI) e pretendia “qualificar a produção do artesanato dos povos Tikuna, Kaixana, Kambeba, Kokama e Witoto, garantindo-lhe autonomia e sustentabilidade” (FEPI, 2006a, p.31). O projeto implementou quatro polos de produção no alto Solimões, sendo, portanto, sediados em Tabatinga, Benjamin Constant, Santo Antonio do Içá em São Paulo de Olivença.

Os outros projetos desta temática foram realizados no Médio Purus (Lábrea) e Vale do Javari. Não é objeto desta pesquisa, mas a similaridade da metodologia me instigava alguns questionamentos como a aplicação de uma mesma metodologia para grupos indígenas com diferentes contextos étnicos, situações de contato e produção material. Nesta metodologia, sempre me intrigaram as oficinas de “Melhoria da qualidade do artesanato” e de “Capacitação de recursos humanos indígenas para o gerenciamento e administração da comercialização de artesanatos”. Interessava-me compreender como se dava o “treinamento” indígena neste processo de transformação de uma produção interna da cultura material, como eu havia identificado na pesquisa preliminar em 2005, em uma economia de mercado. Intrigava-me conhecer o quanto havia de autonomia indígena nesse processo.

Com a substituição da FEPI pela SEIND no fim de 2009, assumi a Gerência de Pesquisas e Mudanças Climáticas e continuei distante da temática do artesanato. Somente em 2010, depois que assumi a Coordenação de Pesquisas em Sociodiversidade (CPS), voltei ao tema e às velhas inquietações que se somaram a novas. A CPS me possibilitou desenvolver ações de promoção e proteção do patrimônio cultural e conhecimento tradicional indígena. Entretanto, aquele trabalho institucional não me dava as ferramentas necessárias para responder às questões antropológicas que se colocavam no *fazer* institucional no qual eu estava envolvida. A busca por estas ferramentas veio quando o artesanato começou a ser abordado sob dois ângulos diferentes que não se comunicavam entre si: o primeiro como perspectiva de cultura material e o segundo na perspectiva de atividade econômica. Esta última com forte disseminação entre as associações e comunidades indígenas. Ora, como os olhares poderiam ser separados se a perspectiva da produção de artesanatos para a venda nos projetos já desenvolvidos era alimentada pelos valores diacríticos transformados em valores agregados?

Como alternativa para desenvolver a pesquisa, transformei as inquietações em projeto de dissertação e espero com os resultados de uma experiência específica, a dos artesãos Ticuna, gerar dados que colaborem tanto para a compreensão da economia Ticuna quanto para um entendimento institucional mais amplo sobre a relação de projetos econômicos e a cultura material dos povos indígenas.

Antes de definir o projeto de dissertação, fiz uma pesquisa nos documentos da FEPI sobre os projetos de artesanato. Eu alimentava uma suposição prévia que o artesanato, enquanto uma atividade de geração de renda, era mais produtivo aos Ticuna pelo fluxo dos artesãos deste grupo na cidade para a venda e também da procura da FEPI/SEIND para participar de eventos de comercialização como Feiras de Artesanatos, em comparação aos demais povos envolvidos nos projetos do Alto Solimões, Vale do Javari e Médio Purus. Nos documentos institucionais, verifiquei que o projeto de produção e comercialização mais consolidado estava no alto Solimões entre os Ticuna do Centro de Artesanatos Torü Cuagüpa Taü, em Benjamin Constant.

A definição pelo local e tema se deu diante da observação de que não tinham sido ainda realizados estudos etnográficos sobre o artesanato Ticuna enquanto atividade econômica. Os estudos sobre o universo Ticuna tocavam temas como fricção interétnica (CARDOSO DE OLIVEIRA), identidade e política (PACHECO DE OLIVEIRA; FAULHABER; GARCÉS), religião e saúde (MACEDO; ERTHAL), educação (PACHECO DE OLIVEIRA) e cultura material (NIMUENDAJU; GRUBER; FAULHABER). O artesanato aparece no estudo do patrimônio cultural ou isolado em outros estudos como veículo para a compreensão de tema mais elaborados como o pensamento mítico através das máscaras rituais (FAULHABER, 2002) ou, ainda, compondo coleções etnográficas em museus.

Curt Nimuendaju na década de 40 (1982), Cardoso de Oliveira na década de 50 (2008) e Pacheco de Oliveira década de 60 (1977), foram responsáveis por uma descrição consubstanciada da cultura material Ticuna como também organizaram grandes mostras desse bem em importantes centros de estudos como o Museu Nacional e Museu Paraense Emilio Göeldi (MPEG). Como verificou Faulhaber, a coleção de Nimuendaju no MPEG, construída nos anos 1940, “consiste em um patrimônio cultural que, deste modo, representa e constitui a identidade cultural

Ticuna, tornando-se, assim, significativo para a identificação étnica deste povo” (FAULHABER, 2007, p. 345).

O estudo que mais aproxima a observação que eu buscava é de Fábio Vaz de Almeida (2005) que e arrola o artesanato como uma atividade de geração de renda para algumas famílias Ticuna identificadas ao longo de sua pesquisa sobre o desenvolvimento sustentado Ticuna. Contudo, o autor não aprofunda esta questão, possivelmente porque o artesanato não era o objeto de seu estudo. Interessava-lhe as transformações pelas quais a economia e a sociedade Ticuna passaram a fim de identificar como essas transformações podem ou poderiam refletir sobre o andamento de um projeto de desenvolvimento sustentado naquele grupo indígena.

Seu estudo descreve que, naquele momento, a venda de artefatos era esporádica. Observo que isto mudou consideravelmente no final dos anos 90 e início de 2000 a partir da institucionalização das associações de artesãs como a Associação de Mulheres Ticuna (AMIT) e a Associação de Mulheres Artesãs de Bom Caminho (AMATÜ).

O Centro de Artesanatos é o local da pesquisa por ser, antes de tudo, o local social da produção. Dele e para ele, convergem as bases da produção, seja política, socioeducativa seja de projeto econômico.

Até o momento não foram realizados estudos específicos sobre a relação produção/mercado/crítica cultural indígena a partir da produção de artesanatos para a venda. Sendo assim almejo com esta dissertação contribuir para a produção de um conhecimento diferenciado sobre o tema.

1.5 Procedimentos metodológicos e o trabalho de campo

Esta dissertação é um trabalho etnográfico que almeja, especialmente, a polifonia, mantendo claras as vozes da pesquisadora e dos agentes da pesquisa em reflexões e depoimentos transcritos. O *estar lá*,(GEERTZ, 2005) ou melhor, a experiência etnográfica compreende no antropólogo uma autoridade mediada pelo diálogo interpretativo e polifônico, isto é, pela interação dialógica das vozes (Clifford, 2008, p. 52).

A coleta do material seguiu o procedimento de *olhar de muito perto* explorando três unidades cognitivas bem preparadas pela teoria: o olhar, o ouvir e o

escrever, conforme propõe Cardoso de Oliveira (1998), habilidades conduzidas pelo uso das ferramentas da observação participante, entrevistas e na escrita etnográfica.

O trabalho de campo foi realizado durante os anos de 2012 e 2013, em viagens com motivos e permanência diferenciadas que resultaram em estratégias de contato e resultados específicos.

O primeiro encontro com os artesãos do Centro de Artesanatos aconteceu em maio de 2011 e meu interesse foi obter o consentimento prévio da Coordenação do Centro de Artesanatos e da liderança comunitária para a realização da pesquisa. Acreditava que a relação pré-estabelecida com os artesãos via FEPI/SEIND facilitaria a minha inserção no campo, mas a situação foi diferente. Havia uma lacuna entre as demandas dos artesãos e o atendimento pelo Governo do Estado e isto se refletiu na minha condição de funcionária que dificultou minha aceitação pelos artesãos. Minha primeira intenção foi me despir da vestimenta de funcionária do Governo do Estado, porque, naquele momento, o “Governo não ajudava como deveria”. Contudo, considerando que não há neutralidade na pesquisa, usei esta condição para modificar a forma como estava sendo avaliada naquele primeiro encontro.

Bruner, citando Bartlles (1974), observa que todos podemos concordar, no entanto, que a situação de campo, inicialmente se apresenta como uma confusa “galáxia de significantes”, onde estão postos em relacionamento o antropólogo, o sujeito da pesquisa e suas intencionalidades. Nesse processo de estabelecimento da relação, as estruturas narrativas são como ficção, elas servem como guias interpretativos sobre como se constituem os dados, como os tópicos de estudo são definidos e como se constrói a situação de campo, que transforma o estranho em familiar. Mesmo quando o entranhamento entre pesquisador e pesquisado são resolvidos, no entanto, sentir-se confortável no nosso novo ambiente, ainda há o problema de voltar a partir da experiência vivida no trabalho de campo para a literatura antropológica, para o nosso destino final.

Na tradicional etnografia, a presença do pesquisador limita a participação dos sujeitos na pesquisa. Entretanto, na perspectiva de Clifford (2008), é possível construir um diálogo entre o pesquisador e os seus sujeitos, reconhecendo, em determinado contexto, o informante como “um etnógrafo indígena” (Clifford, 2008:50) com voz e participação (Clifford, 2008:52).

Marisa Peirano (1995) lembra que a etnografia não é algo que se faz espontaneamente, nem que a inclinação ou o talento podem ser dispensados. A experiência de campo depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas dentro da disciplina, do contexto sociohistórico mais amplo e, não menos das imprevisíveis situações que se configuram no dia a dia, no próprio local de pesquisa entre pesquisador e pesquisados.

A coautoria do texto, como sugere Bruner, ou a polifonia, como prefere Clifford (2008) são exercícios de reflexão e ruptura com o distanciamento entre o pesquisador e o pesquisado estipulado quando os estudos etnográficos se permitiram conservar a concepção do etnógrafo como “sujeito” e o os povos nativos como “objetos da investigação”.

O segundo encontro foi promovido para realizar a primeira etapa do trabalho. Deu-se em março de 2012 e consistiu na construção de *survey* da comunidade, pois o tempo de que eu dispunha naquele momento foi de apenas 8 dias. Nele, construí um croqui da comunidade a partir da identificação da casa dos artesãos. Este dado colaborou para a construção de grande parte do segundo capítulo. Também foi o responsável por firmar o meu contato com os agentes sociais fundamentais para a minha pesquisa. Com pouco tempo, realizei algumas entrevistas a fim de efetivar o meu contato com o grupo e começar, cuidadosamente, uma relação de pesquisa não institucionalizada pela SEIND. Atentei naquele momento para a *vigilância epistemológica* (BACHELARD, apud BOURDIEU, 2007) e busquei transformar as entrevistas em momentos de comunicação “não violenta”, tentando esclarecer ao agente social “as razões que o levam a aceitar participar da troca” (BOURDIEU, 2007, p. 695).

Em maio de 2012, a pesquisa foi direcionada para identificação da abordagem dada aos artefatos Ticuna em coleções museológicas e nos projetos econômicos. Sendo, assim, realizei pesquisas no Museu Nacional (UFRJ), Museu do Índio (FUNAI/RJ), Museu Magüta (Benjamin Constant) e na biblioteca do Instituto IMANI, em Letícia (Colômbia).

A segunda etapa do trabalho de campo foi realizada em Manaus, no mês de junho de 2012 e consistiu na etnografia da venda. Havia planejado esta etapa como a última, observando a produção como um ciclo que se inicia com a obtenção das matérias-primas, nesta pesquisa, aludida à capoeira, e que se fecha com a comercialização, referente à prateleira. Entretanto, a produção do Centro fechou

antes que o planejado e as artesãs anteciparam a viagem, e eu me adequei ao cronograma delas. Esta fase foi a que me permitiu um contato maior com as artesãs e, logo, com a produção. Sem apoio na cidade, ficaram hospedadas na minha casa, e a troca de informações foi intensificada tanto na mão que conduzia a minha pesquisa, quanto na que conduzia as artesãs ao atendimento de necessidades de fomento à comercialização.

A escrita etnográfica é, sobretudo, política (SILVA, 2000). Ela está repleta de subjetividades e intencionalidades do pesquisador, de sua rede de relações e do pesquisado. Esta condição trouxe um novo olhar sobre a “neutralidade” do antropólogo diante dos fatos e da pesquisa de campo. Como lembra Foote-White (2008) devemos construir estratégias para nos fazermos entender e para que haja mais entendimento.

Essa reflexão, muito subjetiva também acerca da participação do antropólogo em campo, mostrou o quanto há da subjetividade do antropólogo no seu fazer pesquisa, sendo, portanto, impossível ocultar seus preconceitos (vide *Um diário no sentido estrito do termo* de Malinowski, 1997) e o seu ego. Nesse movimento pós-moderno, onde se discutiu o *campo de poder* e também a posição que o antropólogo ocupa nele (BOURDIEU, 2007), fizeram-se reflexões sobre a interação entre pesquisador e pesquisado no trabalho de campo e na escrita etnográfica, alegando, entre outras coisas, que, em dado momento, o antropólogo escreve “por detrás dos ombros do nativo”, de modo que sua interpretação não se dá sobre a vida nativa, mas sobre a vida do nativo na presença do antropólogo.

Havia ainda uma etapa do trabalho de campo. A terceira, mais intensa, durou 25 dias de março de 2013. Nela, pude coletar os dados necessários sobre a produção, desde a obtenção da matéria-prima à confecção dos artefatos. Ocorre que o local da produção é também o local da venda, uma vez que o Centro de Artesanato se apresenta como a *loja* principal dentro da comunidade Bom Caminho. Com isso, produção e comercialização, inicialmente identificadas em etapas de investigação distintas, fizeram parte do mesmo tempo de pesquisa.

Nesse momento, explorei a observação participante acompanhando o cotidiano dos artesãos na produção e participando da vida política do Centro de Artesanatos. Durante esta etapa, ficou ainda mais clara a minha dupla condição na comunidade: pesquisadora e funcionária do Governo.

É preciso, antes de tudo, como destaca Silva (2000), mostrar como as vozes se relacionam, como se comunicam. Nisto, reconhecendo a coautoria do texto não simplesmente porque informantes contribuem com dados para o texto, mas porque etnógrafo e informante podem vir a partilhar as mesmas narrativas e se tornarem co-conspiradores da dialética (BRUNER, 1986).

Outros encontros menores foram oportunizados pelo meu trabalho na SEIND. A CPS me permite atividades em diferenciados temas, e aproveitei para investir em ações no trecho que vai de Tabatinga a Atalaia do Norte, onde Benjamin Constant está, obrigatoriamente, na rota de acesso. Sendo assim, pude estar em Bom Caminho mais vezes do que a pesquisa do mestrado me possibilitaria. Da mesma forma, em outros momentos menores, acompanhei as artesãs no Centro de Artesanato em Manaus. Busquei, nesta alternativa, experimentar outras formas sociais e legítimas de acessar a cultura Ticuna.

1.6 Apresentação dos capítulos

Desenvolvo meus argumentos em três capítulos. No primeiro, titulado “Panorama dos estudos antropológicos sobre arte e artefatos indígenas”, apresento como a Antropologia desenvolveu estudos clássicos e contemporâneos que associam os artefatos às perspectivas da arte, simbolismo, colecionismo e economia. Neste contexto, são importantes as contribuições de Franz Boas, Marcel Mauss, Lévi-Strauss, Curt Nimuendaju, Rodrigo Grunewald e Valéria Assis, para citar alguns.

Um recorte metodológico nos estudos explorados no primeiro capítulo analisa os projetos realizados no Brasil e na Amazônia. A ideia central que anima este capítulo é a trajetória da abordagem dada aos artefatos indígenas que vão da caracterização da cultura material à comercialização. Apresento aqui o contexto político e as instituições que cooperam para a institucionalização de projetos econômicos entre, especialmente, os Ticuna. O contexto que reveste esta construção é um reflexo mundial iniciado na década de 40 com os movimentos humanistas criados após a segunda grande guerra que chamaram a atenção dos países do primeiro mundo para o chamado desenvolvimento dos países subdesenvolvidos e que fez surgir as cooperações técnicas internacionais que implantaram ações e discussões sobre desenvolvimento e sustentabilidade

ambiental e social. De forma geral, busco uma reflexão sobre o efeito das ações públicas sobre a economia indígena.

O segundo capítulo, sob o título “Os Ticuna e a sociogênese da produção de artefatos em Bom Caminho”, mostra a relação do povo Ticuna com a produção de objetos artesanais, tomando como análise a maneira como os artesãos do Centro de Artesanatos e da Comunidade Bom Caminho constroem o projeto de produção de artefatos em um projeto de sustentabilidade econômica. Para tanto, o exercício se dá na contextualização do povo Ticuna e a prática cultural de fabricação dos artefatos, a construção da Comunidade Bom Caminho que se mostra uma comunidade artesã, a formação da primeira associação de artesãos da comunidade – AMATÜ, e a implantação do Centro de Artesanatos de Bom Caminho Torü Cuagüpa Taü enquanto um projeto de desenvolvimento sustentável.

O segundo capítulo explora, particularmente, a formação do agente principal da produção de objetos artesanais: o artesão. Preocupa-se, ainda, em mostrar as articulações indígenas pela manutenção da produção e comercialização.

O terceiro e último capítulo, “Da capoeira à prateleira: notas sobre a produção e comercialização de pacarás e abajures no Centro de Artesanatos”, etnografa a produção e a comercialização dos artefatos pelos artesãos do Centro de Artesanatos, identificando como uma economia tradicional se transforma em economia de mercado. Considerando que o objeto de estudo é a produção para o mercado, a etnografia privilegia os objetos de maior destaque na venda: os cestos *pacará simples* e *abajur*. Estes cestos têm como matriz cultural o cesto *buré*, cesto mítico, que também é descrito.

Busco, neste terceiro capítulo, desenvolver os conceitos que estão implícitos e explícitos nos objetos, como identidade, etnicidade, a crítica cultural, hibridismo e as abordar particularidades do urbanismo, como o dinheiro e a proposta de *bem-estar social* que estão envoltas na prática da venda. Teoricamente, este capítulo tem por base os estudos e conceitos desenvolvidos por Stuart Hall, Fredrik Barth, Sherry Ortner, Zygmund Bauman e Néstor García Canclini. De forma resumida, este capítulo explora as articulações que se dão e são necessárias para a produção e a comercialização, nele, evidencia-se o circuito da venda, o local e as modalidades de venda.

CAPÍTULO 1

PANORAMA DOS ESTUDOS ANTROPOLÓGICOS SOBRE ARTE E ARTEFATOS INDÍGENAS

1.1 Dos estudos clássicos da Antropologia sobre os artefatos indígenas: arte, simbolismo, participação na vida social e imitação prestigiosa

A descrição de práticas relacionadas a artesanato tem sido objeto de etnografia desde o início da Antropologia que, em seus primórdios, voltou-se com grande empenho ao estudo da cultura material indígena, traçando importantes referências sobre a arte, a simbologia e o sistema de troca e circulação de objetos, como o célebre exemplo sobre os braceletes trobriandeses.

Neste capítulo, pretendo retomar pontos da abordagem de clássicos na história da Antropologia, procurando correlacioná-los com os efeitos de processos coloniais envolvendo a coleta de textos e artefatos etnográficos no Brasil e, em especial, no Amazonas. Com isso, quero apresentar as abordagens que estes estudos deram às artes indígenas sobressaindo os artefatos da cultura material de forma a indicar alguns dos argumentos que possibilitaram a produção de objetos destinados à comercialização.

Franz Boas é considerado um fundador da antropologia das artes indígenas. Seu trabalho *A mente do homem primitivo* (1927)¹, “longe de configurar um objeto teórico bem definido e/ou uma categoria analítica, constitui um termo eminentemente descritivo que delimita, em sentido amplo, a arte estilizada das sociedades sem escrita” (ALMEIDA, 1998, p. 8).

Logo no início do primeiro capítulo, Boas expõe o exemplo de dois grupos próximos geograficamente e que focam seus esforços em diferentes tipos de manufatura. Os primeiros, os Índios da Califórnia, têm na cestaria sua principal indústria e sua principal arte; enquanto seus vizinhos no Norte se utilizam da madeira. Entre os primeiros, são as mulheres quem fabricam os cestos, notando que “entre os Índios californianos apenas as mulheres são artistas criadoras” (BOAS,

¹ O livro foi publicado em 1927, mas alguns de seus capítulos foram publicados anteriormente, como aconteceu com o caso da análise das caixas de agulhas do Alaska (publicada em 1908) e de um estudo acerca da arte representativa nas culturas “primitivas” (publicado em 1916), estando ambos presentes no livro *Raça, Linguagem, Cultura* (de 1940).

1927; citado por ALMEIDA, 2008, p.10). Mas ao Norte, os homens são os responsáveis por entalhar a madeira, logo são “carpinteiros e entalhadores muito habilidosos (...); a precisão de seu trabalho é comparável à dos nossos melhores artesãos”. Este exemplo, além de diluir qualquer determinismo de gênero, revela sua descrença na noção de uma mentalidade inferior. E, ao mesmo tempo, evidencia a relação que Franz Boas estabelece entre a arte e a cultura, sendo o contexto determinante na concepção das peculiaridades de cada modelo de representação (GÖETHE, 2008, p. 49).

Do estudo realizado sobre os *Inuits*, esquimós do Noroeste americano, Boas percebeu que as máscaras que usam faziam parte de conjunto de relações e significados específicos marcados no ritual do *potlach*. Dessa forma, empenhou-se no registro desse ritual e na análise dos sentidos, usos e os tipos de reações que os objetos suscitam entre os sujeitos observados. Essa investigação dava conta de informações que iam além da descrição das formas, técnicas utilizadas e origem dos objetos, como se esforçavam os trabalhos àquela época.

Boas traz uma posição alternativa às teorias antropológicas da arte quando rejeita a suposta incompatibilidade da relação forma e significado que colocava os estudos da arte em relação oposta, separando-os. Boas percebe que os elementos envolvidos no estudo da forma e do significado dos objetos não podem ser compreendidos de forma separada, pois “a combinação de forma e conteúdo confere à arte representativa um valor emocional, inteiramente distinto do efeito estético puramente formal” (BOAS, 1996, p. 58).

Boas propõe que uma teoria da arte deve reconectar o objeto físico com as experiências cotidianas, porque os significados dos objetos são definidos não em correlação com a sua estética absoluta, mas a partir das experiências cotidianas experimentadas. Dessa forma, o conceito de arte para Boas afirma que “todas as atividades humanas podem assumir formas que lhe dão um valor estético. (...) É difícil estabelecer com objetividade uma linha divisória entre formas artísticas e não-artísticas” (BOAS, 1996, p. 1-2).

Na Escola Francesa, julgamos importante remontar ao trabalho de Marcel Mauss (1934) sobre as técnicas corporais. Este autor não investigou especificamente a cultura material, entretanto, pela *arte de utilizar o corpo humano* pode ser identificado o *modus* pelo qual a cultura operada através dos objetos.

Mauss define as técnicas corporais como “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, de forma tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 1934, p. 211). Seu conceito baseia-se na afirmação de que toda sociedade tem hábitos que lhe são próprios e esses hábitos sociais variam não simplesmente com o indivíduo e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, com os prestígios. É preciso ver a técnica e a obra da razão prática coletiva e individual, ali onde de forma veem-se apenas a alma e sua faculdade de repetição. E com isto propõe um tríptico ponto de vista: o do “homem total” (MAUSS, 1934, p. 215). É preciso considerar o homem na sua totalidade – social, biológica e psicológica indissolivelmente misturadas – para compreender o modo de agir pelo corpo.

Numa perspectiva empírica, produzir e consumir os artefatos exige muito da atividade corporal do indivíduo, o que é quase comparado a um ritual, com etapas definidas e continuas onde se empregam técnicas e tecnologias específicas uma *arte gimnica* que pode ser aperfeiçoada com sua prática ao longo dos tempos.

Segundo Mauss, nas técnicas corporais, a educação domina, isto porque para cada técnica [no caso desta pesquisa fabricar artefatos] existe uma técnica de educação, ou um ensino técnico. Um dos fatores que torna a produção de artefatos similares entre as culturas indígenas de todo o mundo é a expressão corporal e as formas pelas quais o seu conhecimento é transmitido a quem é de interesse: pela observação e pelo fazer junto², pela *imitação prestigiosa* (MAUSS, 1934, p. 215). Pela imitação prestigiosa, Mauss afirma que as técnicas ou atos são realizados por pessoas confiáveis e com prestígios. É no prestígio que se encontra todo o elemento social que torna os atos ordenados, autorizados e provados pelo indivíduo *imitador*.

Logo, o ritmo, a disposição das mãos, a habilidade dos dedos, o uso dos pés para segurar as fibras de tucum enquanto as trança para tecer os fios com os quais fabricará a *maqueira*³, são técnicas corporais do sistema de ensino que as

² No terceiro capítulo voltarei a essa temática exemplificando-a no modo de fazer os artefatos Ticuna. Antecipo, contudo, que o conhecimento é transmitido pelos pais (ou a figura mais próxima como tios e avós) aos filhos – homens aos meninos e as mulheres às meninas – isto é evidente nos relatos sobre a trajetória das artesãs na confecção – que aprendem observando e ajudando a mãe a fazerem os objetos. *Elas aprendem fazendo junto*. Mais adiante ao discorrer sobre os projetos de comercialização de artefatos em Bom Caminho discorrerei sobre as *oficinas de produção* que se apresentam, nesta pesquisa, como ambientes facilitadores para a transmissão desse conhecimento, ampliando o seu público – para além da unidade familiar, pois os saberes são intercambiados com outras mulheres -, porém, preservando a sua característica da *imitação prestigiosa* mostrando que esta noção pode ser profícua para o entendimento da produção de artesanato pelos Ticuna.

³ Rede para dormir. Essa denominação é comum entre muitos povos indígenas do estado do Amazonas. Sua variante é o nome que recebe na língua nativa como *nãpa na'i na'ca*, em Ticuna.

mulheres⁴ – adultas ou crianças – aprendem imitando e tomando emprestados os atos bem sucedidos de pessoas em que elas confiam e que exercem autoridade sobre elas [nesse caso, autoridade por ser conhecedor do conhecimento] e que possuem prestígio destacado por seu conhecimento.

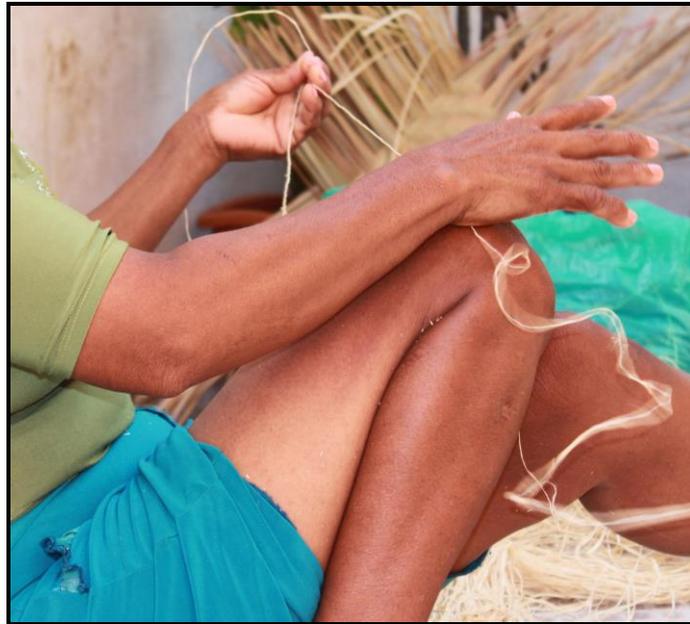


Foto 1: Expressões do corpo: detalhe de Ernestina “torcendo seda” de tucum para formar fios (linha) de tucum.

Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem*, se lança ao estudo das relações entre mitos e artes dos índios sul-americanos. Segundo este autor, “os mitos nos aparecem simultaneamente como sistemas de relações abstratas e como objetos de contemplação estética” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 41). Nesse caso, “a arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem um pouco do artista e do *bricoleur*: com meios artesanais ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 38). Para este autor, a imensa maioria das obras de arte é formada por modelos reduzidos que são, em linguagem de *bricoleur*, a redução da dimensão imponente que a arte possui e não apenas a redução de seu tamanho, pois até mesmo o tamanho natural supõe um modelo reduzido. Os exemplos que o autor traz são obras de arte como o retrato de mulher pintado por Clouet e as pinturas da Capela Sixtina (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 39).

⁴ Nesse exemplo entenda-se as mulheres Ticuna e o seu sistema de produção de artefatos.

Já na Escola Britânica, Evans-Pritchard, ao estudar como os Nuer⁵, povo nilota do Sudão, obtém a sua subsistência e suas instituições políticas, destacou a forte influência do gado na vida social nativa. Os Nuer possuem uma cultura material muito simples e, por isso, dependem grandemente do meio ambiente. São um povo pastoril para quem “o gado é seu bem mais prezado e eles arriscam suas vidas de boa vontade para defender seus rebanhos ou pilhar os de seus vizinhos” (EVANS-PRITCHARD, 2002, p. 23). Deste modo, “o idioma social Nuer é o idioma bovino” (EVANS-PRITCHARD, 2002, p. 27), onde a relação do homem com o seu boi é capaz de descrever os elementos culturais que os caracterizam: pelo gado é possível identificar a linhagem de seu dono, manter contato com os fantasmas e espíritos, nominar pessoas – geralmente o indivíduo recebe um nome que ressalte a cor e a forma de seus bois – e permitir que por esse nome ele entre para a posteridade.

O autor mostra que o gado tem importância tanto por sua capacidade de prover alimentos quanto por gerenciar a vida social. E entre seus diferentes usos, interesse-me aqui pela descrição que o autor faz de como o gado prover aos Nuer a matéria-prima para a confecção de objetos:

as peles são usadas como camas, bandejas, para carregar combustível, cordas para prender animais e outras finalidades, manguais para malhar cereais, cangas de couro para bois e para membrana de tambores. São empregadas na manufatura de cachimbos, lanças, escudos, recipientes de tabaco, etc. Escrotos de bois são transformados em sacolas para carregar tabaco, em colheres e outros objetos pequenos. Os pelos das caudas são transformados em borlas usadas pelas meninas como ornamento de danças e para enfeitar os chifres dos bois preferidos. Os ossos são empregados na manufatura de braceletes e como instrumento para bater, esmagar e raspar. Os chifres são talhados em colheres e empregados na construção de arpões. O esterco é usado como combustível e no revestimento de paredes, assoalhos e no exterior das choupanas de palha de pequenos acampamentos. Também é empregado como gesso em processo de tecnologia mais simples e para proteger feridas. As cinzas do esterco queimado são esfregadas nos corpos dos homens e usadas para tingir e alisar o cabelo, como ingrediente de bochechos e em pó para os dentes, na preparação de camas e de sacolas de pele, e para várias finalidades rituais. A urina é usada na batidura do leire e na preparação do queijo, na preparação de utensílios feitos com cabaças, na curtição de couro e para a lavagem do rosto e das mãos (EVANS-PRITCHARD, 2002, p. 38).

O texto se limita a uma breve indicação do uso desses objetos, limitando a sua significância de objetos para, na maioria, uso doméstico. Entretanto, declara a

⁵ Os Nuer se autodenominam *Nath* (singular, *ran*), vivem em pântanos e savanas planas ao longo das duas margens do rio Nilo, no Sudão africano. São um povo pastoril que têm prazer em cuidar do gado. Falam a língua shilluk e as instituições políticas constituem seu tema principal, sendo que o sistema político Nuer é, antes de tudo, coerente com a sua ecologia e os meios que dispõem para a subsistência, entre eles a “indústria” do gado.

continuidade da participação do gado na vida social Nuer. É provável que, nessa sociedade, onde o gado representa tamanha importância, deseje-se consumi-lo o mais integralmente possível. Fica óbvio, porém, que este emprego serve como mais um elemento afirmador da presença do gado na mentalidade e vida prática do povo Nuer.

O objetivo de retomar aqui os estudos de Franz Boas, Lévi-Strauss, Marcel Mauss e Evans-Pritchard consiste na tentativa de apresentar alguns estudos clássicos que, como os primeiros, tocam a questão da arte indicando conceitos analíticos que podem ser utilizados para compreender arte e objetos nas sociedades indígenas: forma, estética, simbologia, técnicas corporais, funcionalidade, para citar alguns.

1.1.1 Etnografia e colecionismo na Amazônia: do exotismo à comercialização

Os objetos da cultura material ameríndia tornaram-se interessantes testemunhos da presença humana “além mar” com as “descobertas” no Novo Mundo. Ribeiro e Velthem (1992) citando Surtevant (1976) lembram que tais objetos eram apreciados à época muito mais por seu exotismo e pela raridade das matérias-primas utilizadas do que por suas qualidades estéticas.

Nesse período, destaca-se o trabalho dos viajantes e naturalistas europeus que estudaram a história natural das Américas no século XVIII e, dentre suas atividades, recolheram objetos artesanais que enviaram a instituições públicas europeias “onde passaram a constituir informações sobre o universo do homem ocidental (RIBEIRO & VELTHEM, 1992, p. 104).

No século XIX, a ideia de que a cultura indígena estava fadada ao desaparecimento propagou-se a ponto de o movimento colecionista do final daquele século ser justificado pela ideologia salvacionista para que impregnando as práticas antropológicas propunha garantir a manutenção dos últimos resquícios capazes de testemunhar a respeito da cultura e da origem e evolução do homem ocidental. Assim, os museus eram vistos como “lócus privilegiado para a preservação de peças etnográficas e para a pesquisa científica” (STOCKING, 1974; HANDLER, 1985, citado por FAULHABER, 2011).

As culturas indígenas não desapareceram como se esperava, embora, sem exceção, todas tenham sofrido severas modificações ao longo das relações de

contato. No entanto, as coleções etnográficas, sem dúvida, resguardam importantes elementos culturais, ainda que revelando práticas alteradas no contato interétnico.

No Brasil, a cultura indígena passa a se constituir o objeto de interesse da antropologia no início do século XX. Identifica-se uma descontinuidade histórica da Antropologia que culminou na passagem do corpo humano para a cultura material e simbólica. Exemplos podem ser observados nos trabalhos de Spix e Martius, Koch-Grünberg, Curt Nimuendaju e Constant Tastevin.

Nos anos 1846 e 1847, o viajante francês Paul Marcoy (1995) cruzou a Amazônia peruana e brasileira carregando consigo o interesse pela população e pela paisagem com que cruzava. Ele entrou no território brasileiro pelo rio Solimões, pelo município de Tabatinga e manteve contato com os índios Ticuna dos quais coletou diversos objetos.

Naquele momento, Boas considerava que com as transformações sofridas pelos povos autóctones e suas culturas, eles estariam fadados a desaparecer. Estudos de Constant Tastevin e Curt Nimuendaju sobre a Amazônia são desenvolvidos sob esta perspectiva que estava amparada pelas abordagens da ciência antropológica à época que era quase sempre sinônimo de estudos do primitivo, do exótico, do distante. Cabe ressaltar que o olhar (e coletar) objetos etnográficos indígenas apresentou-se bastante vantajoso para o mercado de bens culturais nacionais e internacionais.

Tastevin, o missionário-etnógrafo, em pesquisas na região ocidental do Brasil, “coletava relatos, palavras e artefatos com o objetivo de fornecer um *corpus* de informação para o Museu e para os estudos etnológicos” que pusessem a ciência francesa em destaque (FAULHABER, 2011, p. 18), quebrando o que ele chamou de monopólio alemão do conhecimento científico sobre os índios da Amazônia, pois, naquele momento, predominavam os estudos de Theodor Koch-Grünberg e Paul Ehrenreich (DOMINGUES, 2009, p. 195).

Curt Nimuendaju, por sua vez, “tornou-se conhecido como etnógrafo vendendo peças etnográficas e arqueológicas para museus do Brasil e da Europa” muitos dos quais financiaram suas viagens (DOMINGUES, 2009, p. 20).

Entre estes etnógrafos, interessa-nos ainda mais a coleta (e estudos) de artefatos Ticuna feitas por Curt Nimuendaju. Para garantir que teria objetos para negociar com os museus, Nimuendaju incentivava a produção dos artefatos entre aqueles indígenas. Nos anos 40, este viajante alemão que virou etnógrafo construiu

uma importante coleção etnográfica com os artefatos Ticuna coletados em viagens ao Alto Solimões para o Museu Göeldi, no estado do Pará. Nela, empenhou-se em descrever os usos dos objetos, conferindo-lhes o caráter de objeto de reflexão etnográfica descaracterizando-os enquanto objeto de obra de arte (FAULHABER, 2007, p. 351). Nessa coleção, a análise comparativa da mitologia, da iconografia em termos da simbologia das máscaras e instrumentos rituais permite um estudo de profundidade da história de tais objetos Ticuna.

Domingues destaca a expedição de Claude Lévi-Strauss pela Serra do Norte, estado do Mato Grosso, no ano de 1938. A autora ressalta que Lévi-Strauss viera para o Brasil interessado em fazer etnologia, visando estudar os índios – “primitivos – que não tinham tido ainda contato com a “civilização”, e a expedição seria sua tese de doutoramento. Na equipe, estavam Luiz Castro Faria, antropólogo do Museu Nacional, o médico e naturalista francês Jehan Albert Véllard e a antropóloga Dinah Lévi-Strauss. A expedição foi iniciada no Mato Grosso, no Centro-oeste do Brasil e terminou na região Norte. Lévi-Strauss e Jehan Véllard trabalharam a região que vai de Mato Grosso a Gaujari-Mirim na fronteira Brasil-Bolívia, e Castro Faria viajou até Belém, passando por Manaus (DOMINGUES, 2008, p. 36). Em estudo independente, Castro Faria (1959) empenhou-se na produção arqueológica dos povos primitivos, dedicando-se à análise das cerâmicas com motivos zoo e antropomorfos.

Outros estudiosos desenvolveram pesquisa e divulgação do patrimônio cultural material indígena. Entre eles, destaca-se Darcy e Berta Ribeiro (1957) que escreveram uma importante monografia sobre a arte plumária dos índios Urubu-Kaapor do estado de Rondônia (RO). Mais tarde, outros trabalhos de Berta Ribeiro sobre a cultura material indígena foram condensados na coleção *Suma Etnológica Brasileira*. Teodor Koch-Grunberg (2009), Irving Goldman (1963) e Reichel-Dolmatoff (1967) analisaram, em diferentes épocas, os símbolos gravados nas rochas no noroeste amazônico no estado do Amazonas (AM). Felon Costa (1959; 1968) analisou a arte e o artista na sociedade Karajá, habitantes das margens do rio Araguaia, na Ilha do Bananal e arredores, na divisa entre os estados de Mato Grosso e Tocantins.

Antony Seeger, comentando as publicações sobre o Brasil, ressalta a dificuldade de separar a arte dos demais domínios da cultura e reconhece que seria inerente a todas as formas de expressão que materializam a cultura: “a pintura

corporal, por exemplo, é arte, mas é também cerimonial, cosmologia (religiosa) e pode estar associada à hierarquia e à classificação social” (SEEGER, 1980, p. 147). Da mesma forma, estão imbricados outros aspectos como a arquitetura, a construção dos artefatos e os petroglifos.

1.1.2 Os estudos no Brasil sobre o emprego dos artefatos indígenas na comercialização

A inserção dos artefatos indígenas na rota comercial segue, neste tópico, duas observações: a oportunidade de geração de renda e enfrentamento ao contato com a sociedade envolvente. Graburn (1976; citado por GRÜNEWALD, 2001) lembra que as populações do Quarto Mundo inventaram artes comerciais para se relacionar com o fenômeno do turismo. A década de 70, para os povos indígenas no Brasil, foi marcada pelas lutas que antecedem a demarcação das terras indígenas. Nesse momento, a ideia de fixação dos povos nos territórios estimulou o emprego de diversas atividades – produtivas, educacionais e sanitárias – que evitassem o êxodo. Com isso, a produção e comercialização de artesanato disseminaram-se entre os povos indígenas no Brasil sob o incentivo dos órgãos estatais, como a FUNAI, organizações não governamentais (ONGs) e diversos outros grupos que interagem com essa população. Nessa esteira, surgiram programas como o Artíndia.

Joana Miller (2007) lembra os trabalhos de Paul Aspelin (1975) e David Price (1977) sobre o comércio de artefatos entre os Nambiquara e ainda, sobre a relação entre esta venda e o programa Artíndia da FUNAI. A autora relata que a venda foi iniciada por meio do médico missionário do Summer Institute of Linguistics (SIL) que levava os artefatos para vender na cidade de Cuiabá, atuando como primeiro intermediário para os Mamaindê⁶. O trabalho de Price (1977) foca o sistema de circulação dos artefatos, o qual qualificou como um novo sistema de trocas que passou a coexistir com o sistema de troca tradicional. No sistema de trocas tradicional, de acordo com a descrição de Price, os bens moviam-se em uma direção num período e na direção oposta algum tempo depois. Aspelin preocupou-se em descrever com minúcia o processo de produção destacando a coleta das matérias-primas, a divisão social do trabalho, período de coleta, objetos confeccionados e os

⁶ Grupo Nambiquara.

mais vendidos, hora de trabalho empregada e preços, bem como o trabalho dos agentes intermediários (MILLER, 2007, p. 122). Este autor também se interessou em descrever nesse trabalho a relação entre a venda de artefatos e o mercado turístico nas cidades de Cuiabá e, posteriormente, Rio de Janeiro.

No âmbito dos estudos sobre a produção de artefatos para o turismo, Grünewald (2001) traz o conceito “artes inventadas”. Este conceito foi criado por Graburn para estudar a produção artística das populações aborígenes ou nativas inseridas no chamado *Quarto Mundo*⁷. Ele argumenta no contato posto a estas populações via turismo, que a venda de artes como *souvenir* constitui uma alternativa para estas populações cujas atividades econômicas são incentivadas pela inserção em novos circuitos de compra e venda criadas com a circulação e o contato com turistas. Entretanto, os povos do Quarto Mundo raramente produzem artes para o consumo próprio, o que lhes estimula uma invenção. Suas artes passam a ser, portanto, “artes comerciais” onde os objetos são inventados para o consumo externo.

Essa invenção leva em consideração o seguinte: o relacionamento especial entre as populações produtores e os consumidores de turismo do Ocidente, a competição existente entre as artes tradicionais e os produtos importados e o surgimento de novas ideias e gostos no contato com os turistas⁸.

Valéria Assis (2006) desenvolveu um estudo sobre as trocas de serviços e objetos no mundo social Mbyá-Guarani, no ambiente interno e nas relações

⁷ Graburn utiliza a noção de “Quarto mundo” para caracterizar o universo social em que se situam os coletivos dos povos aborígenes ou nativos cujas terras ficam dentro de fronteiras nacionais e administrações tecnoburocráticas dos países do Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos. Como tais, são populações sem países próprios, que estão geralmente em minoria e sem o poder de dirigir o curso de suas vidas coletivas (GRÜNEWALD, 2001, *apud* Graburn, 1976, p. 1).

⁸ Um movimento semelhante tem se instaurado em Bom Caminho desde o ano de 1990. Após a instituição da AMATU como veículo de produção e venda de artefatos Ticuna, a primeira agência a fomentar esta atividade foi a Prefeitura de Benjamin Constant em parceria com a Diocese do Alto Solimões. Naquele momento a Prefeitura iniciava um projeto de atração ao turismo em Benjamin Constant e Bom Caminho entrou na rota turística pela venda de artesanatos. “A Prefeitura trazia dos turistas e quando eles chegam na comunidade a gente chamava na voz e todo mundo que tinha artesanato em casa trazia para mostrar. Muitos compravam, mas outros só queriam olhar mesmo” (Rosa Chota em entrevista). A produção de artefatos para o turismo não é a primeira intenção dos artesãos de Bom Caminho. Entretanto, esta atividade justifica o discurso e manutenção da loja do Centro de Artesanatos “aberta”. Da mesma forma, Prefeitura e Prelazia continuam levando turistas (especialmente missionários e visitantes europeus) para o consumo de artefatos em Bom Caminho. Com a chegada do Projeto de Desenvolvimento Regional do ISCOS na região, o turismo tornou-se objeto de ação. Desde 2011 a ONG italiana tem desenvolvido na comunidade atividades voltadas para o turismo como “curso de formação de agentes de turismo”. Diversas ações pensando em “dar condições para que a comunidade receba bem seus visitantes” foram discutidas e planejadas em uma reunião realizada pela OIT/Brasil e o IEB. A OIT por meio de sua filial no Brasil desenvolveu o “estudo de mercado” para a produção de AMATU. Uma dessas atividades constava em levantar os desafios para melhorar a venda da e na comunidade. No quesito *na comunidade* foi constatado que era necessário melhorar as condições ambientais da comunidade para receber os turistas, como atividade deveria: castrar os cachorros (atividade que ficou sob responsabilidade do cacique para solicitar à FUNAI)

interétnicas deste grupo. Para a autora, o artesanato é o medidor das relações dos Mbyá com os outros. “O artesanato é o objeto endógeno por excelência que vai atuar nas relações mercantis. E apesar de ser pensado e produzido para ser mercadoria, ele possui a ambiguidade de também ser marcador de identidade” (ASSIS, 2006, p. 39-40).

Os artefatos indígenas como *suvenir* para o turismo foram observados também por Grunewald (2001) durante os estudos sobre o turismo em aldeias Pataxó na Bahia. Nesse trabalho observa que a construção de Coroa Vermelha como uma “localidade” indígena se deu com a chegada do índio Pataxó Itembé atraído pela oportunidade de vender artesanato no local onde havia sido realizada a Primeira Missa no Brasil. do lugar. Depois de Itambé, foi “que começou a chegar outros índios, se apossando, fazendo artesanato e aumentando a população”. Eles resolveram abandonar a “situação muito difícil” em que viviam e se mudar definitivamente para a Coroa Vermelha a fim de “trabalhar (alugando sua mão de obra) e vender o artesanato” (GRÜNEWALD, 2001, p. 140). Dessa forma, o artesanato Pataxó é uma tradição criada como alternativa econômica e como tradição que os qualifica como grupo étnico.

A configuração dada pelo autor à análise do artesanato traz para a antropologia a reflexão da criação cultural como tema central para pensar as tradições étnicas do povo Pataxó – nelas o artesanato – pois em balanço está o poder criativo do símbolo evocado a partir da dialética entre a inovação e a tradição. A produção artesanal “ênfatisa o conteúdo distintivo de sua cultura para turistas” (Sjöberg 1993, citado por GRÜNEWALD, 2001, p.187) — o que se tornou processo central na reconstrução consciente de sua identidade. Grunewald investigando a origem do artesanato comercial em Coroa Vermelha verificou que um chefe de posto da FUNAI incutiu nos Pataxó o interesse pela venda e indicou matérias-primas e modelos de outros povos para que os Pataxó ficassem familiarizados⁹.

Els Lagrou, estudando o significado das artes indígenas, traz para a discussão o tema *agency*¹⁰, traduzido aqui por agencialidade, e destaca que a produção de artefatos Kaxinawa passa por uma reflexão do domínio do canto

⁹ Situação parecida ocorreu com os Ticuna de Bom Caminho onde se registra a prática de confeccionar artefatos, a sua produção para a venda foi incitada por um representante do órgão tutelar alegadamente com a função de incentivar a tradição cultural. Trata-se de duas experiências ocorridas em direções distintas no mapa nacional, mas que atestam o modelo de ação indigenista vigente na década de 70.

¹⁰ O uso do termo *agency* remonta aos trabalhos de Alfred Gell (1998).

(LAGROU, 2010, p. 5), enquanto para os índios Bororo, a fabricação de enfeites plumários e cocares se organiza de acordo com a lógica dos clãs (LAGROU, 2010, p. 6) e entre os Kayapó-Gorotire a confecção não obedece a uma divisão de especialização, pois todos os grupos têm o direito de produzir algum tipo de enfeite ou artefato (LAGROU, 2010, p. 7).

Os estudos antropológicos sobre a comercialização de artefatos indígenas têm mostrado uma grande possibilidade de enfoque multidisciplinar sendo veículo de temas antes polêmicos e restritos como o caso da afirmação indígena em territórios urbanos. É o caso do povo Guarani¹¹ da Terra Indígena Krukutu em São Paulo. O grupo ocupa quatro terras indígenas naquele estado: Tenondé-Porã (Barragem), na região de Parelheiros, extremo sul da cidade, Jaraguá, na zona oeste, ao lado do Parque Jaraguá e a Rio Branco, cujo território já homologado abrange parte dos municípios de São Paulo, Itanhaém e São Vicente. São terras pequenas, como é o perfil dos territórios indígenas no Sul e Sudeste do Brasil. Entretanto, desde o ano de 2010, a FUNAI busca novos territórios para os Guarani. Como forma de garantia de renda, os Guarani de Krukutu investem na venda de artefatos. Esta iniciativa é vista por Assis (s/d) como uma possibilidade de revalorização dos saberes tradicionais em perímetro urbano.

Aqui, nesta dissertação, proponho estudar os artefatos Ticuna produzidos na comunidade Bom Caminho, em especial pelo Centro de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü*, para o comércio, sob a perspectiva de uma economia indígena alicerçada no empoderamento de projetos sustentados (ALMEIDA, 2010) que alia sustentabilidade econômica e sustentabilidade cultural. Nessa trama, observarei as variadas nuances da produção e comercialização dos objetos, especialmente, as redes sociais e comerciais construídas, a interface da tradição com a inovação, a manutenção das práticas, os mercados e a sua influência interna na comunidade.

¹¹ A terra indígena Krukutu fica localizada na região metropolitana do estado de São Paulo. Nesse estado, o povo Guarani ocupa ainda as terras indígenas Tenondé-Porã (Barragem), na região de Parelheiros, extremo sul da cidade, Jaraguá, na zona oeste, ao lado do Parque Jaraguá e a Rio Branco, cujo território já homologado abrange parte dos municípios de São Paulo, Itanhaém e São Vicente. São terras pequenas, como é o perfil das terras indígenas no sul e sudeste do Brasil e desde o ano de 2010 a FUNAI busca novos territórios para os Guarani.

1.2. Os artefatos Ticuna no mercado de projetos econômicos no Alto Solimões: desenvolvimento, agências e sustentabilidade

A implementação de projetos de desenvolvimento no Alto Solimões pode ser considerada como um reflexo regionalizado do movimento global que ganhou relevância a partir da década de 1970 quando as preocupações mundiais voltaram-se para um desenvolvimento aliado à conservação e uso sustentável do meio ambiente.

O desenvolvimento mencionado refere-se a ações desenvolvimentistas e de combate à pobreza dos países do terceiro mundo, movimento iniciado após a segunda guerra mundial e que culminou no surgimento de tratados e cooperações internacionais instituídos para a prestar ações assistencialistas e humanitárias aos esses países subdesenvolvidos, muitos dos quais geraram discussões e operações que formularam as preocupação mais tarde com o meio ambiente.

Sobre a atuação de cooperações internacionais em favor dos povos indígenas no Brasil, Barroso-Hoffmann destaca três momentos a partir da década de 60: o primeiro retratando a década de 70 com a implementação de projetos de mitigação às populações indígenas afetadas pelos grandes projetos desenvolvimentistas. Nesse período, destaca também o início das investidas das igrejas europeias cristãs às organizações indígenas brasileiras, laicas e religiosas voltadas à defesa dos direitos indígenas (BARROSO-HOFFMANN, 2008, p. 2).

O segundo momento vem na década de 80 e é marcado pela pressão dos grupos pró-índio às organizações ambientalistas americanas e europeias que culminou na diretriz OMS 2.34¹² de 1982, a primeira diretriz do Banco Mundial voltada para as sociedades indígenas por acreditar que estas sociedades estavam “mais sujeitas do que outras a serem prejudicadas, mais do que beneficiadas, por projetos destinados a beneficiários distintos das populações tribais” e que, portanto, o desenho de tais projetos “deveria incluir medidas ou componentes necessários à salvaguarda de seus interesses” (PACHECO DE OLIVEIRA, 2000, p. 105). Esta iniciativa pôs em relacionamento a FUNAI, empresas estatais e contou com o

¹² Em 1982 o Banco Mundial lançou o Operational Manual Statement (OMS) 2.34 sobre "Populações Tribais em Projetos Financiados pelo Banco", cujo objetivo era proteger os interesses de grupos indígenas, relativamente isolados e culturalmente distintos, em intervenções para desenvolvimento financiadas pelo Banco. Por esta diretriz o Banco Mundial afirma que prestaria apoio financeiro exclusivamente aos projetos cujas medidas se comprometessem em salvaguardar a “integridade e o bem-estar das populações tribais” (PACHECO DE OLIVEIRA, 2000, p. 105).

trabalho direto de antropólogos, em especial, para a elaboração e implementação dos projetos dessas agências.

A década de 80 é marcada pela oficialização do movimento indígena no Brasil, que instituiu diversas associações indígenas e propiciou a demarcação das terras indígenas. Bruce Albert (2000) observa que a demarcação das terras indígenas e a instituição de serviços de assistência à saúde indígena foram os principais fatores que estimularam a elaboração de projetos de desenvolvimento econômico para os povos indígenas que sofriam os impactos negativos de projetos como, por exemplo, das hidrelétricas de Tucuruí e Carajás.

Passamos progressivamente, portanto, na virada dos anos 1980/90, de uma forma de etnicidade estritamente política, embasada em reivindicações territoriais e legalistas (aplicação do estatuto do índio), para o que se poderia chamar de etnicidade de resultados, na qual a afirmação identitária se tornou pano de fundo para a busca de acesso ao mercado e, sobretudo, ao “mercado dos projetos” internacional e nacional aberto pelas novas políticas descentralizadas de desenvolvimento (local/sustentável) (ALBERT, 2000, p. 198).

O terceiro momento de ação das cooperações internacionais no desenvolvimento dos povos indígenas citado por Barroso-Hoffmann ocorreu na década de 90 no bojo das discussões e acordos firmados na Eco 92¹³. Nesse momento, “o discurso muda do direito humano para o uso e conservação dos recursos naturais¹⁴” (BARROSO-HOFFMANN, 2008, p. 4) e que *desenvolvimento sustentável*¹⁵ e *globalização* tornaram-se discursos hegemônicos.

No bojo das discussões sobre o meio ambiente, os povos indígenas lançaram suas preocupações com a demarcação de seus territórios. O cenário para sua “manifestação” foi a Conferência Mundial dos Povos Indígenas sobre Território, Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada em paralelo à Eco 92 na aldeia Kari-oca

¹³ Eco 92 ou Rio 92 é como ficou conhecida a II Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CNUMAD) realizada na cidade Rio de Janeiro (Brasil) em 1992. Os principais acordos internacionais firmados na reunião foram a Convenção da Diversidade Biológica (CDB) e a Agenda 21. O capítulo 26 desta última trata especificamente dos Povos Indígenas. A primeira Conferência foi realizada em Estocolmo em 1972 e foi denominada Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente Humano. O Brasil participou de ambas.

¹⁴ Nos anos 2000 o interesse volta-se mais nitidamente para as expressões culturais indígenas que ganham defesa em acordos também internacionais de proteção das expressões culturais materiais, imateriais e linguísticas promulgadas por acordos como a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2006), Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2007) postos em práticas por agências como a UNESCO. No Brasil, tal preocupação é regida pelo Decreto 3.551/2000 que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e o Decreto 7.387/2010 que decreta o Inventário Nacional da Diversidade Linguística.

¹⁵ O capítulo 14 da Agenda 21 faz referência ao desenvolvimento sustentável ao propor uma *agricultura sustentável*. Preocupa-se com isso, evitar uma expansão degradante às terras marginais e a invasão dos ecossistemas.

onde estiveram reunidos representantes de 51 povos indígenas do Brasil e 66 delegações representantes de povos originários das Américas, Ásia, África, Austrália, Europa e Pacífico. Os principais pontos da reunião foram direito à autonomia e ao uso exclusivo das terras e territórios indígenas. Os resultados da Conferência ficaram registrados na Declaração da Aldeia Kari-oca e Carta da Terra dos Povos Indígenas elaboradas ao final do evento. Como reflexo desse contexto político os povos indígenas conseguiram apoio internacional para a demarcação de suas terras.

Oliveira Neves (2013) descreve o apoio financeiro dado pelo governo austríaco¹⁶ ao povo Ticuna para o projeto de demarcação das terras Ticuna no Alto Solimões, logo após a Conferência dos Povos Indígenas. Foi com o mesmo objetivo que a agência Pão para o Mundo (PPM), uma cooperação das igrejas evangélicas-luteranas da Alemanha, se aliou aos Kulina no processo já desencadeado de “auto-demarcação” das terras que ocupam na região do médio rio Juruá, também no Amazonas, e a Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ), agência de cooperação internacional do governo alemão que decidiu financiar a demarcação da terra indígena ocupada pelos índios Wajãpi, no estado do Amapá, e que passaria a financiar a demarcação das terras indígenas na Amazônia, através do Projeto Integrado de Proteção às Populações Indígenas da Amazônia Legal (PPTAL), criado em parceria com a FUNAI (OLIVEIRA NEVES, 2013, p. 396).

O Alto Solimões está localizado em uma região de interesse nacional (e internacional) - na fronteira Brasil-Colômbia-Peru. Desde a década de 70, o Governo Federal investe na região seja sob o pretexto da soberania nacional – com o Projeto Calha Norte –, seja nos programas de desenvolvimento regional – destacando-se o extrativismo da borracha. Desde o ano 2000, o governo federal tem mobilizado projetos de fomento ao etnodesenvolvimento dos povos indígenas. Estes projetos foram geridos especialmente pela FUNAI com recursos do orçamento público e por organizações indígenas e ONGs com recursos oriundos de acordos firmados em cooperação internacional, como foi visto anteriormente.

Os direitos indígenas não decorrem de uma condição de primitividade ou de pureza cultural a ser comprovada nos índios e coletividades indígenas atuais, mas sim do reconhecimento pelo Estado brasileiro de sua condição de descendentes da população autóctone. Trata-se

¹⁶ Almeida mensura ter sido cerca de meio milhão de dólares (ALMEIDA, 2008, p.48).

de um mecanismo compensatório pela expropriação territorial, pelo extermínio de incontável número de etnias e pela perda de uma significativa parcela de seus conhecimentos e do seu patrimônio cultural. (PACHECO DE OLIVEIRA, 1999, p.117-118).

Aqueles projetos abriram novas perspectivas a autossustentação indígena, buscando criar alternativas para combinar o atendimento de necessidades básicas de subsistência com as necessidades de produtos não-indígenas criadas pelas situações de contato e mercado. Os projetos econômicos surgiram, ainda, como mecanismo capaz de preparar os indígenas para uma nova relação política com a sociedade nacional, estimulando a autonomia dos grupos. Desenvolvimento tornou-se um dos discursos mais inclusivos no senso comum e na literatura especializada. Sua importância para a organização de relações sociais, políticas e econômicas fez com que antropólogos o considerassem como “uma ideia básica da cultura europeia ocidental moderna” (RIBEIRO, 2008, p. 117).

As experiências dos projetos de desenvolvimento sustentável no Alto Solimões seguiu a mesma linha e sua metodologia foi compartilhada também por agências locais como as Prefeituras e a Diocese. Destaco, pelo interesse desta pesquisa, o desenvolvimento pela via cultural, ou melhor, a venda de artefatos culturais como alternativa econômica que colocaram a comunidade Bom Caminho na rota dos projetos de etnodesenvolvimento.

O conceito de etnodesenvolvimento chegou ao Brasil na década de 1980 e se formou então como um contraponto crítico e alternativo às teorias e ações desenvolvimentistas e etnocidas, que tomavam as sociedades indígenas e as comunidades tradicionais em geral como obstáculo ao desenvolvimento, à modernização e ao progresso (VERDUM, 2000, p.88). Ribeiro (2008) define como um termo inventado para referir-se aos modelos indígenas de desenvolvimento alternativos que poderiam respeitar valores e culturas locais.

Stavenhagen (1984; citado por VERDUM, 2000) observa o etnodesenvolvimento como um “novo tipo de movimento social indígena militante” que reivindica a afirmação de seus valores culturais e uma reavaliação da própria posição dos índios na estrutura social. Esse movimento tem causado efeito nas políticas públicas a ponto de ser adotado pelas políticas governamentais indigenistas surtindo um efeito renovador nessas políticas.

Nessa perspectiva, a relação cooperativa com instituições diversas é fundamental para que se alcance a nova política de desenvolvimento indígena.

Sendo assim, instituições nacionais e internacionais, locais e globais – entidades indígenas, agências bilaterais e multilaterais, ONGs e agências governamentais indigenistas e ambientalistas, o mercado “verde” – constitui hoje o campo político, econômico e simbólico etnodesenvolvimento (VERDUM, 2000, p. 91).

Com isso, a proposta do etnodesenvolvimento se desenvolve considerando que as estratégias de desenvolvimento devem ser estabelecidas em acordo com a visão que os povos indígenas possuem de sua história, de seus valores, de interesses e de objetivos, cabendo ao Estado o dever de apoiar e estimular e contribuir para a criação das condições necessárias para que o etnodesenvolvimento se torne realidade. Cabe ao Estado, ainda, preparar as populações indígenas para atuar no sistema de relações de mercado globalizado.

Nessa esteira, o projeto de comercialização de artesanatos na Comunidade Bom Caminho surge como um projeto de etnodesenvolvimento trazido em diversos momentos por agências governamentais e não governamentais, como a FUNAI, Fundação Estadual para os Povos Indígenas (FEPI) e o Instituto Sindical para o Desenvolvimento (ISCOS), por meio dos respectivos projetos “Artíndia”, “Apoio à produção e comercialização de artesanato indígena no Alto Solimões” e “Desenvolvimento Regional”.

Estas agências trazem, em suas propostas, o incentivo ao *desenvolvimento de povos e comunidades subdesenvolvidas*. Os recursos para tanto advêm do orçamento federal e/ou de acordos internacionais, ou, aliando-se ambos os veículos de investimento. O desenrolar de suas ações se dá compartilhado com instituições locais, como Prefeituras e Igreja, formando um campo de desenvolvimento (RIBEIRO, 2008) arrigado em *poder* em favor da *melhoria da qualidade de vida* das populações.

Interessa a esta pesquisa construir o papel dessas instituições no desenvolvimento do projeto de comercialização de artefatos em Bom Caminho e a relação estabelecida entre elas nesse exercício. Para tanto, partirei das análises das noções de *campo*, *habitus* e *poder* (BOURDIEU, 1989) exercido pelas instituições e que determinam a sua atuação. Um ponto importante a ser analisado via a noção de relação de poder considerará os vínculos de hierarquia/assimetria/subordinação nela acionados.

Quando Bourdieu (2008) se compromete a interpretar a sociedade, ou melhor, a relação individuo/sociedade, questiona, sobretudo, o lugar do individuo, a quem

define como *agente social*. Para tanto, reflete sobre a ideia de espaço (físico e social) e elabora uma reflexão sobre o conceito de distância social.

O espaço é o lugar físico onde os agentes sociais podem ser situados. Assim, os agentes sociais são considerados como corpos (indivíduos) do mesmo modo que as coisas estão estabelecidas em algum lugar, e, portanto ocupam um espaço e são constituídos como tais *em e pela* relação com o espaço social. O lugar ocupado pode ser mensurado pela sua extensão, superfície e o volume que uma pessoa ou uma coisa ocupa no espaço físico, o que corresponde às suas dimensões sociais (BOURDIEU, 2007, p. 160). Nele, além das estruturas espaciais, estão inscritas também as estruturas mentais dos indivíduos. Dessa maneira, o espaço social é onde o poder se afirma e se exerce sob a forma da violência simbólica (BOURDIEU, 2007, p. 163).

Ao instituir o espaço social, institui-se também o que Bourdieu (2008) chamou de *capital econômico e capital cultural*, estabelecendo uma relação que desencadeia uma série de lutas, benefícios e ganhos que originam, sobretudo, relações de subordinação e de hierarquia nesses espaços distanciados dos *outros* – que estão fora do espaço social por serem desprovidos da capacidade de dominá-lo pela posse ou apropriação de qualquer *capital*.

A comunidade Bom Caminho e o seu projeto de desenvolvimento sustentado, o Centro de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü*, que serão apresentados no próximo capítulo são o espaço social desta pesquisa. As agências¹⁷ que influenciaram o sistema de produção e comercialização de artefatos na comunidade foram a FUNAI, FEPI, ISCOS e outras pequenas atividades correlatas por meio dos projetos a seguir. Outras instituições colaboraram nas ações. Mas as três citadas possuem os projetos com maior expressão para o mercado dos artefatos Ticuna.

1.2.1 O Projeto Artíndia da Fundação Nacional do Índio

“Se reativassem aquela loja [Artíndia] seria bom porque ela comprava tudo, nem via se tava bom ou não. Pegava, pagava e dava o cheque. Era tudo rapidinho e já tava de volta, produzindo mais pra voltar pra Manaus de novo” (Darcy Emilio de Souza, artesã).

A FUNAI foi criada em 1967 no governo do presidente Costa e Silva para substituir o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) existente desde 1910. Naquele

¹⁷ O termo agência abrange os atores corporativos (Faulhaber, 2003) aqui personificados nas instituições governamentais e não governamentais de fomento ao desenvolvimento de projetos entre os Ticuna.

momento, estava vinculada ao Ministério do Interior de quem herdou o carácter integracionista¹⁸.

Com essa característica, a FUNAI investiu fortemente no “desenvolvimento do índio” utilizando como metodologia a implantação de projetos de desenvolvimento econômico como o plantio de pimenta, arroz, cacau e venda de artesanato. Desses projetos, destaca-se o Artíndia de venda de artesanato¹⁹.

O Programa Artíndia foi criado pela Portaria nº 74 de 13 de dezembro de 1972 no contexto do chamado milagre brasileiro²⁰. Apresentava o pretexto de gerar oportunidade de desenvolvimento para as comunidades por meio da venda dos artesanatos que elas produziam. O Programa nasceu como divisão do Departamento Geral do Patrimônio Indígena da FUNAI e foi formulado para dar utilidade ao acervo da cultura material indígena acumulado pela FUNAI durante as ações da Frente de Atração dos índios isolados. Os bens recebidos nas transações das frentes eram trazidos para a FUNAI e depositados no Museu do Índio, que teve seu acervo constituído nessa oportunidade. As amostras repetidas geraram um excedente, e, com ele, o Artíndia foi instituído para comercializá-las.

O Programa surge como uma ferramenta para promover a produção do artesanato dentro das aldeias, valorizando a cultura indígena e incentivando a permanência indígena da comunidade. “Como objetivo geral, o Artíndia tenta contribuir para a sustentabilidade dentro das comunidades, principalmente naquelas carentes de uma terra indígena de grandes dimensões e cujas terras foram muito agredidas pela expansão das sociedades envolventes²¹”. Nesse contexto, o programa poderia facilitar a aceitação dos índios pelas medidas do Estado e ainda “proteger” os interesses deles.

¹⁸ Foi criada em 05 de dezembro de 1967 pela lei de criação nº 5.371.

¹⁹ Müller (2004) lembra que a FUNAI dispunha de verbas e que o milagre brasileiro permitia que o projeto de venda de artesanatos subencionasse a compra de armas de fogo, motores de barco, munição e combustível (MÜLLER, 2004, p. 185), sendo bastante promissor para o governo brasileiro.

²⁰ “Milagre econômico” é como foi chamado pelos defensores da política econômica da ditadura militar o período compreendido entre 1969 e 1973, do governo Médici — que destacavam as vantagens do crescimento econômico fruto, especialmente, do Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG) iniciado em 1964 no governo de Castelo Branco. O PAEG objetiva romper com o período de estagnação da economia gerado após o governo de Juscelino Kubitschek e incentivar a integração nacional da região norte e o crescimento econômico do país. Para tanto, investiu fortemente em projetos de transporte, energia, estratégia militar, permitindo o fortalecimento de estatais nos segmentos da siderurgia, indústria pesada, petroquímica, construção naval. É desse período a abertura da rodovia Transamazônica, o projeto Radambrasil (1970-1985) e a Zona Franca de Manaus (1967). Durante o “milagre”, a Assessoria de Planejamento (ASPLAN) da FUNAI acompanhava as determinações dos organismos federais.

²¹ Informações no site da Fundação Nacional do Índio sobre o Programa Artíndia.

Operacionalmente, trata-se de um programa que comprava artefatos diretamente das comunidades indígenas para vendê-los em uma de suas lojas localizadas nas capitais brasileiras mais próximas dos grandes centros demográficos indígenas, como Manaus (AM), Belém (PA), Cuiabá (MT) e Goiânia (GO), e/ou nas cidades com massa turística e comercial, como Rio de Janeiro (RJ), Recife (PE), São Paulo (SP) e Brasília (DF).

Entre os produtos mais comercializados estavam peças de cerâmica, trançados, madeira, tecelagem, dentre outras, representativas da riqueza e diversidade das culturas indígenas brasileiras, dos povos Assuriní, Ticuna, Baniwa, Nambiquara. Os recursos resultantes da comercialização eram reinvestidos em benefícios das populações indígenas, sendo aplicados em novas aquisições e promovendo a geração de renda para as mesmas.

O programa passou por alterações e perdeu o seu poder aquisitivo a partir de 2004. Desde 2009 a FUNAI discute a sua reformulação a fim de incorporar em sua atuação as perspectivas da gestão ambiental, da promoção dos conhecimentos tradicionais e da valorização dos produtos indígenas²². Atualmente, 2013, após a reestruturação da FUNAI, o artesanato enquanto perspectiva econômica saiu da linha de investimento da Fundação que o direcionou ao Museu do Índio, órgão vinculado e que incorporou a loja Artíndia do Rio de Janeiro.

Das lojas Artíndia, apenas as de Brasília e Rio de Janeiro continuam em funcionamento, embora com acervo diminuto. A primeira funciona no térreo do prédio da FUNAI, na Esplanada dos Ministérios, e a segunda, no Museu do Índio, onde se realizam exposições com os acervos indígenas.

A relação estabelecida entre o Artíndia e as comunidades indígenas foi facilitada por diversos agentes. Como se tratava de um programa do órgão tutelar, cabia aos Chefes de Posto da FUNAI consultar o interesse e incentivar a produção e a venda das comunidades indígenas. Posteriormente, por vezes, os missionários, antropólogos e prestadores de serviços de saúde atuaram como intermediadores da venda, particularmente no transporte dos bens até a sede da loja e/ou trazendo as encomendas dos indígenas.

²² Extraído do pronunciamento de Lylia Galetti, coordenadora do programa de artesanato na FUNAI em 2012, durante uma reunião entre a FUNAI e Secretaria de Estado para os Povos Indígenas (SEIND) para a formulação de um de um seminário sobre a produção de artesanato indígena no Alto Solimões a ser realizado pela parceria daquelas instituições. Argumento semelhante é encontrado na página da FUNAI (www.funai.org.br/artindia) na matéria que informa sobre o Programa Artíndia.

O projeto de comercialização de artesanatos na comunidade Bom Caminho foi introduzido pelo Programa Artíndia. Ressalto, contudo, que a relação do povo Ticuna com a produção dos objetos culturais aparece em suas narrativas sobre o começo do mundo²³. Inicialmente, os Ticuna produziam artefatos para a sua necessidade doméstica e, com as relações de contato, para estabelecer trocas por bens de consumo industrializados como roupas, sapatos e louças com as cidades vizinhas. Esse processo que previa uma produção quase excepcional começou a declinar com a perspectiva da venda, já que os artesãos teriam condições de comprar diretamente os produtos de que necessitavam.

1.2.2 O Projeto Yakinô

A Associação de Produção e Cultura Indígena **Yakinô** foi criada no dia 19 de abril de 2002 por iniciativa das lideranças da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB) e tornou-se mais uma expressão do movimento indígena que ansiava, naquele momento, por alternativas econômicas capazes de potencializar as áreas indígenas.

A Associação *Yakinô* é definida como uma “associação civil sem fins lucrativos, sem vinculação política e partidária nem disposição de credo, raça, etnia, classe, orientação sexual e gênero e com prazo de validade indeterminado”. O nome *Yakinô* vem da língua Hexkaryana e significa “trabalho coletivo”. Como objetivo principal, a Associação pretendia “fortalecer todas as técnicas de uso, manejo e conservação da produção, tanto da arte, como demais atividades produtivas já trabalhadas nas comunidades indígenas. Incentivar a produção, agregar valores a ela, respeitando a demanda e a capacidade de produção dos produtores, para então, colocá-los no mercado com uma marca e selo próprios²⁴”.

Para este ofício, foi elaborado o Programa de Desenvolvimento Econômico Sustentável (PDES) que atuava em quatro linhas: 1) Pesquisa, 2) Capacitação, 3) Produção e 4) Divulgação. A primeira linha destinava-se ao levantamento do potencial econômico das comunidades, identificando, especialmente, os produtores e os objetos. A segunda interessava-se por organizar e qualificar os produtores por meio de oficinas de capacitação, encontros, seminários e cursos. A terceira linha de

²³ No Segundo capítulo será apresentada a relação mitológica dos Ticuna com a produção de artefatos.

²⁴ Relatório de Atividades do Yakinô de 2003.

produção objetivava gerar estratégias de escoamento e de fomento da produção enquanto a quarta linha buscava divulgar as técnicas de uso, manejo e conservação dos recursos naturais, o que era feito por meio da venda dos produtos na loja principal ou em feiras complementados com palestras e capacitações diversas.

O Projeto trabalhou diretamente com quatro regiões do estado do Amazonas beneficiando comunidades com dificuldade de acesso e escoamento da produção. Nelas, foram potencializados, especialmente, o artesanato, derivados do babaçu (farinha e óleo) e a farinha d'água.

A característica principal do *Yakinô* consistia em facilitar a produção e a comercialização de produtos indígenas, para tanto, sua marca foi a implementação de uma loja em sua sede²⁵ que “funciona como uma grande vitrine de exposição e venda de produtos indígenas vindo das aldeias”²⁶. Por esta característica assemelha-se ao Programa Artíndia da FUNAI, talvez, por isso apresente-se como um projeto promissor na memória dos artesãos de Bom Caminho.

Outra característica importante do Projeto era sua imissão na qualificação dos produtores, o que realizava via oficinas de capacitação e qualificação para preparar os produtores para a relação com o mercado e para uma produção correspondente às demandas do mercado consumidor.

“As oficinas eram feitas em focos pontuais. Por exemplo, um dia a Dona Graça da Mistérios da Amazônia encomendou 1000 xotós²⁷ yanomami para ela fazer kits de perfume. Queria de 20 cm e 15 cm. Eu encomendei do Kirk e expliquei pra ele que era a medida era o tamanho do meu braço. Ele pediu pros parentes fazerem e quando ele trouxe o tamanho estava diferente aí ele chamou o parente e mediu no braço dele. Era do tamanho do braço do parente Yanomami” (Ageu Vilácio Sateré, ex-coordenador do Departamento de Comercialização de Artesanato do Yakinô).

Antes daquela encomenda, o Yakinô não possuía uma definição para o tamanho dos produtos porque a produção era feita pelos indígenas. Diante da demanda do mercado, achou-se necessário potencializar a produção de cada artesão e/ou organização. As oficinas não eram oferecidas de forma sequencial e para todas as comunidades, pois objetiva melhorar a produção do “fornecedor” de acordo com a demanda solicitada. Esse exemplo nos remete à observação de Appadurai quando descreve que “a demanda é um impulso regulamentado

²⁵ Localizada à rua Bernardo Ramos, 480, Centro, em Manaus/AM.

²⁶ Ageu Sateré, em entrevista.

²⁷ Tipo de cesto confeccionado pelo povo Yanomami do rio Marauíá usando cipó titica (sp.) como matéria-prima.

socialmente e ao mesmo tempo que é determinada por forças sociais e econômicas, pode manipulá-las” (APPADURAI, 2008, p. 48).

Ageu Vilácio²⁸, ex-membro da Diretoria do *Yakinô*, argumenta que a produção indígena para ser aceita pelo Projeto era analisada segundo três critérios: qualidade, durabilidade e preço, responsáveis por agregar valor ao produto. Com isso distingue o *artesanato indígena* das *Artes Indígenas*. Para ele, o artesanato indígena se permite copiar a estética de outros povos uma vez que se trata de um produto para atender a um mercado com gosto e distinção (BOURDIEU, 2008b). À arte indígena isso não é permitido, ela serviria para retratar o modo de vida de determinado povo. Entretanto,

ela encontra-se em estado de raridade, quase não existindo mais por causa da influência de elementos como o PVC²⁹, por exemplo, do cano e da padronização que não concordo. Um colar Marubo, por exemplo, agora 90% é feito de cano ou de PVC. Por quê isso? É só falta de aruá³⁰ na região? Não. Tem também a questão da padronização. Esses elementos podem existir, o problema é que os artesãos não estão sendo preparados para essa mudança e acabam confundindo a dificuldade de encontrar o aruá com escassez e aceitando cano... miçangas (Ageu Vilácio).

A questão da padronização será abordada no próximo item e no capítulo terceiro. Contudo, destaco, do depoimento de Ageu, a preocupação de que “os artesãos não estão sendo preparados para as mudanças”. Esta apreensão justificava ainda mais as oficinas de capacitação dos artesãos e de produção realizadas pelo *Yakinô*. Entre elas cito: oficina de eventos culturais, empreendedorismo, associativismo e contabilidade. O objetivo era colaborar com uma produção organizada capaz de concorrer no mercado, assim, o alvo dos investimentos eram as associações fundamentalmente fornecedoras do *Yakinô*. Entre os Ticuna, a principal organização era o Conselho Geral das Tribos Ticuna – CGTT, que intermediava a produção das comunidades e artesãos isolados na região. Segundo dados de relatórios dos *Yakinô*, as transações com o CGTT chegaram a faturar de R\$ 8 a R\$ 10 mil mensalmente.

É recompensador o compromisso que estas organizações de base estão mostrando por meio de cumprimento do planejamento de atividades elaborado nas oficinas. Porém, falta melhorar mais em relação às exigências do mercado, é preciso confeccionar as etiquetas para a divulgação dos seus trabalhos e incentivar os eventos em suas regiões, como também a nível nacional e internacional. Também é necessário a

²⁸ Em entrevista no dia 30 de abril de 2013.

²⁹ PVC, sigla inglesa de “*Polyvinyl chloride*” (policloreto de polivinila ou policloreto de vinil), um plástico também conhecido como vinil.

³⁰ Aruá é o nome dado pelos indígenas para os caracóis pequenos (*Pomacea canaliculata* sp.) utilizados na confecção de colares e outros adornos corporais do povo Marubo.

construção da sede própria de suas associações e comunidades, a iniciativa de fazer parcerias com órgãos e ONGs, entre outras atividades³¹.

Assim como o Artíndia, o Yakinô comprava diretamente do produtor, individual ou associado. Entretanto, diferente do órgão tutelar, cabia ao produtor pagar por todas as despesas desde a sua saída da comunidade (faço uma ressalva de que o frete dos produtos sempre foi pago pelos artesãos) até a cidade de Manaus. Nisto, estão incluídos os fretes de barco, passagens fluviais e, se necessário, hospedagem em Manaus.

A metodologia de contato com os artesãos se dava com o Projeto indo até a aldeia para negociar, neste caso, buscava as comunidades com acesso mais difícil, ou por *encomendas*.

O Yakinô ligava pra gente e encomendava. A gente dava o preço. O preço era mais ou menos, não pagavam muito, mas também não era ruim. Quem comprava era a Nicole. Ela ia lá com a gente, dançava, brincava e levava o artesanato. Isso foi depois do Artíndia. (...) Quando a gente ia pra Manaus, nós ía e dormia no Yakinô. A gente levava comida e fazia lá. Por isso é que era bom ter um local pra onde a gente ficar. Gasta muito porque na cidade é tudo caro e longe. Se reativasse o Yakinô era bom (Darcy de Souza, artesã).

O contato direto com os produtores era uma das marcas do Yakinô. No depoimento, Darcy, cita como ponto positivo do Yakinô, a possibilidade de albergar os produtores durante o tempo em que estavam em Manaus para a comercialização. Este comentário é evidenciado por alguns aspectos: os produtores que se destinavam à comercializar em Manaus não dispunham de recursos de reserva para financiar sua viagem. Desde o momento de sua saída da comunidade Bom Caminho,³² já começam a contrair despesas que serão pagas com o saldo das vendas dos artefatos. O apoio à economia desta despesa soma em saldo positivo para os produtores. A expectativa dos produtores é de que o Estado assumira essa responsabilidade, o que não ocorre.

Darcy resume as expectativas positivas dos artesãos em relação ao Yakinô. O mesmo é percebido com a Artíndia. Isto se deve, principalmente, à necessidade que os artesãos têm de ter um comprador fixo. “Nem todo mundo que encomenda fica com as peças quando a gente traz. E se a gente faz bem feitinho, era certo que

³¹ Relatório de Atividades do Yakinô, ano de 2003.

³² A comunidade fica distante da sede de Benjamin Constant por volta de 2,5 km. As alternativas de deslocamento durante a comercialização com o Yakinô (2002 à 2004) se dava exclusivamente por meio fluvial.

o Yakinô comprava. O que sobrava a gente vendia na Praça e no Mercado [Adolpho Lisboa]” (Darcy de Souza, artesã).

Antes de suspender suas atividades, o *Yakinô* contabilizou a parceria comercial com mercados nacionais e internacionais para o artesanato, elaborou o diagnóstico preliminar para elaboração do plano de manejo participativo do babaçu, realizou uma pesquisa sobre o processo de confecção da cesta Ticuna, realizou 12 atividades produtivas, 183 desenhos dos artesanatos com mais procura no mercado a fim de realizar o histórico, identificou 33 famílias linguísticas de 62 povos distribuídos em 40 organizações de base e que compunham a rede de produtores da Associação.

Em 2012, foi eleita uma nova diretoria para a Associação, composta por Ageu Vilácio Sateré, Maria Miquelina Machado Barreto, Jurandir Tenharim e Darcy Comapa Marubo. A proposta da nova diretoria é reativar a associação e tornar seu alcance para o maior número de comunidades indígenas do estado do Amazonas.

1.2.3 Projeto “Apoio à Produção Sustentável do Artesanato Indígena do Alto Solimões”

O contexto de construção do projeto *Apoio à Produção Sustentável do Artesanato Indígena do Alto Solimões* se deu no momento em que o Governo do estado do Amazonas propôs uma nova política indigenista estadual “voltada para a valorização e respeito da diversidade cultural e capaz de incentivar o etnodesenvolvimento dos povos e comunidades indígenas³³”. A abertura para essa nova política que colocaria em relacionamento o Governo e os Povos Indígenas foi proporcionada pela criação do Departamento de Políticas Indigenistas no Amazonas (DAPI) em 04 de abril de 2000 por meio do Decreto Nº 20.825. O DAPI esteve vinculado ao Poder Executivo, diretamente, à Secretaria Estadual de Governo (SEGOV) e tinha o objetivo “de tratar das questões indígenas no Governo” (FREITAS, 2004, p. 149).

O DAPI atuou por um ano e com o objetivo de abrir espaço para que os povos indígenas tivessem acesso às políticas públicas e depois, provocar um espaço maior onde os indígenas pudessem contribuir com a formulação e implementação das

³³ AMAZONAS. Relatório da FEPI do ano de 2007.

políticas. O novo espaço foi alcançado com a substituição do DAPI pela Fundação Estadual de Políticas Indigenistas do Amazonas (FEPI/AM) criada por meio da Lei n.º 2.650 de 04 de junho de 2001 e vinculada à Secretaria Estadual de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (SDS).

Em 2003, a política estadual para os povos indígenas recebe novas propostas e passa a atuar em diálogo direto com o movimento indígena. Os principais impactos dessa proposta foram a seleção de uma liderança indígena³⁴ para o cargo de Diretor-Presidente e a formulação de atividades a partir das demandas indígenas. Nessa conjuntura, a FEPI também teve seu nome alterado de Políticas Indigenistas do Amazonas para Fundação Estadual dos Povos Indígenas, o que reconhecia uma gestão primada pela participação indígena (FEPI, 2012, p. 15) e foi elaborado o Programa Amazonas Indígena de Políticas de Etnodesenvolvimento como instrumento norteador das ações da FEPI.

A atividade inicial da FEPI foi realizar oficinas regionais para “ouvir as necessidades indígenas e conhecer o potencial de cada comunidade, o que elas trabalhavam e o que esperavam da Fundação³⁵”. Assim, foram realizadas oficinas de consulta no Alto Solimões (Tabatinga), Baixo Amazonas (Parintins) e Madeira (Manicoré) de onde surgiram demandas na área da educação, saúde e desenvolvimento econômico.

O Alto Solimões demonstrou grande expectativa pelo apoio às atividades econômicas que, naquele momento, se voltavam para agricultura familiar, pesca e comercialização de artefatos.

A partir desse panorama, a FEPI buscou parceira de diversas instituições para refletir sobre as demandas e buscar alternativas para elas. Uma delas foi a parceria do Ministério da Integração (MI) por meio da sua Secretaria de Programas Regionais para promover o desenvolvimento do arranjo produtivo local do artesanato indígena da região do Alto Solimões de acordo com as proposta do mercado justo e alternativo³⁶. Dois projetos foram elaborados e desenvolvidos a fim de atingir esse

³⁴ Bonifácio José, liderança do povo Baniwa do Alto Rio Negro foi nomeado. Destaco o processo de seleção como um momento importante da proposta de aproximação do Governo dos povos indígenas, reconhecendo seu direito de organização social, política e cultural. A seleção consistiu na indicação do movimento indígena de três nomes dos quais o Governador escolheu Bonifácio José. Esse procedimento é o mesmo ainda na SEIND.

³⁵ Bonifácio José em entrevista no dia 12/05/11.

³⁶ “Mercado justo” é definido como um tipo de comércio solidário baseado em práticas socioeconômicas alternativas ao comércio convencional, marcado, geralmente, pela diminuição do número de intermediários entre os produtores e os consumidores e pelo pagamento de preços determinados e estáveis que incorporem o respeito às normas de respeito às normas de trabalho, qualidade e meio ambiente. Os objetivos do mercado justo são promover o desenvolvimento econômico-social, fazer com que as práticas comerciais evoluam para a sustentabilidade, conscientizar os

objetivo. O primeiro denomina-se “**Apoio à Produção Sustentável do Artesanato Indígena do Alto Solimões**” e o segundo “Apoio à Comercialização do Artesanato Indígena do Alto Solimões”, que buscavam beneficiar oito etnias presente na região, entre elas, a Ticuna.

No primeiro projeto, o apoio à produção viria a partir da consolidação de polos de produção de artesanato indígena na região, enfatizando que o foco do projeto era a produção para a venda. Para que os polos tivessem êxito, o projeto investiria na qualificação da produção e na gestão administrativa do processo de venda. Desse modo, a metodologia contemplava dois momentos: o trabalho de campo para a identificação do potencial das comunidades e a tipologia da produção e as oficinas de qualificação da produção, o que envolvia, ainda, o gerenciamento físico-administrativo da produção.

1.2.3.1 As oficinas de capacitação e os polos de produção

As oficinas de capacitação objetivavam “cercar o projeto de material humano capacitado a dar prosseguimento às suas atividades” (FEPI, 2005, p.7). O material humano, nesse caso, eram os artesãos indígenas da região. A metodologia previa a realização de três oficinas sob os seguintes temas: “Oficina de Gestão e Qualidade do Artesanato Indígena”, “Oficina de Qualidade e Escoamento dos Produtos” e “Oficina de Organização Administrativa”. Cada oficina possuía um conteúdo programático que versava desde os aspectos estéticos do artefato até os serviços contábeis financeiro-administrativos necessários para a sua comercialização.

As oficinas foram responsáveis por institucionalizar alguns agentes no processo de produção e venda que perduram até o presente, como o *mestre-artesão* e o *artesão-empendedor*. Inexiste, no vernáculo Ticuna, uma definição para o artesão, enquanto categoria social de trabalho, da mesma forma que não existe uma tradução para artesanato.

Artesão é um termo empregado para definir o trabalhador que desenvolve produtos manualmente, dominando todo o processo de produção, desde a obtenção e preparo da matéria-prima até o seu acabamento. O artesanato é o produto de seu trabalho. Os primeiros registros de trabalhos manuais que foram julgados como

artesanato têm origem no período neolítico (6.000 a.C) com o domínio do homem sobre as técnicas de polir a pedra, tecer fibras de animais e vegetais para uso próprio. No século XIX, os artesãos tinham grande função social, eram os responsáveis pela produção de quase todos os produtos utilizados, ao ponto de sustentarem *oficinas* de aprendizes e *corporações de ofício* para defenderem seus interesses.

O papel de artesão ganhou maior distinção com a Revolução Industrial que, por meio da mecanização, alterou de forma permanente o modo de produção e marginalizou o ofício do artesão. O artesão, que era responsável por todas as etapas da produção, se viu diante de uma potência que além das máquinas, instituiu outras profissões trazidas pela proposta de uma *especialização* da produção.

A alusão do projeto ao produtor do século XIX se dá por comparação e não é exclusiva desse projeto porque segue o pensamento econômico brasileiro ocidental. O Programa de Artesanato Brasileiro (PAB), por exemplo, define o artesão como o “trabalhador que, de forma individual, exerce um ofício manual, transformando a matéria-prima bruta ou manufaturada em produto acabado. Tem o domínio técnico sobre materiais, ferramentas e processos de produção artesanal na sua especialidade, criando ou produzindo trabalhos que tenham dimensão cultural, utilizando técnica predominantemente manual, podendo contar com o auxílio de equipamentos, desde que não sejam automáticos ou duplicadores de peças” (BRASIL, 2012, p. 11).

Para o projeto “*Apoio à Produção Sustentável do Artesanato Indígena do Alto Solimões*”, o mestre-artesão é o detentor do conhecimento técnico e cultural da produção. As oficinas destacavam o seu conhecimento quando os utilizava como instrutores para a transmissão do conhecimento entre os povos Ticuna, Cambeba, Kokama, Witoto e Kaixana. O PAB define o mestre-artesão como o “indivíduo que se notabilizou em seu ofício, legitimado pela comunidade que representa e/ou reconhecido pela academia, destacando-se através do repasse de conhecimentos fundamentais da sua atividade para novas gerações” (BRASIL, 2012, p. 11). Muito semelhante aos Ticuna de Bom Caminho para os quais os mestres-artesãos “*são as vovozinhas que sabem fazer bem o artesanato, como a Vovó Epitácia que só ela sabe fazer o buré, só ela sabe ensinar*” (Rosa Chota Dávila, artesã).

Artesão e mestre-artesão são papéis sociais diferentes do artesão-empREENDEDOR no âmbito deste projeto. *Artesão-empREENDEDOR* se torna o

produtor de artefatos e domina as técnicas de produção segundo a cultura e as utiliza em atividades comerciais. Este agente é classificado como responsável por buscar mercados e tornar comerciáveis as atividades realizadas.

No trabalho de campo, pude verificar que, na comunidade Bom Caminho, os mestres-artesãos são classificados entre os anciãos, como Dona Ana Célia, sobrinha do fundador da comunidade e uma das principais formadoras de artesãs; seu Floriano Souza, iniciador do processo de venda para a Artíndia, além da Vovó Epitácia já mencionada por Rosa Chota.

Da mesma forma, não encontrei comumente os artesãos-empresendedores, não como categoria de trabalho no sistema de produção. Entretanto, esta é uma definição compreendida pelos Ticuna somente quando se referem ao “*projeto da Fepi*”. Sob essa perspectiva, cada artesão que se direciona para a venda na comunidade e, em especial, em Manaus, é um artesão-empresender. Aos demais, nitidamente aqueles que não negociam diretamente seus produtos, sobra a categoria de artesão, simplesmente. Os porquês devem ser melhor aprofundados. Contudo, percebo um vácuo na compreensão Ticuna sobre o significado da palavra empresendedor e a sua aplicação. O que pode ter várias razões, entre elas, a descontinuidade das atividades de qualificação dos artesãos que propiciava ambientes e concepções favoráveis para compreensões deste tipo como também a parca utilidade da mesma no *fazer artesanato* na comunidade.

Outros agentes trazidos pelo projeto foram o *mobilizador* e o *fiscal* da produção. Estas funções determinavam posição social no sistema de produção, eram cargos de confiança que compartilhavam a responsabilidade pelo sucesso do Projeto. Ambos eram selecionados por processo de seleção interna, sendo indicados e escolhidos pela comunidade em eventos específicos. O mobilizador responsabiliza-se pelo cumprimento das atividades do projeto junto aos artesãos. O fiscal tinha a atribuição de fiscalizar o material produzido, avaliando a sua qualidade, o que envolvia os critérios de estética, tamanho, acabamento e durabilidade. Estes agentes atuavam diretamente no pólo de produção de artesanatos.

O projeto “*Apoio à Produção Sustentável do Artesanato Indígena do Alto Solimões*” instituiu quatro polos de produção no Alto Solimões. Cada polo era formado por associações e comunidades produtoras de artefatos e foram assim implantados: polo de Amaturá/Santo Antonio do Içá/Tonantins que congregava representações desses três municípios; polo de Benjamin Constant que reunia as

associações de artesãos de cinco comunidades, entre elas Bom Caminho, ambas do povo Ticuna; o pólo de São Paulo de Olivença que reunia associações e comunidades de três povos distintos: Ticuna, Cambeba e Kokama e, o polo de Tabatinga que reunia a produção das comunidades Umariçu I, Umariçu II e Belém do Solimões do povo Ticuna.

Os mestres-artesãos que participaram das oficinas de capacitação aprenderam que um artesanato passa por uma lógica de compra e venda baseada na qualidade que aquela peça se apresenta. Projetamos para eles que era de fundamental importância confeccionar uma peça artesanal com qualidade e que esta mesma qualidade passava por uma definição de padrão com suas peculiaridades no tamanho e preço, Ou seja, não havia como discutir qualidade artesanal se não se pensasse sobre a padronagem das peças (Osman Félix, ex-coordenador do Projeto).

Nas oficinas realizadas, foram responsáveis por estabelecer para os artesãos e associações de artesanato no Alto Solimões os seguintes itens fundamentais para a comercialização: qualidade (estética, padrão e acabamento) e preço (em tabela, conjugando o valor cultural agregado).

“Antes dessas oficinas ninguém tinha um padrão, todo mundo fazia, mas cada um do seu jeito... um lado grande outro pequeno... e vendia. O preço era mais parecido, mais tinha gente que pagava mal” (Dilurdes Agostinho, artesã).

No caso dos Ticuna, a produção de artefatos é uma atividade individual. No máximo o que se observa é uma colaboração da família no processo de obtenção e beneficiamento das matérias-primas. Em casos excepcionais essas atividades são realizadas por uma coletividade mais ampla. Entretanto, o comum, mais realizado é uma produção individual. Por essa razão não era comum encontrar produtos confeccionados de forma diferente em tamanhos, cores e preços. Ainda que houvesse semelhança nos tamanhos, por exemplo, era possível que os preços divergissem.

Expor aos artesãos a importância de se confeccionar uma peça com qualidade foi fundamental para se discutir sobre o preço dessas peças, afinal, um comprador analisa as peças a partir de sua beleza, funcionalidade, durabilidade, padrão e outros, deseja obter um preço compatível àquela peça artesanal (FEPI, 2005, p. 19).

As oficinas eram monitoradas por técnicos com experiência na comercialização de artefatos indígenas para o mercado justo e competitivo. Os encontros tinham uma particularidade: *“promover a interculturalidade”* do modo de

fazer artesanato entre os povos participantes. Com isso estiveram presente as associações indígenas *Yakinô* e a Organização Indígena da Bacia do Içana – OIBI³⁷.

Nas oficinas, os artesãos também puderam definir quais os objetos seriam trabalhados pelo projeto. Isto é, decidiram quais seriam as “peças comercializáveis”, uma vez que os objetos mágicos-religiosos foram, inicialmente, restringidos da comercialização. Como peças para o mostruário de vendas, o Projeto cita as bolsas de tucum, rede (maqueira), cesto pacará, peneira, pulseira, remo, as esculturas de animais em madeira e em tamanho de miniatura, máscara, tapetes e cestaria em geral, por se tratarem de objetos “*bem aceitos pelo mercado*” segundo a avaliação do técnico do *Yakinô* que ministrava as oficinas.

Os Ticuna de Bom Caminho avaliam de forma muito positiva os investimentos na qualificação dos artesãos.

Na relação dos Ticuna da comunidade Bom Caminho com a comercialização de artefatos, a implantação do polo de produção de Benjamin Constant foi uma injeção bastante positiva, é o que o avaliam os artesãos. O polo funciona no Centro de Produção de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü* sediado na comunidade e coordenado pela Associação de Mulheres Artesãs Ticuna de Bom Caminho – AMATU, que serão melhor descritos no segundo capítulo.

O segundo projeto desenvolvido pela FEPI junto aos Ticuna de Benjamin Constant foi “Apoio à comercialização de artesanatos indígenas do Alto Solimões”. Como o próprio título o define, este projeto voltou-se para a comercialização dos artefatos, investindo na abertura de canais de comercialização (mercados) no Brasil e na produção do *marketing* capaz de promover os pólos de produção.

Além de ir buscar possíveis agenciadores em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, centros turísticos e de negócios no país, o Projeto investiu na participação dos artesãos em feiras nacionais, projetando-os para além das fronteiras do Alto Solimões e gerando condições para que os mesmo construíssem um canal de negociação.

Em 2007, a FEPI elaborou a proposta de ampliação deste projeto onde concentraria atividades nos municípios de Tonantins, Amaturá e Fonte Boa. Entretanto, em 2013 o projeto registrou severas dificuldades na execução administrativa que impedem o seu início. Por esta razão, as ações voltadas para o

³⁷ Organização do povo Baniwa responsável pela elaboração e execução do projeto Arte Baniwa que atualmente confecciona e comercializa cestaria e pimenta Baniwa.

desenvolvimento de projetos de artesanato no Alto Solimões, em especial, entre os Ticuna que aguardam por novas oportunidades.

1.2.4 Projeto de desenvolvimento sustentável da fronteira amazônica no Brasil

O “Projeto de desenvolvimento sustentável da fronteira amazônica no Brasil” é desenvolvido pelo Instituto Sindical de Desenvolvimento (ISCOS), organização não governamental (ONG)³⁸ italiana sediada no Alto Solimões desde 2009. Como ONG, as ações do Instituto estão alicerçadas na busca inicial por uma “ajuda” e posterior “desenvolvimento” assim como as cooperações internacionais formadas após a segunda guerra mundial já mencionadas neste trabalho pelo estudo de Maria Barros-Hoffman (2008).

O projeto consiste no fomento às atividades de piscicultura e agricultura para as comunidades indígenas da Terra Indígena Santo Antonio, que são Bom Caminho, Filadélfia e Porto Cordeirinho, de forma a potencializar as práticas de geração de renda local. Por esta razão, as atividades em Bom Caminho voltam-se para a comercialização do artesanato, uma vez que é a principal fonte de renda na ausência de uma produção agrícola e pesqueira comercializável.

Atualmente, o ISCOS é a principal instituição de fomento às ações de produção de artefatos em Bom Caminho. Os recursos têm sido destinados fundamentalmente para melhoria na infraestrutura, como reforma do Centro de Artesanatos (ver capítulo 2) e compra de equipamentos e qualificação profissional. No que se refere à este último investimento, o objetivo vai além da produção dos objetos, destinando-se, sobretudo, às práticas turísticas. O que se percebe com isto é uma similaridade entre os esforços desta instituição com os da Prefeitura e Diocese, uma vez que ambas investiram em Bom Caminho a partir de uma proposta de turismo. Por enquanto, as atividades da ISCOS ocorrem em caráter de qualificação interna, na comunidade. A intenção para o turismo é feita em um movimento que vai do interno para o externo. Ou melhor, como um desejo da comunidade. Vale ressaltar que diante da atual legislação brasileira sobre o turismo em Terras Indígenas, o “desejo das comunidades indígenas” tem fundamentado os

³⁸ Juridicamente, as “ONGs” são “sociedades civis sem fins lucrativos” a enquadram-se na legislação referente a esse tipo de organização. Essas sociedades são formalmente reconhecidas pelo Código Civil Brasileiro de 1916 enquanto pessoas jurídicas de direito privado sem fins econômicos. Compreendem, segundo o art.16, I – “*As sociedades civis, religiosas, pias, morais, científicas ou literárias, as associações de utilidade pública e as fundações*”. As “ONGs”, então, poderão escolher o registro legal seja de sociedades civis (ou associações, a lei usa as duas expressões transitivamente), seja de fundações – o que é menos frequente (LANDIN, 1993, p. 20).

discursos de pedido de autorização e/ou justificativas para as práticas. Isto amparado pela Convenção nº169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) sobre povos indígenas e tribais que, em seus parâmetros, dispõe sobre o direito dos povos indígenas e tribais de

escolher suas próprias prioridades no que diz respeito ao processo de desenvolvimento, na medida em que afete suas vidas, crenças, instituições e bem-estar espiritual, bem como as terras que ocupam ou utilizam de alguma forma e, de controlar, na medida do possível, se próprio desenvolvimento econômico, social e cultural. Além disso, esses povos deverão participar da formulação, execução e avaliação de planos e programa de desenvolvimento nacional capazes de afetá-los diretamente (Art. 7º, Convenção 169 da OIT).

O ISCOS atua como um veículo logístico para gerar as condições necessárias para que os indígenas alcancem o seu objetivo e, com isso, o desenvolvimento sustentável da comunidade. A análise do trabalho e da relação do Instituto com a comunidade é interessante para compreender a participação dos Ticuna de Bom Caminho no desenvolvimento destas atividades.

Durante o trabalho de campo, tive a oportunidade de participar de uma das reuniões de administração do Projeto em Bom Caminho. Estive presente como representante da SEIND e, como tal, fui questionada sobre o quanto a Secretaria poderia contribuir para com as atividades. Dentre a fala do gestor do Instituto, que conduziu toda a reunião de pouco mais de uma hora, parte das discussões foi avaliativa sobre as ações de outra instituição que havia desenvolvido um trabalho recente com a AMATÜ sobre o fluxo de artesanato, a Organização Internacional do Trabalho no Brasil – OIT.

Nas ações com a OIT, a cujos apontamentos tive acesso, o cerne das preocupações voltava-se para uma “melhoria da produção”, articulando-se ali perspectivas de atividades turísticas. Ressalto, entretanto, que em nenhum momento de minha pesquisa, os termos *turismo* ou *turista* foram pronunciadas. Somente ouvi *visitante*. Talvez pela ilegalidade do turismo em terras indígenas, citada acima.

Destas preocupações, destaco aquelas que foram também enaltecidas pelo ISCOS em seus argumentos: a) a limpeza da comunidade e b) implantação de *website*. Manter a comunidade em condições de receber visitantes significa castração de cães, retirada de lixo, limpeza das ruas e qualificação de agentes para a recepção. O *website* seria a grande inovação para que a venda atingisse públicos fora das fronteiras do Alto Solimões. Estas ações, sobretudo, foram observadas pela

OIT como “prioridades para alavancar a comercialização”. Na opinião da ISCOS, a primeira prioridade é “necessária como qualidade de vida”, mas a segunda requer condições de que a comunidade não dispõe, como serviço de internet e um gerente para a atividade. Desta forma, torna-se utópica no momento. As observações da OIT tornaram-se observações e compromissos para o Instituto que, de forma direta, convenceu os participantes sobre a melhor forma de executá-las.

Durante a reunião, os artesãos, em sua maioria mulheres, apenas observaram e ouviram os argumentos do Instituto. Uma hipótese para tamanha atenção, embora não tão relevante, pode ser a linguagem adotada, uma vez que a maioria dos participantes fala com dificuldades a língua portuguesa e os ministros expressam-se com forte sotaque italiano. A segunda hipótese é de que os indígenas concordam com o Instituto e, numa relação de troca, estabelecem as suas prioridades. Dessa reunião, por exemplo, o ISCOS tomou para si a responsabilidade pela formação de agentes de turismo e organizou o curso de “Guia de Turismo” envolvendo indígenas de Bom Caminho e comunidades próximas. Esta ação não foi despretensiosa, pois trabalhar as demandas do movimento popular, nesse caso indígena, é uma das características das ONGs (LANDIN 2000; citada por ALMEIDA, 2005, p. 60).

O principal parceiro do Instituto nesses projetos é a Diocese do Alto Solimões, com a qual forma uma rede de relações entre agentes e entidades no desenvolvimento dos projetos. “As ONGs expressam uma conjugação *sui generis* de dinâmicas locais com internacionais” (LANDIN, 1993, p. 11). Afirmam almejar fortalecer a rede local de discussão sobre o arranjo produtivo do artesanato, onde estão presentes instituições municipais de fomento à produção, capazes de facilitar o escoamento para o mercado.

CAPÍTULO 2

OS TICUNA E A SOCIOGÊNESE DA PRODUÇÃO DE ARTEFATOS NA COMUNIDADE BOM CAMINHO

2.1 O povo Ticuna e as situações históricas

O povo Ticuna ou *Magüta*, o povo pescado no rio, é o maior grupo indígena do estado do Amazonas, onde está localizado o território de procedência a região do Alto Rio Solimões. Essa faixa territorial faz divisa com os países da Colômbia e Peru, onde também há grupos Ticuna. De acordo com o censo de 2010, a população Ticuna apenas no Brasil é de 46,1 mil indivíduos (IBGE, 2010).

O território ocupado pelos Ticuna documenta 118 aldeias localizadas em 15 unidades territoriais. De acordo com seus mitos, os Ticuna são originários do igarapé Éware, situado nas nascentes do igarapé São Jerônimo (*Tonatü*) tributário da margem esquerda do rio Solimões, no trecho entre Tabatinga (na fronteira) e São Paulo de Olivença (PACHECO DE OLIVEIRA, 1999, p.15). Precisamente, os Ticuna ocupam territorialidades nos municípios de Tabatinga, São Paulo de Olivença, Amaturá, Tonantins, Jutaí, Benjamim Constant, Santo Antônio do Içá e Fonte Boa, no Alto Solimões. E, em decorrência do movimento histórico, estão presentes, atualmente, nos municípios de Anamá, Manacapuru, Beruri, Manaus e algumas comunidades que fazem parte da região metropolitana de Manaus e zona rural desse município.

O surgimento do mundo Ticuna reúne diversas narrativas que envolvem três agentes principais, *Ngutapa*, *Yoi'ii* e *Ipi*. “Antes do mundo existir *Ngutapa* já existia. Ele não teve pai nem mãe. *Mapana*, a mulher de *Ngutapa* se criou junto com ele. O lugar onde eles se criaram é onde estava a montanha *Taiwegüne*. É no igarapé *Tonetü* (São Jerônimo). Naquele tempo a terra ainda estava se formando. O mato era baixinho e o rio ainda tinha pouca água. Lá eles viviam. Passaram-se muitos anos. *Ngutapa* e *Mapana* nunca habitaram juntos. Nunca tiveram filhos” (PACHECO DE OLIVEIRA, 1988, p.90).

Yoi'ii e *Ipi* são filhos de *Ngutapa* e surgiram do joelho do ancestral como descreve Nilo Félix abaixo

Ngutapa era um velho que não tinha filho e se casou com uma mulher, o nome dela era Mapana. Ele levou a sua mulher para a caça e quando chegou lá, ele pegou a mulher dele e disse pra ela: minha mulher vai pegar envira pra amarrar. Ela foi pegar. Ele pega a mulher amarrado uma perna num pau e a outra no outro pau e deixou lá amarrada. E aí ele foi embora caçar. Deixou a mulher lá porque o pensamento dele era para ela morrer. E veio um cancan, um pássaro, esse pássaro gritou longe e ela ouviu. Ela ficou falando sozinha: se você fosse gente, vem aqui pra você cortar ou desmanchar esse nó. Já tinha caba, formiga, já tinha subido em todo o corpo dela, e os insetos já tinham comido parte do corpo dela. O cancan chegou lá e desmanchou. Ele falou pra ela: pega uma casa de caba e onde o teu marido passa, tu fica esperando ele. E o Ngutapa, quando passou lá por um pau, ela jogou nele e pegou no joelho dele, a caba. Ele não podia andar e ficou deitado na casa dele, ficou cantando e a perna dele começou a inchar bem grande e inchou mesmo que a gente olhava as pessoas lá dentro. Aí Ngutapa olhando, chamou a mulher dele, mulher vem cá olha aqui. Ela viu um homem fazendo tudo, fecha, a mulher fazia pacará, maqueira. Depois de quatro dias saiu dois homens e depois duas mulheres e eles já eram grandes, porque cresciam bem rápido. Yoi'i'i e Ipi já estão grandes. Outra irmã chamava Mowacha e a outra Aicüna (Nilo Félix, em entrevista³⁹).

Outra versão coletada por Nimuendaju (1952) conta que *Yoi'i'i* e *Ipi* já surgiram com o tamanho de crianças de cinco anos e cresciam muito rápido. Oro (1977) lembra que em todas as versões de narrativas sobre os irmãos coletadas desde Nimuendaju, *Yoi'i'i* aparece como sendo inteligente, bom e compreensivo, enquanto *Ipi* é bobo, irracional e mau.

Diversos estudiosos do mundo Ticuna descrevem as aventuras desses irmãos que resultaram na organização do mundo como ele é visto. Por exemplo, o surgimento dos rios e animais que ocorre da saga dos irmãos à procura do pai que havia sido comido por uma onça. Ocorre que, na tentativa de reaver o pai, os irmãos fizeram uma cerca ao redor do mundo e passaram um fio de cabelo de *Mowatcha*, a irmã que nasceu do mesmo joelho que *Yoi'i'i*. Apertando as pontas do cabelo, fizeram uma porta por onde “as águas vieram atrás como uma alagação. Os bichos começam a passar. Primeiro os catitus e depois os veados. Depois vieram os veados e as onças vermelhas. Só no fim começaram a passar as onças mesmo” (PACHECO DE OLIVEIRA, 1988, p. 94). Com astúcia, descobriram a onça que havia comido *Ngutapa* e resgataram seus pedaços que logo reconstituíram seu corpo.

O dia também foi uma criação dos heróis culturais. No tempo dos antigos, uma samaumeira tinha galhos tão altos que cobriam o céu e evitavam que a luz passasse. Com a ajuda de um quatipuruzinho, *Yoi'i'i* e *Ipi* derrubaram a árvore e o

³⁹ Versão contada por Nilo Félix, traduzido por Bernardo Agostinho, em Bom Caminho, 27/02/12, durante o trabalho de campo da presente dissertação.

sol. O céu e as estrelas puderam ser vistos da terra. Contudo, a samaumeira possuía coração. Por isso continuava viva embora caída, o que para os heróis, ameaçava a existência do dia. Com isso, decidiram arrancar seu coração. Com um machado, *Yoi'i* tirou o coração da árvore que, ao pular do tronco, foi engolido por um calango que estava perto. O calango não conseguiu engolir e, por uma artimanha de *Ipi* que preparou fogo e colocou na garganta do calango, o coração foi cuspidado e novamente engolido por uma grande borboleta azul. Mas *Ipi* queimou suas asas e ela vomitou o coração. Entretanto, ele caiu em um buraco de pedra de onde foi retirado por uma cotia que, a mando de *Yoi'i*, o plantou no terreno de sua casa. Onde o coração foi plantado brotou uma árvore de umari.

Sem dúvida, a mais significativa criação dos irmãos *Yoi'i* e *Ipi* já relatada foi a humanidade. O povo Ticuna foi pescado por *Yoi'i* no igarapé do Éware. Os outros grupos humanos como os peruanos, colombianos e os negros foram criados à mesma época. Na memória Ticuna, *Yoi'i* vai para a margem do igarapé esperar a piracema após *Ipi* ter sido lançado ao rio e se transformado em peixe.

Na ocasião, a árvore de umari gerou um fruto que se transformou em uma bonita moça, *Tetchi arü ngu 'ü*, a moça do umari, a qual *Yoi'i* tomou como mulher sem que *Ipi* soubesse. Todos os dias *Yoi'i* criava justificativas para o irmão a fim de ocultar a existência da moça que ele deixava escondida durante sua ausência da casa. “Desconfiado, *Ipi* fez várias armadilhas para descobri-la e numa delas começou a se coçar e fazer besteiras até que *Tetchi arü ngu 'ü* deu uma gargalhada e ele descobriu que ela estava escondida na flauta. Quando ele sacodiou a flauta ela caiu e ele a agarrou e teve relação sexual com ela que ficou grávida logo” (Nilo Félix Agostinho, liderança)⁴⁰.

Quando a criança nasceu, *Yoi'i* ordenou que *Ipi* fosse buscar jenipapo para pintar o corpo da criança. A tarefa de encontrar o fruto foi árdua pelas diversas barreiras colocadas por *Yoi'i* como castigo à conduta do irmão. Ao retornar para casa com o fruto, *Yoi'i* mandou que o *Ipi* buscasse folha de espinho para ralar o jenipapo nela. *Ipi* ralou o jenipapo sem parar a ponto de ralar seu próprio corpo. Com o sumo do fruto *Tetchi arü ngu 'ü* pintou o filho e, sob ordem de *Yoi'i*, jogou a sobra

⁴⁰ Adaptado do depoimento de Nilo Félix Agostinho coletado em língua Ticuna e traduzido por Bernardo Agostinho. Essa versão é similar à coletada por Pacheco de Oliveira, 1998. Sobre a relação de *Ipi* com a cunhada coletei em Bom Caminho um depoimento de Floriano Pinto de Souza onde “*Ipi* mexeu a cunhada dele. E a cunhada dele passou jenipapo na cara dele e quando amanheceu o dia ele saiu com a cara toda preta. Toda noite e madrugada ele saía pra limpar a cara dele. Esses pássaros daí que são pretos é que ele limpou a cara dele nesses pássaros. Assim que é essa história”.

no igarapé Éware. “*Aí Yoi’i falou pra ela, esse aí feito em pedaço é o teu macho que tá todo ralado. Ela ficou olhando e a borra foi virando peixe*” (Nilo Félix Agostinho, liderança).

Nos dias seguintes, *Yoi’i* foi ao igarapé a fim de pescar peixes que pudessem se transformar em gente, para formar o seu povo. Usando isca de tucumã, pescou peixes que se transformaram em animais e saíram da água em casal, macho e fêmea. Os seres humanos só começaram a aparecer quando *Yoi’i* usou isca de macaxeira.

“No meio daquela piracema, *Yoi’i* viu peixe diferente que tinha uma mancha dourada na testa. Ele queria pescar ele, mas o peixe não pegava o anzol dele. Ele achava logo que era *Ipi* porque estava todo se mostrando, correndo de um lado pro outro. *Ipi* era assim, gaiato. Ele falou para mulher dele [*Tetchi arü ngu ‘ü*], *vem cá, vem pescar o teu macho. Puxa ele para fora*” (Nilo Félix Agostinho, liderança).

Ela fez isso, e *Ipi*, ao tocar a superfície logo voltou a ser gente. Quando *Ipi* viu o povo pescado por *Yoi’i* quis saber como ele deveria fazer para pescar a sua própria gente. O irmão não revelou qual a isca havia usado para pescar os *Magüta*, de modo que *Ipi* experimentou diversas frutas e foi pescando os peruanos e colombianos. “*e:pi*⁴¹, usando mandioca doce como isca, pescou os Kokama e todas as outras tribos da Amazônia Peruana” (NIMUENDAJU *apud* ORO, 1977, p. 68). Com o resto do jenipapo, *Yoi’i* pescou os negros. Depois disso os irmãos se separaram e cada um foi para um lado do mundo, *Yoi’i* com sua gente foi “para a direção do sol nascente, Solimões abaixo. *Ipi* ficaria para oeste, no Peru” (FAULHABER, 1999, p. 114). Esta definição da direção que cada um tomou foi mais uma esperteza de *Yoi’i* que virou o mundo a fim de ficar com o lado leste. Desde então os Ticuna acreditam que *Yoi’i* mora com *Ngutapa* e os *Magüta* no Éware e *Ipi* nas terras Ticuna externas ao Brasil.

O sistema organizacional Ticuna descreve um grupo de descendência unilinear com pertencimento por linha paterna, dividido em metades clônicas que são resumidas por pares de oposição binária onde cada uma identifica um elemento da natureza. Nos estudos sobre os Ticuna, Faulhaber (1999) encontrou descrições de oposições como “pena” e “não pena” a partir da leitura de Nimuendajú (1952 e

⁴¹ Nimuendaju usa as grafias Dyo’I e e’pi ou e:pi para Yoi’i e Ipi, usadas por Cardoso de Oliveira, Pacheco Oiveira e Faulhaber, nesta dissertação.

1959) e Pacheco de Oliveira (1988), “ave” e “planta” em Cardoso de Oliveira (1972) e “ar” e “terra” em Camacho (1995).

Os agentes com os quais me relacionei durante esta pesquisa em Bom Caminho tratam os clãs a partir da oposição “tem pena” e “não tem pena”, que corroboram as observações de Nimuendaju e Pacheco de Oliveira acima. Essa divisão instrumentaliza a maneira de o indivíduo Ticuna pensar a sua posição na ordem social (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1970, p.61) ao mesmo tempo, os epônimos clânicos são o índice da *nacionalidade* Tükúna⁴² (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002, p. 297).

A divisão por clãs é um feito cosmológico dos imortais *Yoi'i* e *Ipi*. Preocupados com o fato de que as pessoas não podiam se casar porque todas pertenciam à mesma nação, os irmãos propuseram encontrar uma maneira para que cada pessoa encontrasse a sua própria nação.

- *Então, meu irmão, vamos matar uma jacarerana para conhecer a nação do pessoal? Yoi'i* concordou e eles logo acharam e mataram uma jacarerana. Cortaram o animal em pedacinhos e colocaram num pote bem grande para ferver. Quando já estava cozido, chamaram o pessoal para beber. Numa colher de pau *Yoi'i* dava a cada pessoa um pouco daquele caldo. Os primeiros que tomaram receberam a nação de onça. Cada pessoa que bebia ia embora, ficava longe dos outros. Depois da nação de onça veio a de saúba. O pessoal bebia e logo sabia a sua nação. *Ah, este caldo está azedo, é da nação de mutum* – falou uma das pessoas. Beberam até que se criaram todas as nações que existem até hoje (PACHECO DE OLIVEIRA, 1988, p. 105).

Além da memória coletiva, as primeiras informações registradas sobre a presença dos Ticuna no Brasil foram coletadas pelo historiador Cristóbal de Acuña durante a expedição de Pedro Teixeira de Belém a Quito, nos anos de 1637 a 1639. Acuña fez referência, em seus textos, sobre a disputa étnica entre os *Tocunas* e os Omáguas⁴³ (ORO, 1977, p. 13). Pacheco de Oliveira (1988) coletou uma versão do mito de origem da humanidade onde *Ipi* se refere aos Cambeba com prevenção:

Ao chegar ao alto da árvore de jenipapo, *Ipi* enxergou o rio e viu os Cambewa (*awane*⁴⁴) e disse para *Yoi'i*: *meu irmão, no rio tem muito Awane. É bom a gente ter cuidado com eles*” (PACHECO DE OLIVEIRA, 1988, p. 101).

⁴² Roberto Cardoso de Oliveira usa essa grafia.

⁴³ Atualmente, os Omáguas são conhecidos como Cambeba e podem ser localizados nos municípios de São Paulo de Olivença onde fundaram a Organização dos Cambeba do Alto Solimões – OCAS, e em Amaturá, onde também possuem uma sede da OCA-Amaturá. Há uma luta intensa desse grupo pelo reconhecimento étnico e demarcação de suas terras na região.

⁴⁴ Faulhaber (1999) lembra que de acordo com o dicionário de Marília Facó, *awane* quer dizer *Cambeba*, mas que entre os Ticuna pode significar também *demônio*. Os Ticuna entrevistados para inventário lexical para o CD-Rom Magüta Arü Intü organizado por Marília Facó Soares (FAULHABER, 2003), traduzem *awane* por inimigo. O termo é usualmente empregado para denominar os Cambeba, antigos opositores dos Ticuna.

A disputa entre Ticuna e Omágua sempre foi vantajosa para os últimos que, por vezes, tomaram os Ticuna capturados para serem escravos em suas lavouras ou para oferecer em sacrifícios aos deuses por eles idolatrados.

Por conta desta disputa, os Ticuna evitavam as margens do rio Solimões por serem habitadas pelos seus inimigos Omágua e ocupavam as áreas de terra firme situadas na margem esquerda da região. Somente após o desaparecimento dos Omágua e atraídos pelo movimento da sociedade nacional, os Ticuna passaram a povoar as margens superiores desse rio. Esse movimento fixou os Ticuna no Vale do Solimões, o que, segundo Pacheco de Oliveira (1975 *apud* ORO 1977), foi facilitado pelo fascínio pela moeda e a possibilidade da quebra com o regime de barracão, a procura de escolaridade e o Movimento da Santa Cruz.

As primeiras *situações históricas* impostas aos Ticuna foram o sistema seringalista e o regime tutelar instituído pelo SPI e FUNAI. Pacheco de Oliveira (2012) define situação histórica como a capacidade de determinados agentes (instituições e organizações) produzirem uma certa ordem política por meio da imposição de interesses, valores e padrões organizativos aos outros componentes de cena política.

Esta definição é diferente da ideia historicista de “fases” e “etapas” que correspondem a uma descrição de momentos no tempo e permitiriam singularizar uma descrição generalizada e abstrata empreendida em termos de uma esquema evolutivo suposto (PACHECO DE OLIVEIRA, 2012, p. 18)

Sendo assim, SPI e FUNAI estabeleceram-se entre os Ticuna com formas de desenvolvimento e consequências particulares, mas com a similaridade da subjugação e integração dos indígenas às práticas imperadas pelos sistemas que eles lhes imputaram. Posteriormente, os movimentos messiânicos instaurados e/ou revelados na região, pautaram novos eventos à relação interétnica imposta aos Ticuna.

Pacheco de Oliveira (1988) destaca que a atividade seringalista exercia um domínio absoluto no Alto Solimões, capaz de determinar o destino da população indígena. Desse modo, “os *Tükúna* viviam a situação de servos da gleba, submetidos ao regime do seringal” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002, p. 268). A dominação se dava física, cultural e psicologicamente, de forma a aprisionar cada vez mais os Ticuna em estado de submissão. O regime seringalista no Alto Solimões

utilizando o emprego da mão de obra indígena é registrado por Pacheco de Oliveira (1988) a partir de 1900, estando ligado à história da família Mafra na região. No período áureo da produção da borracha no Brasil, esta família de migrantes cearenses se tornou a quinta maior produtora no país. Além da exploração da borracha, os indígenas ainda produziam para os patrões farinha e alguns outros produtos agrícolas.

O SPI trouxe uma nova perspectiva para a relação dos indígenas com os brancos. “O SPI era soberano; porém em reservas controladas pelo órgão federal. Nos igarapés tükúna, o poder não estava com o SPI, mas com os seringalistas. O SPI mantinha seu poder exclusivamente em Mariaçu, Posto Indígena Ticunas” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002, p. 274).

Este autor encontrou duas classificações para os Ticuna desse período, “índios do igarapé” e “caboclos do rio”. Os grupos que se denominava caboclo do rio eram compostos pelos Ticuna que moravam no Posto Indígena de Mariaçu e na comunidade brasileira de Santa Rita do Weil. Estes que se identificam como caboclo e não gostavam de ser chamados de índios porque *“índio é quem usa arco e flecha, nós não usamos, somos caboclo, somos gente Tükúna”* (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002, p. 298).

O investimento religioso entre os Ticuna foi forte. Os primeiros missionários a serem assentados na região foram os padres Franciscanos italianos que fundaram a Prelazia do Alto Solimões no município de São Paulo de Olivença. Entre 1909 e 1910, chegaram os Capuchinhos Italianos. O trabalho apostólico que fluía entre a pregação do evangelho, catequese e preparação dos adultos para o sacramento, culminou em exercícios de destruição da cultura Ticuna.

Além do investimento da igreja católica, os Ticuna tiveram experiências com sete movimentos messiânicos que tiveram ocorrência e duração diversificada. Oro (1977) defende que estes movimentos são tentativas singulares (simbólicas) de reação de alguns grupos tribais à dominação exercida sobre eles por representantes da sociedade envolvente, nacional ou colonial.

Destes movimentos, a Imandade Cruzada, Católica, Apostólica e Evangélica, ou Movimento da Cruz foi o mais significativo e que dura até o presente. Este movimento foi idealizado por José Francisco da Cruz, o Irmão José, identificado como o Messias. Ele nasceu no município de Cristina (MG) e chegou ao Alto Solimões no final do ano de 1971 como “alguém que fazia milagres e que fora

enviado aos Ticuna”. Não foi difícil para os Ticuna aceitarem o Irmão José como o Messias, pois contemplaram nele

o sócio da pintura de Cristo, tão familiar aos Ticuna: um homem alto, magro, barbudo, vestido com uma túnica branca e carregando a sua cruz. A pregação do Messias nas margens do grande rio a uma multidão silenciosa e deslumbrada, evoca neles outro cenário, também familiar, o de Cristo pregando no Lago Tibiríades (ORO, 1977, p. 101).

Irmão José corria os povoados Ticuna pregando o fim do mundo e a salvação daqueles que se juntassem ao movimento e seguissem rigorosamente seus mandamentos.

A salvação possível não significava a salvação cristã transcendental, mas a salvação física (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1972, p. 93) que livraria os crentes do cataclismo⁴⁵ iminente. Dessa forma, os ideais de fé do Irmão José, serviram de respostas à crença Ticuna do fim do mundo e da salvação: *“alguém ia surgir e ia ter visões de todas as tragédias que vão acontecer e essa pessoa vai mostrar para o povo onde é que pode ficar seguro”* (Isaiás, membro da Cruz em Bom Caminho⁴⁶).

Os preceitos da salvação pela Cruz além de serem ressignificados na cosmologia Ticuna, ganharam reforço com a grande habilidade que os Ticuna têm na aceitação do novo, ou melhor, na reelaboração do novo. Como lembra Pacheco de Oliveira (1988) “é esse espaço que permite que as modificações da organização que acontecem no presente sejam incorporadas ao grupo, justamente porque as soluções para as mudanças podem ser articuladas dentro do costume, posto que, descritas na origem, sempre se pode retornar a elas” (PACHECO DE OLIVEIRA, 1988, p. 108). Cardoso de Oliveira (1972) conclui que a adesão dos Ticuna ao

⁴⁵ Na versão de Nimuendaju (1952) para o cataclismo *“aconteceu depois que Djói e seus companheiros partiram para o leste. A terra começou a se mover no oeste, e os homens, pela primeira vez começaram a morrer. Fogo irrompeu do chão e veio vindo mais perto, podia-se ouvir o seu rugido. Os imortais, e com eles os que tinham respondido ao seu chamado, tornaram-se imortais, partiu para o Monte vaipi, que dizem que é abaixo de Manaus, eu não sei exatamente onde fica localizado. As encostas dessa montanha constantemente pinga água, então o fogo não consegue alcançá-lo. No oeste uma menina com sua irmã haviam sido deixadas sozinhas na cela em reclusão. Quando a terra se moveu, apenas o seu quarto ficou firme, e, enquanto todos os outros estavam morrendo, as duas irmãs permaneceram vivas. Elas escalaram uma árvore de jenipapo alto na borda do quintal da casa, cobrindo seus rostos com cascas selvagens para protegê-los da fumaça. Quando elas removeram a casca um pouco, elas viram ao redor delas as árvores carbonizadas do naufrágio da selva virgem, uma vez abaixo da terra, que tornou-se completamente macio. Nas imediações da casa, no entanto, tudo permaneceu como estava. Finalmente o fogo queimou. Durante meses, as duas irmãs comiam milho que tinha sido armazenado na casa. Em seguida o campo começou a aparecer e produziu frutos na borda da clareira, o duas irmãs se reuniram e comeram as bagas. Enquanto assim ocupadas, a irmã mais nova foi longe demais e afundou debaixo da terra ainda macia; atrás dela, chamas e fumaça surgiram. A mais velha agora estava sozinha e chorando, desanimada. Então, ela ouviu um barulho: era a água que, irrompendo do solo e aumentando rapidamente, inundou tudo. A grande borboleta azul veio com a garota dizendo que com certeza ela também deve morrer agora. Mas, através da magia, ele fez a luz do corpo da garota e, em seguida, ordenou-lhe para segurar seu abdômen enquanto ele tentou voar com ela. Mas ela não o fez, e a inundação já era entrar na casa. Então a borboleta comandou a menina, pintado de vermelho com urucum, imitar os movimentos da libélula em vôo, e assim com a ajuda da borboleta, ela finalmente conseguiu voar para longe e fugir para onde Djói vivia. Quando o dilúvio chegou a Monte vaipi’, a montanha, com morada dos imortais em seu topo, cresceu em altura de modo que eles foram preservados da água.* (NIMUENDAJU, 1952, p.141). Tradução da autora.

⁴⁶ Em entrevista concedida no dia 15/10/2012 durante o trabalho de campo desta dissertação.

movimento da Cruz deve ser analisada dentro do marco da cultura, do significado que estabelece com os seus mitos e tradições culturais. Significa menos uma mudança na crença do que a escolha de uma identidade possível.

De outra forma, a credibilidade da Cruz foi positiva também para os seringalistas e para FUNAI. Com a Cruz, tornava-se fácil o controle quando os mandamentos pregavam a obediência ao não consumo de bebidas alcoólicas, suspensão de práticas de cura e puberdade e o incentivo ao trabalho remunerado. Oro (1977) observa que isto colocava os Ticuna em situação de “adaptação” aos modelos de dominação local. Situação que ficou ainda mais facilitada quando os agentes de controle passam a financiar o levantamento e a manutenção de cruces nas comunidades, promovendo o reordenamento territorial de forma favorável aos seus interesses.

No que tange ao posicionamento político, os Ticuna ganharam visibilidade nos anos 80 quando se inseriram na luta pela demarcação de suas terras e foram fortalecidos pela implantação de organizações representativas como o Conselho Geral da Tribo Ticuna (CGTT), Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingue (OGPTB), Federação das Organizações, Comunidades e Caciques Indígenas da Tribo Ticuna (FOCCITT) e do Museu *Magûta*, que se tornaram veículos das reivindicações e das conquistas Ticuna até o presente momento.

O modo de vida baseado na economia não difere os Ticuna de outros grupos indígenas amazônicos. O seu trabalho provém de atividades agrícolas, da pesca, de pequenas atividades extrativistas e da coleta de frutos para subsistência. A relação comercial destes produtos vem da experiência dos Ticuna com os seringalistas e os brasileiros, para os quais produziam, sobretudo, farinha, como moeda de troca pelos produtos e serviços relativos ao trabalho. Num momento de sua pesquisa, Cardoso de Oliveira (2002) ouviu que as mulheres Ticuna são as melhores freguesas do barracão, pois fazem muita farinha em troca de pouco pano para costurar.

Da produção possível de intercâmbio na economia Ticuna, interessa, nesta pesquisa, a produção de artefatos. Como foi visto no início deste capítulo, os Ticuna produzem artefatos desde o surgimento dos heróis culturais *Yoi'i* e *Ipi*, que, por sua vez, foram os primeiros a tecerem e a disseminar a confecção como um processo de educação e formação do *ser* Ticuna.

Relatos de estudiosos como Cardoso de Oliveira (2002) atestam a produção de artefatos pelos indígenas dos sistemas de barracão e tutelar⁴⁷, demonstrando uma produção dirigida à comercialização.

Não tenho me descuidado da cultura material. Tenho trocado várias peças pelas miçangas que Galvão deixou comigo quando de minha passagem pelo Museu Göeldi. E tenho comprado também, com dinheiro, quando o índio prefere. Máscaras feitas com líber, redes e colares, bastões cerimoniais (“dupá”), tururis, tipitis, cestarias, etc (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002, p. 284).

Nos anos seguintes, com incentivo dos projetos de integração, como os da *frente governamental* (SCHRÖDER, 2003, p. 74) FUNAI e FEPI, a produção de artefatos ganhou incentivo comercial entre os Ticuna do Alto Solimões, especialmente entre as comunidades da Terra Indígena Santo. Na comunidade Bom Caminho, instalou-se como uma nova forma de economia, incrementando a economia tradicional onde o artesanato era dado apenas a pequenos circuitos de troca.

A cultura é um emaranhado de teias de significados (GEERTZ, 2004) e, por seu dinamismo, coloca os agentes em condições de alterarem sua condição sempre que necessário. Por isso, os indígenas têm diversos motivos para modificar e alterar a sua organização econômica e adaptá-la à economia de mercado sempre que o movimento histórico e as tramas sociais lhes forem satisfatórias. Como num efeito de reinvenção da cultura, ressignificam o novo, de modo que a cultura está mais viva do que nunca neste momento em que a diversidade se instaura e se expande, pois “somente ao ser apropriado pelo e através do esquema cultural é que recebe *significação* histórica [...] uma *relação* entre um acontecimento e uma estrutura (ou estruturas): uma apropriação do fenômeno-em-si-mesmo como valor significativo, de onde decorre sua eficácia histórica específica” (SAHLINS, 1997, p. 24).

2.2 Bom Caminho, uma comunidade artesã. Notas sobre como a economia tradicional se transforma em economia de mercado

Ao iniciar esta pesquisa, buscava compreender o modo de produção dos artefatos no Centro de Artesanatos da comunidade Bom Caminho. Entretanto, o

⁴⁷ Roberto Cardoso de Oliveira (1972) denomina “sistema de barracão” ao estudar o sistema seringalista e o envolvimento com os Ticuna no Alto Solimões. Oliveira Filho (1988) utiliza o termo “regime tutelar” para referendar seu estudo sobre a formação do campo de ação indigenista no Alto Solimões.

início do meu trabalho de campo foi marcado pela observação cuidadosa de Rosa Chota Dávila, coordenadora da Associação de Mulheres Artesã e do Centro de Artesanatos, que me disse em tom orientador que “*antes de falar do Centro de Artesanatos eu vou falar da comunidade porque a comunidade já vendia artesanato antes do Centro*”. Esta afirmação direcionou o meu interesse em conhecer primeiro a sociogênese da comunidade.

O croqui abaixo mostra uma identificação breve da comunidade, destacando a localização das casas dos artesãos, ambientalizando o artesanato na comunidade. No esquema foram identificadas 80 casas onde há a média entre 1 e 3 artesãos, o que me permite considerar Bom Caminho uma comunidade artesã.



Foto 2: Croqui da comunidade. Localização das casas dos artesãos. Produção de Leonardo Chota Agostinho.

A comunidade está localizada na Terra Indígena Santo Antônio⁴⁸, à margem direita do rio Solimões, na zona rural do município de Benjamin Constant (04°22'51,6"S e 69°59'09,8"W), no Amazonas e foi fundada em 20 de março de 1978 pelo *iluminado*⁴⁹ Floriano Pinto de Souza, um Ticuna da nação Japó, que deixou o Brasil para morar no Peru, onde ficou por 12 anos e se casou com uma indígena

⁴⁸ A Terra Indígena Santo Antonio foi demarada pelo Decreto 311 de 29/10/91 publicado em D.O.U no dia 30/10/91. Sua área total é de 1.065 he distribuídos entre as comunidades Bom Caminho, Filadélfia e Porto Cordeirinho.

⁴⁹ Iluminado, denominação dada àqueles que recebiam os desígnios da Irmandade da Cruz.

peruana. Depois que seu pai se aposentou, ele voltou ao Brasil e foi morar em Benjamin Constant no local conhecido como Ressaca, em frente à comunidade Santa Rita do Weil, a comunidade ribeirinha criada pelos seringalistas.

Sobre a fundação da comunidade, seu Floriano conta que

“Me chamo Floriano Pinto de Souza, sou da nação de Japó. Minha nação é *dediancũ*. Eu morava no Peru, em Rondinha⁵⁰. A minha mulher é indígena peruana. Me engracei dela e passei 12 anos em Rondinha onde trabalhei. Meu pai, Fernando Ferreira de Souza, se aposentou e viemos para Benjamin e dona Martinha me disse que como eu era brasileiro deveria ir com o meu pai. Quando eu cheguei aqui fiquei morando na Ressaca, em frente a Santa Rita. Morei 8 anos lá na Ressaca, até 1978. Aí caí doente e no meu sonho, sonhei numa igreja que tinha um cachorro na porta. Tinha medo do cachorro, mas o padre dizia ‘não, meu filho, pode entrar que esse cachorro não morde’. Então, entrei. O padre perguntou ‘o quê você quer?’. E aí eu falei ‘frei, eu tô muito doente e estou procurando uma igreja para fazer a minha oração’. Ele disse ‘muito bem, vou te passar um remédio’. E quando terminar de fazer a sua oração, me disse: ‘esse remédio é bom, é ampicilina. Você vai comprar uma caixa. Procura numa farmácia’. E aí acordei e contei para minha mulher que tinha sonhado com um padre. Meu pai disse ‘meu filho, isso não é sonho, não. Era Deus falando porque quando você tá orando’. E nesse tempo chegaram o pessoal do irmão José lá na comunidade Cleto. E fui lá conversar com eles e disse ‘irmão, vim aqui falar com você porque eu queria tirar uma cruz’. E naquela época era o irmão Marmeto que era o sacerdote do irmão José e me disse ‘ah, irmão, graças a Deus, Deus está te chamando e por isso você está falando que quer tirar uma cruz’ (Floriano Pinto de Souza, artesão)

O irmão Marmeto fazia parte da Irmandade Cruzada, Católica, Apostólica e Evangélica e a a Cruz em Bom Caminho foi *plantada* seguindo a cerimônia detalhada que a circunstância exige. Assim, para prosseguir com a fundação, Floriano teve que casar e batizar seus filhos para, então, tornar-se membro da Cruz. A orientação recebida do irmão Mameto foi a seguinte

“Seu Floriano, nessa viagem que vamos lá para a sede, quero que você esteja lá com a sua família e que escolha o local para a sua cruz. Daqui um mês vamos voltar e você vai casar, nós vamos batizar todas as tuas filhas e aí você vai tirar a tua cruz”. ‘Tá, muito bem’, respondi. E o fato que baixaram mesmo e quando voltaram fui lá e batizei meus filhos. E ele disse ‘agora o senhor procura uma madeira pra tirar a tua cruz’. ‘Tu já tem lugar preparado? Aonde tu vai plantar a tua cruz?’. ‘Irmão, vai ser lá no Santa Rita’. Ele disse ‘tá bom’. Aí nós tiramos a cruz, derrubamos, lavamos, plainamos, velamos, colocamos os braços e passamos duas noites e dois dias também fazendo a velação. E no dia 20 de março essa cruz foi

⁵⁰ Antiga Ilha de Ronda. Marcoy (1995, p. 45) descreve que no século XVIII essa ilha foi palco de uma conferência entre emissários de Portugal e Espanha encarregados de definir os limites de Brasil e Peru. Portugal queria estender os domínios do Brasil até as cabeceiras do rio Napo e Espanha dilatar os de Peru até o lago de Ega. Depois de muitas discussões, argumentos e réplicas e mútuas assertivas de que os reclamos de seus augustos senhores eram justos e fundamentados, a conferência foi encerrada sem que entrassem num acordo.

levantada e aí se reuniram como 60 pessoas que estavam comigo nesse lugar (Floriano Pinto de Souza, artesão).

Após a implantação da Cruz, Floriano conta que passou um mês morando apenas com a sua família e a Cruz na comunidade. Ao longo do primeiro mês começaram a chegar os primeiros moradores, a maioria pessoas com as quais tinha um relacionamento próximo.

“Chegou o meu cunhado Eliseu, meu cunhado Nilo, esse que mora aí, pai da Lourdes; chegou meu compadre Chico José e mais outra pessoa, um civilizado lá do São José, depois chegou outra pessoa lá de São José e aí comecei a ajeitar as pessoas, dando lugar pra morar” (Floriano Pinto Souza, artesão).

Com essas pessoas, Floriano pôde formar o corpo político da Igreja e, em um almoço realizado entre autoridades religiosas da Ordem da Cruz na comunidade, elegeram a primeira Diretoria da Igreja tendo *“o Floriano, iluminado, apontado pelas autoridades religiosas para ser o primeiro Diretor da Santa Cruz, Fernandes Ferreira de Souza, para ser o primeiro Presidente, Valter dos Santos, vice-presidente, Abel Julião Ferreira, para ser o primeiro Secretário, segunda Secretária a Maria Gabriel Ferreira”* (Nilo Félix Agostinho, liderança).

A Diretoria da Igreja exercia um poder para além da estrutura eclesial. Formava, ainda, a diretoria da comunidade, embora esta condição não fosse formalizada. O Diretor tinha o poder de realizar todas as cerimônias religiosas: casamentos, batismos, funerais, entre outros. Entretanto, a sua posição frente aos assuntos sociais era bastante velada e cuidadosa, pois a Igreja deveria ser um ambiente de comunhão e não se envolver com as questões sociais. Contudo, o que se percebe na história da comunidade Bom Caminho é uma releitura dessa orientação de modo que Igreja e Comunidade apresentam uma forte integração, principalmente pelo fato de que Floriano as dirigiu concomitantemente durante 20 anos consecutivos, gerando reflexos semelhantes na gestão de seus sucessores.

Durante as conversas com os indígenas, sempre que questionados sobre a fundação da comunidade, foi unânime a presença de duas instituições: a Igreja e a escola. A comunidade nasceu com a implantação da Cruz e se consolidou com a fundação da escola. Atualmente, mais uma instituição tem sido descrita como um fator importante para a afirmação de Bom Caminho como comunidade: a Associação das Mulheres Artesãs Indígenas de Bom Caminho – AMATU. Entretanto, o

reconhecimento é uma construção presente timidamente em falas que não são das mulheres.

2.3 A escola na formação da comunidade

A Escola enquanto fator estruturante da comunidade está marcada na memória de luta, de construção e afirmação dos Ticuna em Bom Caminho. Sobre sua fundação, seu Floriano lembra que

“Passamos um ano lutando [1978-1979], trabalhando e aí apareceu a Jussara [Gruber]; ela apareceu no outro ano [1979]. *‘Ei seu Floriano, é aqui que o senhor mora? Eu nunca te conheci. Eu nunca tinha vindo aqui, é a primeira vez. Quem é que é o capitão aqui?’*. Eu disse “ninguém. Ainda não tem capitão. Eu mesmo que estou administrando a comunidade. *‘A comunidade é sua?’* É sim, é minha. *‘Tá bom. E quem que é o Diretor [da Cruz]?’* O diretor sou eu mesmo também. Era só eu mesmo, né. Os outros estavam com medo, não queriam assumir a Igreja. *‘Olha, seu Floriano, a gente vem aqui com o senhor pra fazer um levantamento. Quantas pessoas tem aqui?’*. Por enquanto tem 12 pais de família. As crianças tem 25. *‘Então dá pra fazer uma escola? Vocês já tem professor?’*. Eu acho que dá pra fazer. Nós temos um professor que é o meu sobrinho, Francisco Julião’. Escreveram, escreveram e fizeram um documento e levamos lá na Prefeitura e nesse tempo mesmo fizeram uma escola bem aqui [aponta o lado esquerdo de sua casa], de madeira. Aprontaram. (Floriano Pinto Souza, artesão)

A primeira escola na comunidade foi fundada em 1979. Denominada Escola Porto Cruzeirinho, atuou até o ano de 1982 quando foi destruída pelos moradores como reivindicação às autoridades municipais, já que a Escola passara anos ocupando uma estrutura de madeira nas dependências da casa do senhor Floriano Pinto de Souza, diretor da Igreja.

A manifestação foi exitosa e, no ano seguinte, 1983, foi inaugurada uma nova Escola com local próprio, porém, construída de madeira, o que não garantia durabilidade à permanência dos estudantes. Essa escola funcionou até 1988, quando, por nova iniciativa comunitária, foi destruída e recebeu, de imediato, uma nova construção por parte da Prefeitura de Benjamin Constant. Contudo, *“somente em 1993, na gestão do prefeito Floriano Ramos Graça que teve como vice-prefeito o Ticuna Ademicio Susana Bastos (Adir Ticuna), foi construída a terceira escola, a primeira em alvenaria e ainda com apenas uma sala de aula. Na gestão do prefeito Amauri Maia da Silva a escola recebeu uma ampliação passando a ter três salas e na gestão do Prefeito Junior e Davi, de 2005 a 2012, foi reformada e ampliada e atualmente possui 6 salas de aula, banheiro, cozinha, depósito para a merenda e*

funciona com educação infantil – para alunos de 4 e 5 anos – séries iniciais – de 1ª à 4ª séries – e séries fundamentais, da 5ª a 8ª séries” (Bernardo Agostinho Ticuna, *Ûtchicucü*, professor, ex-gestor da Escola de Bom Caminho).

A Prefeitura de Benjamin Constant, em especial a relação com os Prefeitos, é relatada com bastante positividade pelos moradores de Bom Caminho a ponto de expressar certa intimidade e simpatia pelos Prefeitos. Isto fica evidente em vários momentos da história de fundação da comunidade e de suas principais atividades, desde a produção e venda de artesanatos até a formalização de associações indígenas.

Seu Floriano lembra que certa vez em Manaus, quando estivera para vender artesanatos, encontrou o senhor Amaury, então candidato a Prefeito de Benjamin Constant, com quem teceu a seguinte conversa

“Ei, pessoal, da onde que vocês vêm?” *Nós somos de Benjamin.* “Ah, vocês são de Benjamin, eu também sou de lá”, disse ele que não conhecia nós. “Sou filho de lá, Moacir Maia é o meu irmão. Eu tô querendo me candidatar a prefeito de Benjamin. Vocês me apoiam?” *A gente apoia.* “E o que tá precisando pra lá?”. *Olha, seu Amaury, lá precisa de abertura de rua, asfaltamento de rua, fazer uma escola boa, e cesta básica porque aqui não tinha peixe, o pessoal passava fome porque aqui não temos lago. É bolsa família também que o pessoal quer, maternidade.* Isso daí estava lá em Manaus e ele puxou tudo pra cá. Naquele tempo quando ele ganhou realmente ele fez. Mandou construir a nossa igreja, asfaltou, trouxe o governo que era do Eduardo Braga. Ele veio aqui e entregamos um documento pra ele e ele mandou construir a nossa igreja.

Depois de eleito, o Prefeito Amaury cumpriu sua promessa e mandou primeiro, construir a Igreja de Bom Caminho. No ano seguinte, 1980, por sugestão da professora Jussara Gruber (UFRJ), seu Floriano foi eleito cacique da comunidade e recebeu novos incentivos do governo de Amaury. Este Prefeito havia sugerido a criação de uma associação, *“porque assim vocês vão conseguir muita coisa que vocês estão perdendo, porque é pelo nome da associação que vai chegar as coisas”* (Floriano Pinto Souza).

Naquele momento, a comunidade já vendia artesanato para o Programa Artíndia em Manaus. Essa prática recebeu estímulo de várias instituições além da FUNAI, como foi apresentado no capítulo anterior. Seus desdobramentos levaram ao surgimento de associações de mulheres artesãs, sendo a AMIT – Associação de Mulheres Indígenas Ticuna a primeira ser formada na Terra Indígena Santo Antonio, especificamente na comunidade Filadélfia. As ações da AMIT reuniam as mulheres de outras comunidades que, posteriormente, construíram suas próprias associações.

O incentivo de que o Prefeito se referia voltava-se para as atividades de desenvolvimento econômico fundamentado no ideal do “acamponesamento” indígena (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1978) que consiste na integração das sociedades indígenas à economia regional por meio da comercialização de produtos agrícolas de baixíssimo valor agregado como o milho, a mandioca, as pimentas, o cacau e o arroz.

Entretanto, àquele momento, a comunidade de Bom Caminho não possuía recursos agrícolas ou extrativistas capazes de sustentar a comercialização. Isto porque o território de 1.065 hectares da Terra Indígena Santo Antônio era relativamente pequeno para comportar a população das três comunidades, estimada em 1.095 pessoas em 1987 (FUNAI). As roças produziam o suficiente para a subsistência das famílias e pela inexistência de lagos, a pesca era praticada fora da Terra Indígena ou no rio Solimões, o que não gerava excedentes para a venda. Dessa forma, o artesanato posto em perspectiva de comercialização tornou-se uma fonte de renda palpável, principalmente pela disponibilidade de matéria-prima na região. Foi então que o investimento da FUNAI apareceu.

2.4 Bom Caminho hoje: fontes econômicas

Além da venda de artesanato, a comunidade vive da agricultura, atividades assalariadas e dos programas assistencialistas do governo, como Bolsa Família e aposentadorias. Sua renda advém do exercício de funções como professores, Agentes Indígenas de Saúde (AIS), de Saneamento (AISAN) e Microscopistas (AIM), serviço público (funcionários da Prefeitura de Benjamin Constant e/ou da Funai), alguns outros serviços em menor escalar garantem funções remuneradas como merendeira, vigilante, serviços gerais em escolas e secretarias municipais.

A produção do artesanato é a segunda maior na geração de renda dos artesãos, a primeira é obtida por meio dos benefícios sociais onde todos são cadastrados. A produção é diária intercalando-se com outras atividades como a agricultura e, em casos menores, com serviços assalariados como no caso dos professores Leonardo Agostinho e Euritânia.

Observo, entretanto, que a produção dos artefatos é uma prática que divide os artesãos de acordo com a disponibilidade de tempo. Aqueles que possuem emprego estão com parte de seu tempo diário comprometido. São, geralmente, os

mais jovens e/ou os homens. Entre estes, a produção atinge quantidade menor, realizada no tempo livre, e a diversidade de objetos produzidos por eles é limitada.

Os artesãos com produção maior, geralmente, conhecem uma variedade maior de tipos de objetos. Na sua maioria, conciliam o trabalho no roçado com a manufatura dos artefatos. Entre estes, a confecção ganha o investimento maior de tempo, uma vez que o trabalho na roça se dá pela manhã e é suspenso no período das enchentes, o que dura seis meses anualmente.

A perspectiva pelo aumento da renda é uma constante entre os artesãos. Isto é cada vez mais estimulado pela relação com a sociedade industrializada. Além dessa relação ser procurada pelos próprios comunitários por caminhos diversos como a comercialização dos artefatos, ainda deve-se considerar a proximidade da comunidade com a sede de Benjamin Constant.

Bom Caminho distancia-se do centro urbano do município a apenas 2,5 km. Afora a curta distância, o acesso é facilitado por duas vias: terrestre, por uma estrada vicinal que corta a Terra Indígena e liga as três comunidades, e pelo rio Solimões. Durante o período de cheia, a estrada é coberta pelas águas, e o acesso limitado à via fluvial.

No ano 2000, a Prefeitura iniciou a construção de uma ponte de 500 metros sobre o rio. A construção não foi concluída e, com isso, o objetivo de garantir acessibilidade às comunidades e facilitar o escoamento das produções locais não foi alcançado. Isto justifica o sentimento de revolta com o poder público, especialmente, diante do isolamento a que se submetem diversas famílias durante as cheias.

A comunidade dispõe de serviços de saúde e educação em cumprimento à legislação indigenista nacional – um posto de saúde⁵¹ e escolas de ensino fundamental e médio. Contudo, os serviços destas naturezas que exigem maior especialização como nos casos de internação, em saúde e ensino superior, em educação, não separam os comunitários de uma relação urbana.

O relacionamento com a cidade é rotineiro também devido ao comércio de bens e serviços e relações políticas estabelecidas. Já que somente na sede do

⁵¹ A Lei 9.836 de 1999, Lei Arouca, criou o Subsistema de Saúde Indígena no Brasil, realocando a responsabilidade da atenção à saúde indígena da FUNAI para a Fundação Nacional de Saúde – FUNASA. O modelo de assistência do Subsistema está baseado nos chamados Distritos Sanitários Especiais Indígenas – DSEIs, que se caracterizam como uma rede interconectada de serviços de saúde, capaz de oferecer cuidados primários à saúde. Nesse modelo, o Posto de Saúde é a unidade mais simples do Distrito Sanitário. Nele atua o Agente de Saúde Indígena e deveria haver pelo menos um posto de saúde em cada comunidade (GARNELO e PONTES, 2012).

município encontram-se supermercados (e as balsas de comércio de estivas em geral), agências bancárias (notadamente a maioria dos artesãos possui relacionamento bancário para o recebimento dos salários, aposentadoria e outros auxílios sociais) e Prefeitura.

A relação política estabelecida com a Prefeitura é um elemento positivo para os comunitários desde a fundação da comunidade e, como foi apresentado anteriormente, essa relação fortaleceu-se pela principal atividade econômica da comunidade: o artesanato. Ocorre que o atual governo é opositor aos governos antecessores de Amaury Júnior e Davi. Com isso, a relação teve que ser reconfigurada.

Lembro uma conversa com dona Rosa Chota em março de 2012 quando ela expunha a sua preocupação com “*o futuro da comunidade*” e a manutenção de alguns cargos após a posse da Prefeita Iracema Queiroz,

agora eu não sei como vai ser pra gente ir pra Manaus porque era o Davi [ex-Prefeito] que dava a passagem. A gente só chegava lá com a Gleicimar [Chefe de Gabinete] e ela não demorava pra autorizar. *Toma aí, dona Rosa, as passagens que a senhora pediu.* E eu tô com medo também porque ela [Iracema] tá botando pra fora os professores que apoiaram o Davi. (Rosa Chota, presidente da AMATÜ).

No mês de maio do mesmo ano, voltei ao município para uma atividade conduzida pela SEIND e aproveitei para visitar a comunidade. Em uma conversa rápida, dona Rosa me revelou que a Prefeitura a havia convidado para uma conversa e reafirmou o apoio à comunidade como a disponibilização das passagens aos artesãos. Observo, entretanto, que este apoio é garantido à AMATÜ que representa os artesãos e coordena as atividades no Centro de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü*. Desse modo, mesmo os artesãos não associados que necessitam de passagens para o comércio em Manaus devem apresentar seu pedido via AMATÜ, o que, no caso da produção dos artefatos, institucionaliza a relação entre a Prefeitura e a Associação.

Após essa conversa com a Prefeita, a dona Rosa Chota organizou a sua primeira viagem para Manaus em 2012, o que aconteceu em junho daquele ano e contou com a presença de mais cinco artesãs de seu grupo de parentesco. A estada delas em Manaus possibilitou o meu trabalho sobre a comercialização dos produtos, o que será retomado no terceiro capítulo.

Ainda sobre a busca por condições financeiras, em 2013, os artesãos e outros comunitários de Bom Caminho prestaram concurso no Processo Seletivo da

Prefeitura para o provimento de cargos diversos. Quando cheguei em Bom Caminho em março daquele ano para mais uma etapa do trabalho de campo, o burburinho que corria na comunidade movimentando os moradores era o “processo seletivo”. Dona Rosa Chota revelou que havia se inscrito para duas funções: merendeira e serviços gerais e contou de sua expectativa pela aprovação

Como coordenadora da Associação eu não ganho nada, só desconfiança e nenhuma ajuda nesses 12 anos que estou a frente das mulheres trabalhando, trabalhando. Só ganho o que eu vendo do meu suor. Agora se eu entrar no processo seletivo vou trabalhar e ganhar um salário. Não vou deixar de fazer minha cestaria, não, porque eu gosto e ganho um pouquinho mais. Mas [a venda] não é todo mês e o trabalho no processo seletivo é. (Rosa Chota Dávila, entrevista em 13/03/13).

Conversei informalmente com outras pessoas inscritas no processo seletivo e ouvi muitos comentários onde a expectativa pelo concurso era a mesma: *“ter um trabalho com salário certo sem ficar se preocupando se vai ter dinheiro no final do mês. Pode ser pouco, mas já serve⁵²”*. A isso se acrescenta um movimento interno da aldeia que é o interesse dos jovens por estudos e profissões fora da comunidade, que os tem levado à cidade de Tabatinga e Manaus. O interesse tem sido estimulado especialmente pela educação, uma vez que o ensino superior pode ser feito na cidade de Benjamin Constant pela Universidade Federal do Amazonas, ou em Tabatinga⁵³, no núcleo da Universidade do Estado do Amazonas.

Ao descrever as estratégias dos comunitários em busca de novas oportunidades de emprego e renda, não pretendo desqualificar a relevância do trabalho com artesanato para a economia das famílias. Pretendo, entretanto, lançar informações que ajudem a refletir se a produção e comercialização de objetos artesanais é economicamente sustentável para os artesãos do Centro de Artesanatos. Notadamente a produção é responsável por mudanças no modo de vida da comunidade os quais são positivados pelos artesãos como será abordado nas percepções indígenas sobre o Centro de Artesanatos e a comercialização no próximo capítulo.

⁵² Lidiane Ticuna, em conversa informal.

⁵³ O município de Tabatinga fica localizado na região do Alto Solimões à 19,6 km de distância de Benjamin Constant. É considerado a capital dessa região por sua estrutura e acesso à cidade de Letícia, centro comercial da Colômbia – rota de comércio de bens e serviços, especialmente serviços de saúde inexistentes nas cidades brasileiras daquela região. Em Tabatinga concentra-se o aeroporto, as sedes dos órgãos de proteção dos interesses indígenas – FUNAI e ONGs, da Prelazia do Alto Solimões e de agência políticas.

2.5 O Artíndia na base da produção de artefatos em Bom Caminho

A relação com o programa Artíndia começou quase concomitante com a criação da comunidade Bom Caminho. A comunidade surge em 1978 e em 1980 a FUNAI fez sua primeira investida para a compra de artefatos daquela comunidade.

Sobre esta relação, Floriano Pinto de Souza, *Decuparü*, conta que, após o estabelecimento das famílias na comunidade, foi procurado por Valmir de Barros Torres, chefe do Posto Indígena “Ticunas⁵⁴” e questionado se a comunidade teria interesse em vender artesanatos⁵⁵ para a FUNAI.

O Valmir também chegou lá em Tabatinga e aí mandou me chamar. Fui lá pegar forno, terçado, enxada, arroz, sardinha, conserva, caixa d’água. E aí ele perguntou “*seu Floriano tu não sabe fazer artesanato, não?*” Eu sei, seu Valmir. Eu sei. “*E quem mais sabe fazer lá? O Salomão, Noé e mais um velhinho que mora lá, um tal de Ernesto, aquele sabe fazer bem, e um meu sobrinho outro, o Macário. Só esses que sabem fazer artesanato. “Então, tu avisa para eles pra eles fazerem porque o pessoal lá em Manaus tá querendo comprar artesanato de vocês, o pessoal de Brasília também. Façam paracá, façam o que vocês quiserem e aí você leva pra lá e vende. Eu dou a passagem”* (Floriano Pinto de Souza, artesão).

O pessoal de Manaus e Brasília de quem o Valmir falava eram os responsáveis pelas lojas Artíndia nessas cidades. Pelo depoimento, observa-se que, naquele momento, apenas os homens produziam artefatos. Depois, em conversa com o Floriano, foi relatado que a produção limitava-se aos objetos de trabalho como remos, flechas e instrumentos musicais como o maracá. Segundo ele, a produção das mulheres se voltava para as cestas de uso doméstico, como o *pacará*, ou para o sistema de troca nas cidades de Benjamin Constant e Tabatinga. Com o incentivo de Valmir, Floriano organizou a produção entre os parentes mais próximos, convidando homens e mulheres para uma produção por família e constituiu um grupo de intermediários para levar os artefatos até Manaus.

Aí nós trabalhamos, a mulher trabalhou, todas as minhas filhas trabalharam, a minha irmã que agora tá doente lá [Ana Célia] também trabalhou. E foi aí que a comadre Rosa [Chota] começou a aprender, né, já estava no meio de nós e aí pronto.

⁵⁴ O Posto Indígena (P.I.) “Ticunas” ficava localizado em Umariçu, município de Tabatinga.

⁵⁵ O termo artesanato é adotado pelo Programa Artíndia assim como o termo artesão. Ambos foram assimilados pelos Ticuna (e dissimulados no Alto Solimões) a ponto de serem reproduzidos ao longo dos tempos.

A relação com a Artíndia se dá no bojo das situações históricas vivenciadas pelos Ticuna. A produção para o mercado é, portanto, uma nova configuração destas situações. Nela, os Ticuna não estão subjugados e oprimidos como estiveram no sistema seringalista e podem destacar suas expectativas e desejos quanto à produção, que não deixa de ser, entretanto, conduzida pelo *regime tutelar*.

Um aspecto importante na produção dos artefatos foi possibilitado com a perspectiva da venda: a revitalização da prática de produção. Objetivando obter renda com a comercialização, houve um movimento interno e geral na comunidade onde *quem não sabia o teçume*⁵⁶ *aprendeu e quem já sabia ensinou para os outros e todo mundo começou a fazer e vender também* (Floriano Pinto de Souza). Foi assim com a Rosa Chota Dávila que se envolveu com a fabricação dos artefatos Ticuna a ponto de, no final dos anos 90, fundar e presidir a primeira Associação de Mulheres Artesãs de Bom Caminho – AMATÜ, entidade que coordena o Centro de Produção de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taũ* na mesma comunidade, que se configura como um projeto para o desenvolvimento econômico e cultural das famílias locais.

A caminhada entre o início das vendas para a Artíndia e a implantação do Centro de Artesanatos foi longa e se completa em percalços que são responsabilizados pela atual relação de venda em Bom Caminho.

Aí nós viajamos pra Manaus. Chegamos lá em Manaus e vendemos lá tudinho, a FUNAI comprou tudinho e aí nós voltamos de novo. Era aquela loja que ficava ali na Praça [Tenreiro Aranha]. E aí encomendaram mais. E o nosso trabalho era só artesanato. Eu trouxe o meu freezer, a minha geladeira, roupas pros meus filhos, panela, trouxe o meu gravador, trouxe um bocado de coisas. Tava bom o preço, olha. Eu fazia como que 8 mil cruzeiro de artesanato naquele tempo. Fui para Manaus, umas oito vezes pra vender. Fui duas vezes por ano (Floriano Pinto de Souza).

Rapidamente a venda em Manaus tornou-se a principal fonte de renda em espécie dos comunitários. Isso se deve também pelas poucas expectativas econômicas via atividades agrícolas e de pesca, já que o território da comunidade era demasiado pequeno para a agricultura e também por inexistirem lagos na região. A obtenção de moedas se dava, pós Artíndia, majoritariamente pela venda dos objetos. Se anteriormente os objetos já constituíam a base de obtenção de bens industrializados para os Ticuna, após a inserção no processo de vendas, o consumo

⁵⁶ Teçume é o termo utilizado pelos artesãos mais velhos para se referirem à prática de produzir artefatos. A referência se dá mais objetivamente aos objetos que imprimem trançados, como a cestaria e o tecido em fibra de tucum. Os artesãos mais novos, como os da geração da Rosa Chota, utilizam o termo artesanato.

creceu com o poder aquisitivo e as necessidades passaram a ser cada vez mais crescentes, indo para além da aquisição de roupas e panelas, chegando à construção de casas de alvenaria, aquisição de *freezers* e televisores modernos.

Eles encomendavam, queriam, compravam rápido. Porque era FUNAI, né, pegava, contava, dava o cheque, no outro dia ia lá fazer as compras e mandava embora, já voltava. Passava dois meses aqui, trabalhava e já tava voltando. Passava no máximo três meses aqui e já tava voltando. Era uma loja boa. Até falei naquele dia pro pessoal que veio lá de Brasília [OIT] “*porque que não manda levantar aquela casa Artíndia lá de Manaus?* Era muito bom e quem sustentava era as comunidades aqui do Amazonas que mandava o seu artesanato e dividia pra poder nós voltar logo (Salomão, artesão).

A certeza de um comprador fixo – Artíndia, matéria-prima em oferta e os saberes avivados, fizeram da produção de artefatos uma alternativa econômica promissora. Não foi por menos que famílias inteiras voltaram-se para a produção, estabelecendo-se um circuito de venda. É possível afirmar que a venda para a Artíndia consolidou a produção como uma possibilidade de ter acesso ao dinheiro e investi-lo em bens manufaturados a preços menores uma vez que seriam muito mais dispendiosos no Alto Solimões, exigindo a formalização do serviço, o que envolve novas categorias de ofício e atividades, padronização e inovação

O meu cunhado Mário ia pra Manaus com o seu Floriano e aí esse meu cunhado mandou eu tecer também baú [risos]. Na beira era tudo grande, torto, eu tinha vergonha, mas eu fiz assim mesmo e eles compraram, nem olhava o feitio. A FUNAI⁵⁷ não dizia que era feio, ela comprava tudo, nem queria saber, e pagava o valor que nós pedia, na hora. O Yakinô, não. Tinha que ter *qualidade*⁵⁸ se não volta com tudo. O Floriano reclama porque agora tem qualidade e o preço continua o mesmo (Trindade de Souza, artesã).

Se, para a Artíndia, a qualidade do objeto não consistia um critério de compra, para outros programas, ela se tornou fundamental, como para o Yakinô, do capítulo anterior. Assim, a qualidade, aqui definida pelo acabamento e estética, foi a

⁵⁷ Refere-se à loja do Programa Artíndia em Manaus. Os artesãos que entrevistei raramente mencionam a loja ou o Programa Artíndia, apenas FUNAI, alguns por desconhecimento (muitos não se relacionaram com a Loja, outros pelo fato de que a loja pertencia à FUNAI, entre outras justificativas).

⁵⁸ Perguntei à Trindade o que o Yakinô esperava como qualidade e ela define qualidade dizendo que “o artesanato tinha que ser bem feito, tinha que ter acabamento, não podia tá manchado nem tá com tala solta, fio puído (...) ter um lado grande e outro pequeno, tinha que tá bem feitinho” [agências de fomento à produção de artefatos em Bom Caminho – como a Fundação Estadual dos Povos Indígenas e o Instituto pela Cooperação ao Desenvolvimento – realizaram “oficinas de melhoria da qualidade do artesanato” e nela foram estabelecidos os critérios para a qualidade dos objetos, entre eles, o tamanho ideal que passou a ser definido em *Pequeno* (P), *Médio* (M) e *Grande* (G). Da mesma forma, os grafismos deveriam possuir a mesma geometria e as cores deveriam ser intensas e condensadas. Esses critérios obedecem à ideologia de um consumo especializado, como propõe Baudrillard (1995).

característica que mais sofreu investimento e modificação pelos projetos de desenvolvimento do artesanato em Bom Caminho para colocá-lo no mercado.

A loja da Artíndia em Manaus foi fechada em 1995, num processo nacional, quando a FUNAI passou por reestruturação. Parte do acervo não vendido foi doado ao Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Entretanto, por meio de suas investidas, a loja instituiu em Bom Caminho a práxis da comercialização que vigora até o presente, além de construir a Praça Tenreiro Aranha como um campo social.

Observo a práxis da comercialização da seguinte forma: a FUNAI responsabilizava-se pela passagem dos artesãos de Benjamin Constant até Manaus. Após o fechamento da loja, os artesãos buscaram apoio da Prefeitura de Benjamin Constant que “assumiu esse compromisso com os Ticuna⁵⁹” desde a criação da AMATÜ. O local da venda era a loja Artíndia localizada na Praça Tenreiro Aranha. Ainda hoje, os artesãos continuam destinando-se à Praça. Por questões financeiras, a FUNAI custeava de uma a quatro passagens. Para que o máximo de artesãos fosse beneficiado com a venda em Manaus, instituía-se um grupo de artesãos intermediadores que conduzia os produtos dos demais. Isto persiste atualmente. Na impossibilidade de todos os artesãos viajarem, o grupo intermediário responsabilizava-se por comprar os bens de consumo para quem ficava. Surgiram, então, as *listas de encomendas* que ainda vigoram no presente.

Nesse tempo que o seu Floriano foi pra Manaus, o meu cunhado Salomão era bem rapazinho, ele trouxe as minhas coisas também e vendeu tudinho. Eu pedi pra ele comprar fogão, botija cheia, duas dúzias de prato, copo e colher e ele comprou roupa e ainda sobrou dinheiro. (...) Na outra viagem ele comprou rede, lençol, ventilador (...). Compro lá [Manaus] porque aqui em Benjamin é tudo muito caro. (Trindade de Souza, artesã).

As artesãs ressaltam que, somente em 1999 com a fundação da AMATÜ, a venda alcançou uma organização. No princípio, as relações se davam pela reciprocidade e parentesco, sendo o intermediador um parente direto do artesão, caso contrário, os objetos não seriam transportados e negociados em Manaus.

A Praça continua sendo o campo social da venda. O campo social, nesse sentido, é definido como um universo social específico constituído de agentes ocupando posições específicas que depende do volume e da composição do capital que lhes dá poder. O indivíduo constitui e é constituído pelo campo (BOURDIEU, 2008). No terceiro capítulo, a etnografia da venda voltará a esse assunto e construirá, embasadamente, a Praça Tenreiro Aranha como um campo social.

⁵⁹ Rosa Chota, artesã, em entrevista.

Sem dúvida, o Programa Artíndia é analisado pelos artesãos de Bom Caminho como uma alternativa positiva para a comercialização dos artefatos. Como percebi no trabalho de campo, o nome do Programa não é reconhecido entre a maioria dos artesãos, sobretudo entre os mais jovens. Entretanto, quando se menciona a “loja da FUNAI”, a recordação é uma só, coletiva, parte de todos os artesãos. Da mesma forma, unânime é a sua avaliação positiva sobre a experiência com o Programa. Algumas características podem ser destacadas, em resumo, como aquelas que o colocam em estimada posição para os Ticuna: ser um comprador fixo, não questionar a qualidade do produto, financiar as passagens para o deslocamento do artesão, estar em Manaus, rota de comércio e de outros fregueses. É comum os artesãos lamentarem o fechamento da Loja com a mesma frequência que comentam, em eventos que tratam da produção de artefatos na comunidade, a experiência exitosa que tiveram com ela.

2.6 A Associação de Mulheres Artesãs Ticunas de Bom Caminho – AMATÜ

A AMATÜ foi fundada no dia 05 de dezembro de 1999 por iniciativa de Rosa Chota Dávila, uma indígena do povo Kokama que, desde os 12 anos, mora na comunidade Bom Caminho. Seu estatuto informa que a associação “tem por finalidades a defesa das atividades econômicas e sociais da comunidade, a valorização e divulgação do patrimônio cultural, o uso sustentável dos recursos naturais, a geração de renda e a parceria com entidades governamentais e não governamentais, sindicatos e outros que venham a colaborar para o desenvolvimento da Associação e para a melhoria da qualidade de vida da comunidade”.

O ponto chave para que as mulheres de Bom Caminho começassem a idealizar uma organização própria foi a experiência de outras associações de mulheres artesãs em busca da dinamização na economia doméstica através da aquisição de recursos econômicos. Naquele momento, já existiam as Associação das Mulheres Indígenas Ticuna – AMIT e a Organização das Mulheres Indígenas Ticuna do Alto Solimões – OGMITAS, ambas da comunidade Filadélfia.

AMIT e OGMITAS participavam dos projetos governamentais que apoiavam a comercialização de artesanatos na região. Sempre que havia uma capacitação para

uma das Associações, as mulheres de Bom Caminho eram convidadas e participavam.

Certa vez,

quando a gente voltou de lá, no primeiro dia da oficina, aí eu tive uma ideia e conversei com todos que tinham ido participar comigo naquela época, as pessoas das mulheres e dos homens artesãos, aí eu falei assim, *por que a gente não se reúne, faz uma reunião e cria uma associação pra nós, organizada. Eu acho que a gente pode, né?* Eu falei assim. Então elas gostaram da ideia e foi quando a gente se reuniu pra fazer uma reunião geral da comunidade pra falar pra todos e criar essa associação (Rosa Chota Dávila).

Com a ajuda de colaboradores que já trabalhavam com os Ticuna em Bom Caminho, como a professora Jussara Gruber (UFRJ) e Gleicimar Campelo, as primeiras diretrizes legais da AMATÜ foram elaboradas. Havia uma orientação do Prefeito Amaury Maia de que a comunidade criasse uma organização *“porque o governo está mandando criar uma associação porque assim vocês vão conseguir muitas coisas que vocês estão perdendo. É pelo nome da associação que vão chegar as coisas”* (Floriano Pinto de Souza, artesão).

Sob esta orientação, os indígenas fundaram em 1995 a Associação dos Produtores Rurais Ticuna – ASPRAT, que durou apenas um ano. A AMATÜ surgia como a possibilidade de conectar as demandas da comunidade com as políticas locais.

E, no mês de novembro do ano de 1999, ocorreu a primeira reunião com a comunidade onde Rosa Chota e outras artesãs expuseram a proposta de criação da Associação. *“E todos gostaram. Eles disseram que a gente podia levar para frente que eles apoiavam e todos ficaram muito animados, principalmente as mães. Era a vez delas participarem de alguma coisa”* (Rosa Chota Dávila, artesã).

No dia cinco de dezembro daquele ano, foi realizada a Assembleia Geral de Constituição da AMATÜ – Associação das Mulheres Artesãs Ticuna de Bom Caminho. A Ata dessa Assembleia registra que, por aclamação, as coordenadoras eleitas foram Rosa Chota Dávila (coordenadora), Divina Lucinda Luís (vice-coordenadora), Maria Dias Ferreira (primeira secretária), Joelma Ferreira Sintra (segunda secretária), Elizabete Peres de Souza (primeira tesoureira), Trindade de Souza Simplício (segunda tesoureira) e Maura Mariano Ferreira, Cleonice Limão de Souza, Clementina Regino Ramos e Fátima Dias Coelho para o Conselho Fiscal. Como membros suplentes do Conselho Fiscal foram eleitos Edna Valeso Sales

(primeira suplente), Joana Julião Ferreira (segunda suplente), Jane Limão de Souza (terceira suplente) e Ângela Catachunga Manayate (quarta suplente).

Antes da constituição da AMATÜ, as mulheres já produziam e vendiam artesanatos. Fosse para o Programa Artíndia ou para o pequeno comércio local entre a cidade de Benjamin Constant e Tabatinga.

A gente trabalhava, né, não tinha um mercado, a gente não produzia de quantidade, era 2, 3 peças, não tinha onde vender. Mas essas pessoas nunca deixaram esse conhecimento, esse trabalho, essa cultura que a gente tem que é o nosso trabalho, né, trabalhamos com artesanato (Rosa Chota Dávila, artesã)

Rosa Chota conta de sua preocupação com as mulheres que se aventuravam em vendas nas cidades próximas. Digo aventuravam porque o êxito era incerto e para não retornar para a comunidade com os produtos “aquelas que levam o artesanato pra vender em Tabatinga e não conseguem tinham que trocar com o açúcar, sabão, café, alguma coisa, até mesmo com roupa” (Dilurdes Agostinho, artesã).

Foi aí que eu pensei nessas mães que iam passar o dia todo no sol quente vendendo o artesanato por aí e muitas vezes elas nem conseguiam vender e se vendesse era por aquele precinho que não recompensa o trabalho delas. Então, depois que a gente teve essa Associação e esse Centro, mudou muito. Porque tem família que quando eu levo o artesanato delas pra vender em Manaus, tem família que recebe R\$ 800, R\$ 600, R\$ 400 reais, dependendo da quantidade que elas vão mandar. Aí quando eu chego aqui elas recebem dinheiro e elas vão comprar o que tão precisando (Rosa Chota Dávila, artesã).

A cena de mulheres Ticuna ao sol, carregando criança no colo, batendo de porta em porta dos estabelecimentos comerciais locais ou sentadas à margem das ruas ou semáforos a fim de vender seus artefatos é menos comum, ainda é vista em Tabatinga e, especialmente, na cidade de Letícia. Informalmente, pude conversar com algumas enquanto observava ou comprava os objetos e muitas são de Umariáçu (Brasil) e de Porto Nariño (Colômbia).

Algumas mulheres de Bom Caminho ainda comercializam em Letícia, mas o fazem sob encomenda. Para esta pesquisa, visitei algumas lojas em Letícia a fim de identificar artefatos de Bom Caminho e não encontrei com os comerciantes informações precisas sobre a procedência dos objetos. De forma generalizada, diziam que eram feitos no Brasil, em Tabatinga, ou nas aldeias próximas a Letícia. A AMATÜ possui etiqueta e seria fácil identificar seus produtos, entretanto, o comércio em Letícia não está na rota da Associação. As artesãs acreditam que, embora Letícia seja uma cidade comercial estratégica na região, o custo entre a produção,

transporte até aquela cidade e o preço pago pelos comerciantes torna a venda pouco vantajosa.

Um estudo recente da Organização Internacional do Trabalho (OIT) executado pelo Instituto de Educação do Brasil (IEB) e elaborado com a colaboração da SEIND, identificou Letícia como um mercado para a produção dos artefatos do Centro de Artesanatos de Bom Caminho. Como agente da SEIND, participei da reunião de apresentação dos resultados finais do estudo. Nela, as artesãs foram unânimes em rejeitar aquela cidade como um polo comercial, à revelia do estudo. Novamente, reforçaram como motivo a ausência de apoio para o transporte até Letícia. O volume sinalizado pelos interessados é inferior ao negociado em Manaus, e o centro comercial da cidade não dispõe dos produtos que as artesãs buscam adquirir com os recursos monetários adquiridos com as vendas.

Observo que este posicionamento das artesãs é comum porque elas estão fazendo uma comparação entre os futuros mercados com o mercado de Manaus, comércio instituído desde a década de 80. O aspecto principal dessa comparação gira em torno de quanto dos custos elas podem minimizar em Manaus: as passagens são disponibilizadas pela Prefeitura, e a hospedagem em Manaus é sempre assegurada pela solidariedade previamente estabelecida.

“Com isso nós economizamos um pouco e se o comprador arca com o frete, economizamos mais ainda. E em Leticia quem é que vai pagar isso para nós? Vai sair tudo do nosso bolso. Sem contar que eles querem comprar seis, dez pacará” (Rosa Chota).

No início, enquanto não conheciam os caminhos corretos para conseguir apoio da Prefeitura e demais instituições para a produção, a Diretoria da AMATÜ buscou fontes que, embora não resultassem em apoio financeiro, serviram para divulgar a existência da Associação.

“Primeiro quem chegou aqui com a gente foi o pessoal da Itália através da Prefeitura. Sempre eles chegavam lá com a Gleicimar e perguntavam se tinha alguma comunidade para conhecer e ela indicava Bom Caminho. Sempre Bom Caminho. Acho que porque ela sabia da realidade desse povo e que aqui sempre tinha artesanato pronto” (Rosa Chota Dávila, artesã).

O pessoal de que se tratava eram missionários e turistas italianos. Ao recebê-los, alguém tocava o sino da comunidade (geralmente a Coordenadora da Associação porque era ela a quem eles se direcionavam) ou ia até a voz comunitária convidar todos que tivessem artesanato em suas casas para oferecer aos estrangeiros. *“Eles sempre compravam e gostavam mais das peças grandes. A*

gente fala um pouco como tinha feito e depois eles iam embora” (Rosa Chota Dávila, artesã).

Estas visitas adicionaram o hábito da circulação dos artefatos na comunidade. De modo que os artesãos começaram a aguardar pelas visitas que aconteciam esporadicamente ou durante os festejos da Diocese. Cumpre lembrar que a Igreja Católica no Alto Solimões é composta por fraternidades italianas, franciscana ou capuchinha.

Mais recentemente, coube à Igreja, por meio dos Frades Menores Capuchinhos da Úmbria, a inclusão de mais uma agência de contato com a AMATÜ, o Instituto Sindical para o Desenvolvimento – ISCOS.

A Prefeitura de Benjamin Constant que já havia concedido apoio anteriormente elaborou o primeiro projeto coordenado pela Associação, um açude para a criação de peixes, que tinha o objetivo principal de diminuir as dificuldades de obtenção desse alimento, uma vez que a comunidade não dispõe de lagos, e ainda, iniciar um comércio local. De início, foram trazidos cerca de quatro mil tambaquis e aberta uma roça comunitária. O projeto não prosperou, mas a Associação abriu caminho para novas iniciativas com a Prefeitura.

Por essas razões, a Prefeitura é tida como uma forte aliada pelos indígenas de Bom Caminho para o comércio dos artefatos. Além do apoio dado com as passagens para as vendas em Manaus para a FUNAI, a Prefeitura organizava feiras de produtos na comunidade onde as mulheres eram convidadas a expor os artefatos. *“Hoje a Prefeitura ainda compra o nosso artesanato quando tem uma festa, um festejo ou pra eles darem de presente, aí eles vêm e fazem uma compram aqui de artesanato” (Rosa Chota Dávila, artesã).*

A AMATÜ incorporou a reivindicação das mulheres Ticuna que, historicamente, ficavam à sombra da atuação masculina, pari passo com o movimento indígena feminino que vem logrando espaços expressivos na história nacional. Contudo, o objeto de sua atuação ainda é veiculado via a produção de artesanato, como alternativa para a *finalidade* comum, entre elas, a *melhoria da qualidade de vida da população*. A AMATÜ acrescenta em seu estatuto a utilização dos recursos naturais e a busca de parcerias capazes de promover o seu desenvolvimento.

Sob esta perspectiva, as ações da Associação envolvem também a participação de outras entidades de mulheres indígenas da Terra Indígena Santo

Antônio, estabelecendo uma rede de reciprocidade que vai além da troca de saberes e colaboração mútua, tornando-se política.

Ainda sobre o último depoimento de Rosa Chota, acima, esclareço que o fato de os objetos estarem guardados nas casas dos artesãos não é por comodidade. A produção era individualizada, feita pelo artesão que podia contar com o apoio de seus cônjuges e filhos geralmente na obtenção e beneficiamento da matéria-prima (isto será melhor descrito no próximo capítulo) no ambiente de sua residência.

A maior parcela dos artesãos ainda produz dessa forma. Durante o trabalho de campo, pude ver feixes de arumã lançados nos quintais das casas (na comunidade nenhuma casa possui muro ou cercas dividindo os terrenos), arumã sendo tingido na varanda e seda⁶⁰ de tucum secando nas janelas.



Fotos 3: Feixes de arumã no quintal da artesã Joelma Sintra

⁶⁰ Os artesãos de Bom Caminho denominam de *seda* a fibra de tucum que ainda não foi transformada em fio (linha).



Foto 4: Artesã Darcy Emílio tingindo varas de arumã na varanda de sua casa.



Fotos 5: Rolos de seda de tucum secando na janela.

Durante os primeiros anos, a AMATÜ seguiu sem sede. As reuniões aconteciam na Escola⁶¹ da comunidade e uma das preocupações era a construção de um lugar onde pudessem convergir a produção e as vendas na própria comunidade. Essa preocupação transformou-se em causa de novos diálogos com as agências locais. Em 2000, a Prefeitura aceitou a reivindicação da Associação e

⁶¹ Rosa Chota é casada com Bernardo Agostinho, filho de Nilo Félix de Souza, professor associado da OGPTB e Gestor da Escola de Bom Caminho.

elaborou um projeto para a construção do Centro de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü* em Bom Caminho.

2.7 O Centro Cultural de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü* como local de práticas sociais

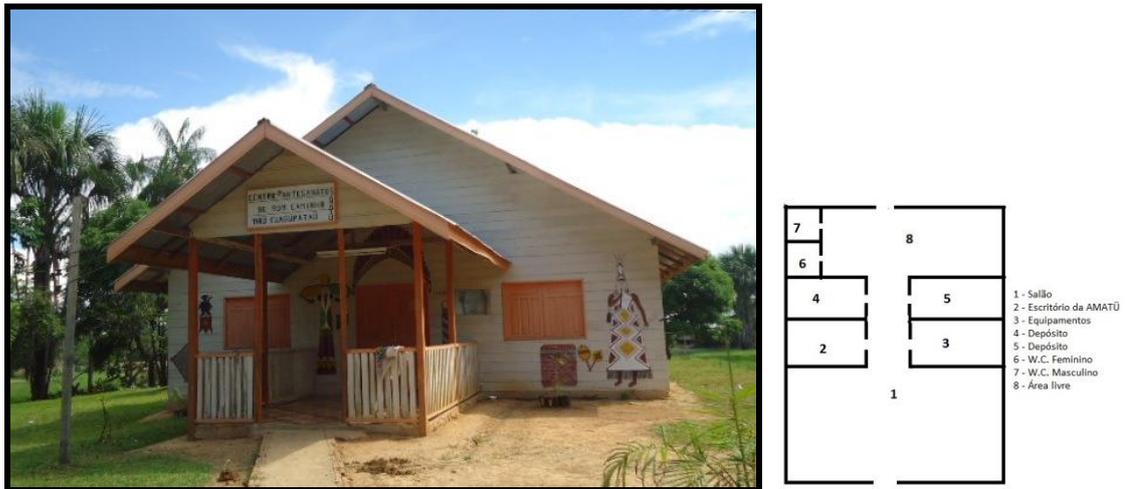


Foto 6: Vista frontal do Centro de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü* – Casa do nosso conhecimento. Ao lado, divisão interna. Foto e desenho da autora.

O projeto do Centro só foi executado em 2001, quando a Prefeitura levantou a primeira estrutura. “*Era uma casa tipo barracão, de madeira e coberto de palha. Parecia com esse mesmo [estrutura atual] só que esse está mais ajeitado*” (Marta de Souza, artesã). Logo, o Centro tornou-se o principal ponto de venda da produção de artefatos.

Torü Cuagüpa Taü significa na língua Ticuna *Casa do nosso conhecimento*, designação coerente com a sua proposta de ser o lugar para a transmissão e fortalecimento dos saberes e práticas em artesanato.

Desde a sua fundação, o Centro é coordenado pela Associação das Mulheres e constitui um ambiente especializado na produção da *Arte Ticuna*⁶². O Centro nasceu como uma proposta de instrumentalizar a economia dos Ticuna de Bom Caminho. Desde sua idealização, mais que servir de sede administrativa para a

⁶² O movimento dos artesãos Ticuna do Alto Solimões está se organizando e solicitando o reconhecimento dos saberes Ticuna empregados na confecção de artesanatos, como pinturas, técnicas de trançado, grafismos, como uma arte, a Arte Ticuna. Buscarei aprofundar mais este assunto adiante.

AMATÜ, o Centro de Artesanatos foi pensado para o mercado. Desde então, atua como uma grande *prateleira*⁶³, a mais próxima e acessível aos artesãos.

A alusão à prateleira se dá pela forma organizativa dos produtos encontrada no interior do Centro. Os artesanatos são arranjados em mesas e aparadores no salão, que atuam como prateleiras, ordinariamente visíveis e disponíveis ao comprador/visitante. Considerando também que o Centro é um espaço de visitação e contemplação da cultura material Ticuna, o termo *prateleira* faz mais sentido que *vitrine ou mostruário*, sin nimos mais adequados caso a intencionalidade do local fosse comercial ou museográfica.

Quando Marta menciona que a estrutura atual do Centro é *mais ajeitada* que a anterior, falava da estrutura antiga. Trata-se de uma constru o de 5 metros, em madeira, coberto com telhas de azimbre. O piso   de cerâmica. A porta principal d  acesso ao salão onde ocorrem as atividades. Após este c modo, v -se quatro minissalas (ou quiosques), duas em cada lado mantendo um corredor ao meio que d  acesso ao final da constru o. As salas do lado esquerdo são, em ordem, a administra o da AMAT , e a segunda serve de depósito para o material dos artesãos. As salas do lado direito guardam maquinários e equipamentos de informática, a primeira, e a última é mais um depósito dos artefatos produzidos.

Os artesãos continuam produzindo em casas, mas assim aprontam levam pro o Centro e guardam nas salas [em grandes sacos de estopa] pra facilitar o transporte. E quando o visitante aparece, o artesão já está com os artesanatos prontos pra mostrar (Rosa Chota Dávila).

Ao final do corredor, encontra-se uma área livre para a produ o onde ficam os banheiros feminino e masculino. Esta estrutura é recente e com exce o dos banheiros, os demais c modos do Centro fizeram parte da reforma custeada pelo ISCOS em 2011. Os banheiros foram construídos em 2012 pela Igreja Capuchinha em Benjamin Constant.

A imagem do Centro no contexto da comunidade   imponente. Sua localiza o   privilegiada e proposital, estando exatamente no ponto central da comunidade, no cruzamento entre o porto principal (  frente) e os vicinais de saída/entrada por terra, localizados à sua esquerda e fundos. Ao lado direito, após as residências, encontra-se o rio Solimões. Seja qual for a via de entrada na

⁶³ O Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, define prateleira como *tábua fina onde se colocam produtos; são cada uma das tábuas horizontais de armário ou estante*.

comunidade, o Centro de Artesanato está na rota de passagem ou visível a quem chega. Ressalto, contudo, que, do porto ao Centro há placas de madeira fincadas em pernambucas indicando a localização precisa do Centro.

A manutenção do Centro é feita por meio da contribuição mensal dos associados, subsídios de projetos elaborados pela AMATÜ e financiados por instituições como a Caixa Econômica Federal. Eventualmente, as despesas são cobertas pela ajuda de colaboradores como a Igreja.

Os associados contribuem com R\$ 10,00 ao mês, ou, na impossibilidade, com a entrega de um artefato de igual valor que será vendido e aplicado nas despesas. A sede é própria, e a limpeza é feita pelas associadas em sistema de revezamento. A água que abastece os banheiros (somente nos banheiros há ligação hidráulica) vem da rede local instalada pela FUNASA. Assim, a principal despesa de manutenção é a energia elétrica. Desta, o consumo é primordial sempre que há uma atividade no Centro para o fornecimento de iluminação e ventilação interior. Bem como para funcionar máquinas elétricas utilizadas na fabricação dos objetos, a exemplo das lixadeiras e furadeiras de sementes.

As vendas em nome do Centro excedem os limites da comunidade, fazendo-se, principalmente, em mercados na cidade de Manaus. Com isto, a produção e o consumo produzido rompe com o caráter rural e passa a assumir também um caráter urbano. A economia Ticuna, por sua vez, se vê próxima da global.

Além dos mercados para a venda, AMATÜ e Centro têm experimentado outros espaços nacionais ao participarem de feiras, seminários e outros eventos de negócios, intercâmbio de saberes e formação para melhor atuar nesse empreendimento. Desses eventos, destaco as Feira Internacional da Amazônia (FIAM) e Feira de Artesanatos de Curitiba por se tratarem de espaços privilegiados para o negócio. Além da oportunidade da venda nesses eventos, o contato com possíveis compradores amplia a rede de comércio da Associação e Centro.

Rosa Chota analisa de forma positiva esses eventos como uma possibilidade para a venda e para ampliar a rede de contatos com possíveis compradores. Entretanto, lamenta a falta de apoio que impossibilita a participação do Centro.

A gente precisa participar das feiras lá fora porque é um momento de fazer negócio, mas sem apoio não temos condições. Um evento desse demora quase uma semana ou mais e pra chegar lá não é fácil. Tem as passagens

de avião, a hospedagem, a alimentação. Lá fora tudo isso é por conta de quem vai. Como a gente não tem um recurso próprio da Associação nem do Centro, não dá pra ir sem contar com ajuda dos outros. (Rosa Chota Dávila, artesã).

A experiência nas feiras foi diversificada pela FEPI, Fundação governamental substituída pela SEIND em 2009. Desde a sua criação, a Secretaria não contabilizou uma atividade específica de apoio à produção de artefatos em Bom Caminho. Por isso, naquele momento, os meus papéis, de pesquisadora e funcionária da SEIND, foram confrontados por minha interlocutora e direcionados para atender a sua objetividade. Ou melhor, a partir de então, as dificuldades e as possibilidades presentes no contexto da produção e comercialização dos artefatos passaram a ser a mim apresentadas como reivindicação de apoio, que foram recebidas considerando o contexto simbólico no qual eu e as artesãs estamos inseridas. Situações como esta destacam uma importante característica e função social do Centro: como espaço político.

2.7.1 O Centro de Artesanatos como espaço político

A partir de sua implantação, as discussões e tomada de decisões sobre as questões da comunidade e dos artesãos, exceto aquelas referentes à Santa Cruz, são discutidas, analisadas e decididas no ambiente do Centro. É compreensível que o espaço físico e a sua capacidade de estar disponível às questões comunitárias é um fator imperativo para que o Centro de Artesanatos seja o *local* adequado para tais eventos. Observo, porém, que o Centro tem a capacidade de empoderar os agentes e legitimar as suas decisões. É *a casa do nosso conhecimento*, e o poder está, especialmente, entre as mulheres.

Como exemplo de como os agentes fazem uso de seu poder, descrevo situações específicas da relação entre o Centro e as agências externas, como as que participei enquanto pesquisadora e agente do Governo do Estado. Nessas ocasiões, as intencionalidades e estratégias de articulação dos artesãos foram evidenciadas, destacando as *máscaras sociais* (BERREMAN, 1969) com as quais os agentes se apresentam.

Em março de 2013, durante meu trabalho de campo, solicitei à Rosa Chota um encontro com os artesãos para apresentar os motivos de minha estada na

comunidade naquele momento e fazer uma entrevista com o coletivo. No dia anterior, havia visitado as casas de alguns artesãos e feito o convite pessoalmente. Aquela seria a última etapa do campo. Não aguardava um número grande de pessoas dada à experiência em outros eventos durante aquele período.

Para tornar o encontro mais amistoso, encomendei 10 litros de açaí do Oswaldo, marido da artesã Dilurdes. Quando cheguei à comunidade no dia seguinte, surpreendi-me com o número de artesãos presentes. Somente depois soube que a Rosa e o seu Floriano haviam convidado pela voz comunitária os artesãos não para participar da pesquisa, mas para uma reunião com o *peçoal da SEIND*. Adotei um comportamento padronizado para a minha plateia (GOFFMAN, 2007) e, então, esforcei-me em preparar uma apresentação das atividades da Secretaria, como era aguardado, sem perder o foco principal que era obter dados para a minha pesquisa.

As falas giraram em torno de reivindicações por qualificação profissional a fim de gerar novos postos de trabalho e geração de renda além do artesanato, como mecânica, eletroeletrônica, informática e padaria, além de oficinas de intercâmbio de saberes como de utilização de novas fibras e revitalização de práticas. Vejo nesse sentido, a busca por uma renda constante, que o artesanato ainda não é capaz de assegurar.

No que se refere, especificamente, à produção de artefatos, indaguei sobre as razões do posicionamento dos artesãos pelas oficinas de fibras de bananeira, *buré* e cerâmica. As artesãs conheceram experiências de artefatos utilizando fibras da bananeira e milho durante uma feira no estado de Tocantins. Segundo elas, esses elementos, além de gerarem uma inovação e criatividade na produção, contribuíram para amenizar as dificuldades encontradas na produção atual, como a escassez de arumã na Terra Indígena Santo Antonio. As oficinas de *buré* e cerâmica seriam para socializar o conhecimento que, atualmente, em Bom Caminho é dominado apenas pelas vovós Epitácia e Angelina.

Como resultados imediatos daquele encontro, tivemos o planejamento de um curso de preparação de pães e embutidos (padaria e salgados) em 2013, organização das oficinas de fibras, *buré* e cerâmica para 2014, uma entrevista coletiva e mais 10 litros de açaí encomendados ao Oswaldo.

O poder dos artesãos também se estabelece ante outras agências de contato, onde o *status social* dos artesãos os legitima frente aos seus interlocutores. Em dada ocasião, a Coordenadora do Centro comentou como conseguiu colaboração

para a construção dos banheiros do Centro com o frei Paulo, da Igreja Capuchinha em Benjamin Constant. Ela conta que

todo mês a gente recebe visitantes que vem Benjamin, Letícia, Tabatinga. E o Frei Paulo é um grande parceiro para nós. Ele traz muitas pessoas da Itália pra visitar o Centro de Artesanatos e comprar artesanatos. Uma vez que ele veio e eu pedi pra falar com ele. Chamei só a Clementina que é a vice coordenadora e perguntei se ele podia nos ajudar. Ele falou: - *Fale, Rosa*. E aí eu disse que a gente precisava construir dois banheiros, um de homem e outro de mulher, pra receber os visitantes, como eles, né. Porque a gente quer receber bem, com todo conforto, mas nada muito grande pra não perder as características daqui. E aí ele disse: - *Rosa, faz um favor pra mim, faz o orçamento e me traz*. Eu não contei conversa. Chamei o meu cunhado que é pedreiro e ele fez o orçamento e aí eu levei pra ele e rapidinho ele disse: *Vá lá no Ponto da Construção e diga que eu já autorizei* (Rosa Chota Dávila, artesã).

A Coordenadora do Centro mantém e expõe a sua preocupação de que a reforma não prejudique as características da comunidade, do lugar dos artesãos, da identidade Ticuna. Isto mostra o discurso empoderado pela etnicidade, bastante atraente para as atividades turísticas propostas nessa circunstância em que as identidades grupais de produtores são emblemáticas para as políticas dos consumidores. Percebo que a Diretoria do Centro de Artesanatos é uma agência política que faz circular reivindicações e as transforma em diálogos ativos, negociando suas estratégias em cada contexto de interação.

Entretanto, as relações entre os agentes “sanciona e santifica um estado de coisas, e uma ordem é estabelecida por meio de atos de comunicação, estabelecendo direitos e deveres a serem cumpridos que encorajam o indivíduo ao que ele é ou deve vir a (BOURDIEU, 1996, p.102), um colaborador. Não estabelecendo dádivas, mas, ritos de instituição.

2.7.2 Práticas de reciprocidade

O objetivo maior do Centro de Artesanatos é circular comercialmente os produtos indígenas, e o meio eleito pelos artesãos como mais eficaz é a venda nos mercados da cidade de Manaus (ver capítulo 3). Para isto, anualmente, a Coordenação organiza de duas a três viagens para comercializar. Em cada uma delas, traz os objetos que pertencem ao Centro e a produção individual de alguns artesãos. Nos documentos oficiais da AMATÜ e do Centro a que tive acesso, não constam como responsabilidade da Coordenação as viagens e a comercialização de

produtos individuais. Isto ocorre dada à reciprocidade que movimenta as relações entre os artesãos.

A comadre Rosa leva a cestaria de muita gente pra vender em Manaus e quando o pessoal vem aqui ela chama pra venderem também. Eu fico com pena porque quando ela vai lá pra Manaus não tem onde ela chegar lá [uma casa de apoio]. Aí ela reclama que tem muita dificuldade, por isso mais que eu parei de mandar [para Manaus], porque ela não tem ajudar e passa dificuldade (Dionísia, artesã).

A reciprocidade também no compartilhamento e manejo dos recursos da produção, por exemplo, a AMATÜ adquire os bens como lixadeira e furadeira para o uso coletivo; da mesma forma, os recursos naturais são de uso coletivo, exceto as roças familiares, e são realizados mutirões de limpeza, de coleta de matéria-prima e manufatura para o Centro.

O Centro de Artesanatos tornou-se um local mais confortável para produzir e comercializar que as próprias casas onde *“não tinha como atender o visitante, era tudo amontoado pelos cantos, estragava a cestaria* (Dilurdes Agostinho, artesã).



Foto 7: Da esquerda para direita, Fátima, Deolinda, Rosa (com cesto) e Divina (ao fundo)



Foto 8: Darcy tecendo no interior do Centro de Artesanatos (detalhe do fundo do cesto)

Ao idealizar o Centro de Artesanatos, a AMATÜ desfez a restrição de que a Associação deve ser composta apenas por mulheres. Atualmente são 120 associados, entre mulheres e homens. As mulheres são majoritárias, como elas também o são na população geral da comunidade.

“*O Centro é da comunidade*”, afirma Rosa Chota, por isso as atividades que exerce incluem homens, mulheres, índios de outras etnias e também artesão não associados.

São 120 associados, mas quem quiser colocar pra vender no Centro pode. Até mesmo homens e mulheres de outras comunidades, como já aconteceu de mulheres de Porto Espiritual virem pra cá (...) e os Ticuna colombianos que moram aqui na comunidade e os Matis também. (Rosa Chota Dávila, artesã).

A comunidade foi fundada por Ticuna e sua população predominantemente pertence a este grupo indígena. Contudo, nos últimos anos, tem crescido a presença de outras etnias na comunidade, como os Matis e Ticunas colombianos citados no depoimento de Rosa, citado acima. A principal justificativa para isto é a aliança matrimonial. A comunidade tem exatos 35 anos e nasceu num momento de

mudanças sociais e culturais. As regras de parentesco exogâmico Ticuna proíbem uniões de aliança matrimonial entre pessoas com clãs da mesma metade. Esta exogamia faz com que seja possível uniões interétnicas. Em Bom Caminho, sempre houve tolerância quanto ao casamento com outras etnias. Consta que, ao clã *boi*, pertencem os filhos de pais não indígenas com Ticuna. A sua existência parece possibilitar o casamento entre Ticuna e *branco*, que não é proibido como acontece com outros povos indígenas.

Ao se estabelecerem na comunidade, os indígenas *de fora* posicionam-se conforme a sua cultura. Tiago Wanano, por exemplo, é casado com Marta de Souza, ticuna. Ambos são artesãos e associados ao Centro. Os objetos que ele produz são da cultura Wanano e Tukano (seu pai é Wanano e a mãe Tukano). Do relacionamento com o Centro de Artesanatos, aprendeu a tecer *pacarazinho*, a versão menor (10 cm) do cesto *pacará*. Além da cestaria que produz, o Centro comercializa as telas que pinta em *tururi*⁶⁴ (ou *pano*).

Outra fonte que atrai outras etnias para Bom Caminho é dada pela possibilidade de congregar uma vez que a comunidade ainda segue os preceitos da Santa Cruz. Entretanto, os artesãos estrangeiros que, atualmente, possuem objetos no Centro ou vêm sendo negociados via Centro, são aqueles que possuem vínculos matrimoniais ou de consanguinidade com membros da comunidade.

Tais relações sociais, consanguinidade e afinidade no Centro implicam uma rede de reciprocidades que se dão na prestação de confiança, solidariedade, compartilhamento e redistribuição de ações, informações e benefícios adquiridos em nome do Centro.

Cada um faz a sua produção, tira material, limpa, tece. Mas, quando tem que ser pro Centro todo mundo se junta e vai lá na capoeira, no centro, pegar arumã e tecer pro Centro. Também se tem que limpar ao redor do Centro todo mundo vem. Uns chegam primeiro, outros depois, mas vem. Na hora de vender, também ajuda com uma parte pra pagar pelo menos o talão de luz do Centro (Rosa Chota Dávila, artesã).

As prateleiras do Centro são abastecidas por meio deste tipo de solidariedade. Contudo, durante uma reunião pude acompanhar a solicitação da Coordenadora para que os associados pagassem as suas contribuições, visto que havia três faturas de energia atrasadas. Posteriormente tomei conhecimento de que

⁶⁴ Tipo de tecido confeccionado com a entrecasca de árvore. É comumente utilizado entre os povos indígenas do Amazonas para vestimentas, bases de cocares e telas (quadros). Os Ticuna usam também na feitura das bonecas clônicas, objeto fabricado pelos Ticuna colombiano e que retratam os clãs e a relação de matrimônio entre eles.

tais faturas foram *negociadas* com a Prefeitura que solicitou como empréstimo⁶⁵ a sede da Associação para funcionar turmas escolares durante a reforma da Escola de Bom Caminho.

Os bens adquiridos pela AMATÜ ou pelo Centro são alocados no Centro e ficam sob a guarda da AMATÜ com auxílio de um corpo fiscal. Faço um parêntese aqui para comentar que os bens doados são apresentados à comunidade em reunião específica para isto, e a responsabilidade pela guarda é decidida por votação. Tive acesso a essas informações ao analisar o Livro de Atas da AMATÜ.

2.7.3 O Centro de Artesanato como espaço de reprodução de saberes

Outra prática social estabelecida através do Centro é a formação e qualificação dos artesãos. Dessa forma, sua Coordenação e as agências que investem nele, direcionam ações de preparação desses agentes sociais. Isto se dá por meio das conhecidas *oficinas de capacitação*⁶⁶.

As primeiras oficinas com as quais os artesãos de Bom Caminho tiveram contato foram as ministradas pelo SEBRAE, por meio da Prefeitura de Benjamin Constant, na sede da AMIT, antes da constituição da associação AMATÜ. Posteriormente, as oficinas que estruturaram o processo de produção foram as ministradas pela FEPI e, mais recentemente, pelo ISCOS. Destaco os dois principais objetivos desses treinamentos: institucionalizar a categoria de artesão e preparar a produção para a economia de mercado. As oficinas de *capacitação* são justificadas pelas instituições como “*uma forma de promover encontros apropriados para que haja o intercâmbio de conhecimento, para revitalizar o conhecimento entre eles para que não se perca e, por fim, para que seja repassado aos mais jovens, às futuras gerações*” (FEPI, 2006, p. 46).

O conhecimento sobre a fabricação dos artefatos Ticuna é transmitido de geração em geração, por homens aos homens e pelas mulheres às mulheres. O conhecimento consiste, em primeiro lugar, em habilidades (conhecimento) que são adquiridas na prática e não em informações que são passadas de geração a

⁶⁵ Durante três meses o Centro esteve cedido para a escolar. Como contrapartida a Prefeitura custeou o pagamento das contas de energia atrasadas e as utilizadas durante a ocupação e contratou uma associada como serviços gerais para manter o Centro limpo. Durante esse período o Centro suspendeu as suas atividades.

⁶⁶ Sinto estranhamento face ao termo capacitação por negar a existência da capacidade indígena do conhecimento e domínio das práticas sobre o *modo de fazer artefatos*. Considero mais apropriado o termo *qualificação*, entretanto, esta pesquisa reproduzirá o termo adotado pelas agências de contato.

geração. Assim, a contribuição dada pelas gerações às suas sucessoras se revela como uma “educação da atenção” (INGOLD, 2010, p. 19). Desta forma, o Centro de Artesanatos se transforma no local de educação da atenção e das práticas. É, na paisagem constituída pelos traços, que lhe foram imprimindo aqueles que a habitaram anteriormente e que a habitam no momento, que o conhecimento pode ser acessado. Ou seja, o conhecimento não se processa “dentro de um sacrário mental interior, protegido das múltiplas esferas da vida prática, mas em um mundo real de pessoas, objetos e relacionamentos” porque as habilidades “culturais” dos seres humanos são constituídas dentro de um processo natural e evolutivo (INGOLD, 2010, p. 14).

A transmissão dos conhecimentos entre as gerações não se dá unicamente pelo repasse de um conjunto de informação dissociada da experiência vivida, mas pela criação, por meio de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais as gerações presentes desenvolvem suas próprias habilidades (INGOLD, 2010, p. 21). O *ver fazer* e a oralidade são os meios que os Ticuna utilizam na educação dos filhos para a produção dos artefatos.

Sobre o aprendizado que recebeu sobre *fazer* artefatos, a artesã Trindade Simplício revela que aprendeu a tecer com uma senhora quando tinha por volta dos 10 anos. Conta que a mãe e a avó não tinham paciência de ensinar, mas um dia, esta senhora chegou à comunidade e perguntou:

“*Ei, menina, tu não quer ir lá pegar arumã comigo?*” E depois ela foi me ensinando a fazer aturá, paneiro. Depois que ela foi embora eu fui lá sozinha pegar e comecei a fazer. Aceitei um pouco, mas depois não aceitei fazer o corpo do cesto. O aturá aceitei de uma vez, mas o pacará só acertei fazer o fundo e não acertei sentar [levantar] ele. A minha filha começou a aprender me ajudando a tecer, mas aí foi morar na casa da sogra e deixou de tecer (Trindade Simplício, artesã).

Percebe-se, aqui, que a educação da atenção vai além de uma observação/imitação, construindo um processo de ensino onde os mais velhos se responsabilizam pela formação das gerações, sejam responsáveis diretos por eles ou não. Lembrando Mauss (1934) seria possível dizer que o processo ensino-aprendizagem permite a existência e a transmissão, ao mesmo tempo, de uma técnica de tecer, uma técnica de educar para tecer, e uma aprendizagem do

tecer⁶⁷. Diria, ainda, que o processo de ensino-aprendizagem da produção artesanal envolve uma educação sobre a cosmologia, o meio ambiente e transações comerciais.

Toda a produção dos objetos artesanais exige técnicas específicas. Nela, o emprego dos corpos é significativo. A coleta da matéria-prima, especialmente do arumã e tucum, necessita de condicionamento e esforço físicos. Por esta razão, os homens têm participação destacada, por seu porte físico. O preparo das matérias-primas é outro momento que exige desempenho corporal, entretanto, é no momento seguinte, da confecção dos objetos artesanais que os corpos assumem o papel principal.

Independente dos objetos que confeccionam, as mulheres tecem, preferencialmente, no chão de suas casas e do Centro de Artesanatos. O chão dá sustentação a esta prática, e a posição *sentada* é a que melhor apoia a produção. Sentada, destaca-se o uso de determinadas partes do corpo dos artesãos, como os pés para prender os fios de tucum ou as talas de arumã, os glúteos (sentando sobre as talas de arumã as mulheres têm mais facilidade para tecer), pernas (os fios de tucum são torcidos ou trançados nas pernas) e as mãos, que num jogo habilidoso entrelaça fios e fibras (Foto 1).

⁶⁷ Mauss utiliza o exemplo da técnica de natação para construir seus argumentos sobre como práticas culturais podem ser apresentadas no e pelo corpo. “Existe uma técnica de mergulho e uma técnica da educação do mergulho. Existe um ensino técnico, havendo, como para toda técnica, uma aprendizagem da natação” (MAUSS, 1934, p. 212).

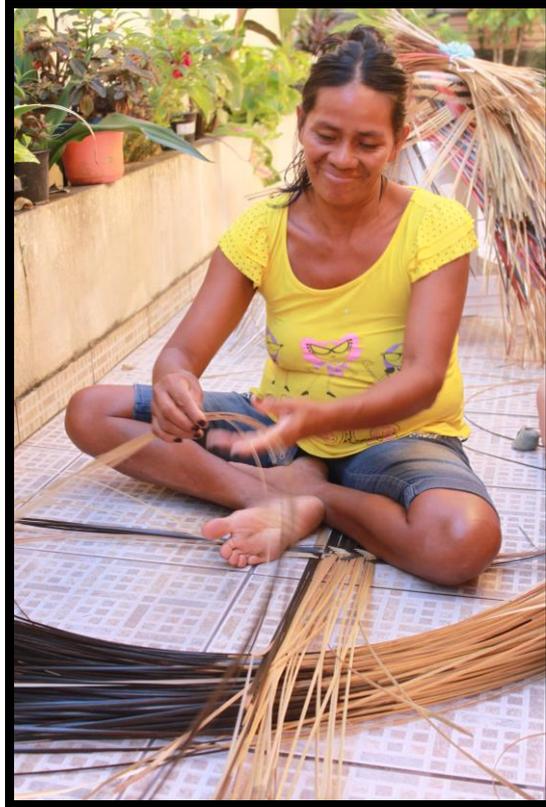


Foto 9: Dilurdes Agostinho sentada sobre as talas de arumã enquanto tece

Estudando as cestarias Ticuna, Teixeira (2012) identificou três momentos onde a mulher Ticuna recebe ensinamentos específicos para o *saber tecer*. O primeiro é o *tempo da infância*, onde (como nos depoimentos e foto acima) as crianças são levadas a observar as mulheres mais velhas a tecer. O segundo é o *tempo de passagem*, onde, por via do ritual da Moça Nova, a menina iniciada recebe ensinamentos das mulheres mais velhas, que possuem autoridade reconhecida pelo grupo para isto. O terceiro momento de aprendizado feminino é o *tempo de saber/fazer*, quando, na fase adulta, os trançados entram na vida das mulheres como uma exigência do cotidiano, pois precisam saber construir os próprios utensílios domésticos, ter um complemento na renda familiar e ter um bem próprio que possa ser utilizado nas trocas que fazem (TEIXEIRA, 2012, p. 134-137).



Foto 10: Dilurdes Agostinho e as filhas Lurdiane (12a) e Ana (9a) raspando arumã.

Eu aprendi a fazer artesanato com 10 anos. A minha mãe dizia *filha, quando tu botar marido e ele não trabalhar, tu faz cestaria e vende*. Ela fazia e comprava o meu sapato, roupa. Quando botei marido já sabia fazer cestaria e vendia pra comprar coisinhas pros meus filhos também (Dilurdes Agostinho).

Este contínuo de *saberes e fazeres* é transmitido de “prática a prática, por modos de transmissão totais e práticos, firmados no contato direto e duradouro entre aquele que ensina e aquele que aprende” (BOURDIEU, 1989, p. 22). Destarte, a aprendizagem para a confecção dos artefatos caracteriza um *habitus* Ticuna, uma vez que, enquanto principio de reprodução moral de uma hierarquia cultural, informa o que é ou não aceito socialmente.

Abaixo, apresento alguns dos artefatos produzidos pelos artesãos do Centro de Artesanatos, a fim de demonstrar a diversidade da produção e técnicas e iniciar uma reflexão sobre a subjetividade e a crítica cultural que perpassam esta produção, observação tratada no próximo capítulo.

2.8 Um pouco sobre os artesãos e os bens que produzem

2.8.1 As cuias de Leira Fernandes Agostinho

Eu aprendi com a dona Rosa [sogra]. Ela que me ensinou. Antes eu só sabia estalar⁶⁸ arumã e aí ela começou a me ensinar a tecer pacará, mas era mais difícil e eu não gostei. Das cuias eu gostei e comecei a fazer ela mais diferente, fiz figura de pássaros, tartaruga, grafismo ticuna. Essas coisas. (Leira, artesã, ticuna, Decurapü).



Foto 11: bolsas de cuia - **Foto 12:** cuia decoradas para bebidas

As cuias são confeccionadas por um processo que as artesãs consideram simples e rápido, “o mais difícil é fazer o grafismo porque se errar não dá pra apagar” (Leira, artesã). As cuieiras são plantadas nos quintais das casas na comunidade ou nas roças e capoeiras. O processo de beneficiamento começa com a coleta quando os frutos estão maduros. Depois, abre-se a fruta com uma serra e machadinha; tira-se o miolo com uma colher para depois deixá-la secar. Já seca, é necessário lixar com lixa nº 1 e assim que a tinta secar, pode-se iniciar o desenho que são, por sua vez, grafismos ou imagens de animais e flores.

2.8.2 As máscaras de Leonardo Agostinho

Eu faço só poquinho máscaras de balseira, mas tem outros que fazem de muirapiranga, de pau-colher e de balseira. Outra madeira não presta. As mães fazem de cuia também. A minha cunhada [Eronдина] faz de cuia; fica bonito também. Quando tá bom de derrubar tem pau-colher e a balseira na várzea, mas a

⁶⁸ Estalar e destalar são palavras empregadas para a mesma atividade: separa as talas do arumã. Ver o próximo capítulo.

muirapiranga⁶⁹ pode aproveitar que já tá caída. O balseiro e a muirapiranga dá na terra firme e o pau-colher só tem na várzea. Quem faz são os homens e eles aprenderam com o pai, com o avô, tio deles e vão ensinar pros filhos deles. Pra fazer a máscara tem que aproveitar que a balseira tá verde, porque é melhor de trabalhar (Leonardo Agostinho, artesão).



Foto 12: Máscaras de balseira com motivo antropomorfo, representando o homem Ticuna

As máscaras possuem uma importante representação cultural no universo social dos Ticuna, estando ligadas, especialmente, à festa da Moça Nova. Para Faulhaber (2000), as máscaras e os relatos são associados com os lugares de proveniência dos Ticuna e dos outros que com eles interagem: os lugares habitáveis, como as colinas (“morros”) e as áreas próximas da floresta, e os confins inacessíveis da floresta e das áreas mais elevadas (“montanhas”) consideradas território dos entes sagrados e das forças desconhecidas. Em suma, trata-se do universo Ticuna, no qual são centrais as representações sobre os fenômenos da natureza e os corpos celestes (FAULHABER, 2000, p. 2).

Os modelos de máscara produzidos por Leonardo são um modelo estilizado das máscaras utilizadas no ritual de puberdade feminino e representam, nesta variação, o homem Ticuna terreno e contemporâneo.

⁶⁹ Brosimum paraense/Brosimum rubescens. É encontrada na terra firme.

2.8.3 Os baús de Clementina Regina Ramos

“Cada mulher tem um tipo de cesto que gosta mais de fazer. Eu gosto de fazer baú. Eu sei fazer outros, mas gosto mais de fazer baú e cortina. Quando o Salomão [esposo] vai pra Manaus ele chega com muita encomenda de baú, por isso que eu faço mais desse tipo”.
(Clementina Regina Ramos, artesã).



Foto 13: baú quadrado

O baú é uma variação dos cestos com utilidade doméstica produzido no Centro de Artefatos. No universo de 120 artesãos associados no Centro (118 identificados durante o trabalho de campo), 21 produzem este tipo de cestaria, sendo, entretanto, todos do sexo feminino. Com isto, conclui-se que o baú é uma produção das mulheres, e que Bom Caminho possui 21 especialistas desta prática cultural.

2.8.4 Os maracás de Floriano Pinto de Souza

Eu sei fazer um bocado de coisa e já ensinei um bocado de gente a fazer. Agora hoje só to fazendo maracá. Tem um homem lá de Manaus que chega aqui e sempre leva uma sacola de maracá. Antigamente, no tempo da FUNAI eu fazia mais coisas. Fazia arco, flecha de taquara e remo (Floriano Pinto de Souza, artesão).



Foto 15: Maracá

O maracá é um instrumento musical utilizado amplamente nos rituais e festividades Ticuna. Trata-se de um dos objetos artesanais confeccionados pelos homens. Entre os 45 artesãos do sexo masculino associados, verifiquei que somente 10 se ocupam desta prática. Sendo assim, a produção deste objeto artesanal que possui destaque nos espaços de venda fica limitada a estes especialistas.

A confecção do maracá utiliza madeira do tipo balseira, cuia, tinta preta e *cumatê*. Primeiro, as cuias são preparadas do modo descrito anteriormente. Cabe, entretanto, a diferença de que a cuia não é bandada. Posteriormente, a balseira é cortada no tamanho adequado ao maracá a fim de dar molde ao cabo (ou corpo) e encaixada na cuia que já recebeu sementes e miçangas para fazer o som deste instrumento musical.

2.8.5 As maqueiras de Angelina Moçambique



Foto 14: Maqueira (rede)



Foto 15: Comprador avaliando a maqueira durante venda na Praça Tenreiro Aranha

Entre as sociedades indígenas brasileiras, alguns objetos artesanais são comuns, a maqueira é um deles e possui a mesma função doméstica nos diversos contextos culturais onde aparece: é utilizada para dormir. Na tradição Ticuna, esta atividade é feita também em esteiras, principalmente, durante o período de reclusão

da Moça Nova. Atualmente, as camas e as redes de tecido são majoritárias no uso doméstico, e as maqueiras destinam-se à venda.

Dos objetos produzidos no Centro de Artesanatos, a maqueira é a aquela que faz uso da maior quantidade de tucum como matéria-prima. Segundos os artesãos, este vegetal é encontrado com bastante dificuldade na região, ocorrendo casos onde os artesãos compram de agricultores que, entre outras atividades, empenham-se na coleta das cabeças de tucum.

Os objetos descritos acima, cuias, máscaras, baús, maracás e maqueiras são os objetos que, somados aos pacarás simples e abajures, são os mais produzidos e vendidos pelos artesãos. Em depoimento coletivo, as artesãs revelam que as cuias e os maracás são objetos que não poderiam faltar na produção, uma vez que atraem os clientes pela possibilidade de comprar artefatos de baixo preço. Por outro lado, são objetos que circunscrevem o modo de vida antigo e atual dos Ticuna, atestando a particularidade do patrimônio cultural na economia.

CAPÍTULO 3

DA CAPOEIRA À PRATELEIRA: NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO DE PACARÁ E ABAJUR NO CENTRO DE ARTESANATOS

3.1 As técnicas da produção

Pra poder a gente fazer esses artesanatos a gente tem que enfrentar a floresta pra ir atrás da matéria-prima, é longe, tem que ir mais de uma vez (Marta de Souza, artesã).

A última etapa do meu trabalho de campo consistiu em acompanhar a produção dos pacarás e *abajures* e não poderia fazê-lo sem vivenciar cada uma das etapas do processo e conhecer os locais de interação para que a produção aconteça, o que foi iniciado no dia 11 de março de 2013.

Àquela época, os rios estavam cheios, o que facilitou o acesso às capoeiras e terras firmes onde são encontradas as principais matérias-primas da produção Ticuna: arumã (*Ischosiphon sp.*) e tucum (*Astrocaryum vulgare sp.*). Esse período torna-se favorável também porque os roçados estão submersos, e os indígenas, impossibilitados de trabalhar na agricultura, podem dedicar mais tempo à produção dos artefatos. Durante a seca, o acesso às áreas de coleta é feito por terra, caminhando pelos vicinais durante até duas horas a pé. E o tempo entre a viagem e a coleta chega até à oito horas diárias, saindo às sete horas da manhã e voltando por volta das 16 horas. A coleta nesse período é dispendiosa ainda pelo fato de que os artesãos não possuem meios para transportar os feixes de arumã, tendo que fazê-lo nos ombros. Os feixes são volumosos e pesados (Foto 16).

Eu havia expressado meu interesse em acompanhar as artesãs e colaborei na organização da viagem disponibilizando o combustível necessário. O trabalho seria empregado no *corte de arumã*, primeira etapa da produção das cestarias. No dia anterior, 10 de março, conversamos sobre o que seria necessário para a atividade e recebi as prévias instruções para a minha participação.

“Sempre que nós vamos, vamos bem cedinho e às vezes passamos o dia todo lá. Tem gente que leva comida, outros levam anzol e pescam lá, assa por lá, porque aí já volta de lá com o arumã todo cortado. Eu levo só uma garrafa de café, pão e água. Assim sobra tempo pra cortar bastante arumã. Lá tem muita carapanã, você vai ver e é bom você se preparar para entrar no meio do mato, da mata fechada. Você tem que botar uma camisa comprida e calça grossa e bota. Eu coloco uma calça *jeans* mesmo porque já estou acostumada” (Rosa Chota).

Combinamos, então, de sair às 8 horas da manhã do dia seguinte divididos em três canoas que seguiram destinos distintos de acordo com a área de coleta da preferência de cada artesão.

No dia 11 de março, eu havia combinado com um moto-táxista⁷⁰ de sair às 06h30, embora a viagem fosse em trecho curto. Do local onde estava hospedada em Benjamin Constant até Bom Caminho, são aproximadamente quatro quilômetros. Com os rios cheios, a estrada que dá acesso direto à comunidade fica alagada, e o deslocamento deve ser feito por terra. No caminho, fica o bairro Bom Jardim que já foi residência para os Ticuna, cuja maioria mudou-se para Bom Caminho no final da década de 70. Atualmente, o bairro é habitado pelos Kokama que reivindicam a posse da terra⁷¹.

Na ponte, trecho final, peguei um motor de popa para chegar à comunidade. A ponte foi construída sobre um igarapé. Este, durante a cheia, atinge grande volume de água e aproxima-se ainda mais do rio Solimões, tomando a aparência de um lago. Nesse período, surgem os catraieiros que transportam em canoas e/ou rabetas os interessados em se deslocar para comunidades indígenas. A travessia mais curta é para Filadélfia, comunidade iniciada do outro lado do igarapé, onde seria o final da ponte e custa R\$ 0,50 por pessoa. Para Bom Caminho, o percurso é mais longo, durando em média de 8 minutos, e o preço por pessoa transportada é de R\$ 2,00.

Ao chegar a Bom Caminho, encontrei com a dona Rosa Chota e separamos o combustível para as canoas. Por volta das 7h15, chegaram Darcy, Dionísia e a Fátima e cada uma recebeu um *cocão*⁷², o suficiente para o seu transporte. Às 07h30min estávamos todos prontos e partimos para o Crajarí Grande. Eu fui na

⁷⁰ Moto-táxi é o serviço de transporte coletivo disponível em Benjamin Constant, comum aos municípios do interior do Estado do Amazonas. A cidade dispõe de serviço de táxi e o moto-táxi é o de frota maior e menor preço. Para algumas áreas, como a de acesso às comunidades indígenas, é o mais apropriado. O valor das corridas varia, mas para trecho dentro da cidade custa R\$ 2,00. Para as comunidades indígenas varia entre R\$ 5,00 e R\$ 7,00. De Benjamin até a “Ponte” também varia entre R\$ 3,00 e R\$ 4,00. Não existe tabela de preços. As comunidades da T.I Santo Antonio possuem o mesmo serviço.

⁷¹ Uma das propostas apresentadas pela FUNAI foi de agregar Bom Jardim à T.I. Santo Antonio. Há uma sinalização de aceite por parte dos Ticuna caso a Fundação aumente a área de uso comum da terra indígena, incluindo as áreas onde ainda há oferta de arumã e um lago.

⁷² O *cocão* é uma garrafa *pet* de 2 litros de gasolina. Geralmente, esse combustível é comprado de vendedores peruanos, no mercado clandestino do Peru. São vendidos em Benjamin Constant em quiosques e/ou residências à margem das ruas à preços mais baratos que nos estabelecimentos comerciais brasileiros. O armazenamento é feito em garrafas plásticas tipo *pet* ou de vidro, como as garrafas de vinho e vodca. Este comércio torna as garrafas *pet* um artigo valorizado nas comunidades e na cidade de Benjamin Constant. O consumo nesse modelo é comum em todo o Alto Solimões. Certa vez, durante uma atividade que realizei em Tabatinga, ouvi de um indígena que a gasolina dos postos brasileiros danificam os motores das motos. Não verifiquei essa informação, mas o fornecedor de combustível contratado para a minha atividade teve que negociar diversos *cocões* com alguns vendedores da cidade.

canoa com Rosa, Bernardo, Darcy, Francisco (conhecido como Bom Jardim), Clementina e Edilson. Fora algumas garrafas de café e água, o material levado pelos artesãos era apenas o terçado e um remo.

O Crajarí Grande é uma área de terra firme fora da Terra Indígena Santo Antonio, de propriedade não indígena. A seleção do local da coleta decorre em função dos tipos de objetos que serão confeccionados. Quanto ao tipo, identifiquei que existem sete tipos de classificações: *petchiacü* (cestaria), *nayagü* (biojoia), *ngawe* (trabalho em cuia), *naigü* (entalhe em madeira), *nunitaü* (tecido em tucum), *nhoë* (tururi) e *tchutchi* (flecha de taquara). Estas classificações foram atribuídas pelas instituições de fomento dos projetos de produção e comercialização, como a FEPI, como foi apresentado no início desta dissertação. A nomenclatura Ticuna para cada uma foi provocada por mim durante o trabalho de campo quando percebi que os artesãos não operam a classificação das agências, mas definem os objetos segundo a matéria-prima empregada, por esta razão a noção Ticuna aparece antes da categoria externa.

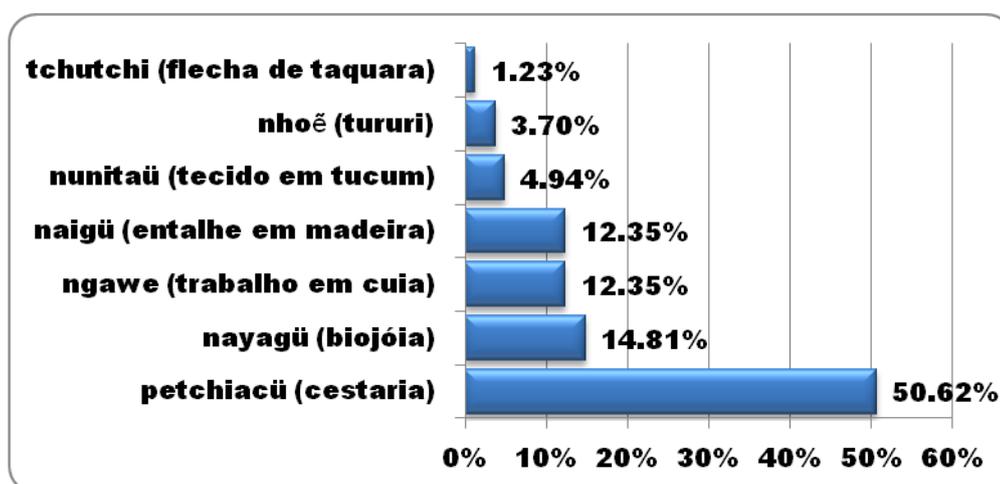


Gráfico 1: Classificação dos objetos artesanais

O gráfico acima mostra em percentual a produção Ticuna, e o tomo para definir as *especialidades* dos artesãos. Pelo gráfico, cestaria é a principal categoria (50,62%) de objetos artesanais produzidos. Isto acrescenta a conclusão de que Bom Caminho é uma comunidade artesã especializada em cestaria. A segunda é a *biojoia*⁷³ que justifica seu grau por dois motivos: as artesãs que confeccionam

⁷³ Biojoia é termo comercial usado para o conjunto de produtos de adornos corporais como colares e brancos que utilizam matéria-prima vegetal como sementes e fibras. As artesãs passaram a usar dessa nomenclatura após a Oficina de biojoias realizado pelo ISCOS em 2011.

cestaria alegam saber fazer biojoias (embora algumas prefiram não fazer) e porque os homens estão inseridos nesta categoria com seus trabalhos de miniaturas de animais em jarina ou muirapiranga para colares é uma especialidade masculina. Colares, pulseiras e brincos são objetos produzidos majoritariamente por mulheres. O terceiro lugar da classificação é dividido pelas categorias *ngawe* (trabalho em cuia) e *naigü* (entalhe em madeira). A cuia é a matéria-prima principal para o trabalho dos artesãos mais jovens e pode ser confeccionada por homens e mulheres. Assim como a biojoia, trata-se de uma prática paralela à produção das cestarias. O entalhe em madeira é a atividade principal dos artesãos homens e nesta categoria estão inseridos os trabalhos feitos como máscaras, figuras de animais, remos e as miniaturas de animais para colares. Note-se aqui que a compreensão dos artesãos duplica uma mesma categoria: as miniaturas de animais aparecem na categoria biojóia e entalhe de madeira. Isto mostra o quanto a classificação externa pode ser complexa e não totalmente traduzida para as práticas Ticuna.

Caso a produção seja cestarias⁷⁴ em geral, como *pacará simples*, *pacará barrigudo* e *baú*, o arumã utilizado pode ser do tipo *arumã branco*, que nasce nas capoeiras e roças, por ação voluntária ou por indução, uma vez que os artesãos iniciaram recentemente a prática do plantio da espécie nas roças. A capoeira é o nome dado à roça *abandonada para descansar* e recuperar sua fertilidade.

“O arumã branco é muito mole e quebra fácil, por isso ele só presta pra fazer pacará porque não precisa virar. Pra *abajur* não presta porque quebra todinho e estraga o cumatê” (Dilurdes Agostinho)

Para produzir os abajures, cuja confecção necessita *virar o corpo dele*, necessita de fibras mais resistentes, que são obtidas com o *arumã verdadeiro* ou *arumã vermelho*. Este é encontrado nas áreas de terra firme, como o Crajarí Grande, e, por sua durabilidade, é o tipo preferencial para as demais cestarias. Entretanto, o arumã verdadeiro não existe mais na Terra Indígena Santo Antonio. Lembro-me do discurso acalorado de Dionísia dizendo que

“As pessoas aqui estão dizendo que o pessoal do Bom Caminho já está acabando o arumã da área dos outros. Então, assim não é bom. Só tem lá no Noronha, noutra canto, Crajari, noutra canto mais acima. Eu vou tirar longe,

⁷⁴ As cestarias produzidas pelo Centro são: pacarás (simples, barrigudo), abajur (luminária) e pacarazinhos (quadrado e jarro/jarra).

eu e meu marido, a gente vai com fome. E se vai tirar lá no outro igarapé precisa de gasolina, tem que ter resultado e lucro” (Dionísia Ramos)

Dionísia pretendia mostrar o quanto a produção é dispendiosa e o quê se espera em termos de renda. Entretanto, há um elemento ainda mais preocupante na sua fala que implica toda a cadeia da produção: a escassez da matéria-prima. Isto compromete o caráter ambiental do tripé do desenvolvimento que defendem a produção: ambiental, cultural e econômico.

Como vimos no capítulo anterior, há um movimento interno ao Centro de Artesanatos que busca utilizar novas fibras na fabricação, como as do tronco da bananeira e da palha do milho. Percebi entre as artesãs que isto ocorre principalmente pela preocupação com a escassez de arumã do que pelo caráter criativo do grupo. Pelo mesmo motivo, as mulheres artesãs têm se empenhado no plantio do arumã nas capoeiras e nos *centros*. Contudo, percebo que esta atividade se limita a poucas pessoas. Por exemplo, no trabalho de campo, não encontrei artesãs que trabalham com *biojoias* e/ou tucum que possuíssem plantio de arumã. A preocupação com a preservação dessa espécie ainda é velada entre os artesãos. Durante minhas conversas, pude apresentar algumas experiências de manejo de arumã e tucum em outras áreas indígenas, e soube que o ISCOS apresentou uma proposta de manejo para ser iniciada em 2014 envolvendo as três comunidades da Terra Indígena Santo Antonio, uma vez que todas produzem artefatos por iniciativa individual ou associativista.

A busca pelo arumã em outras localidades é um fator que pode desencadear sérios conflitos territoriais entre os Ticuna e a sociedade local. Não identifiquei nenhum relato de situações perigosas, mas os comentários sobre a apropriação indevida é comum às demais comunidades de Santo Antonio. Entretanto, esta situação problemática deve ser assunto para a pauta da política de gestão territorial e ambiental das Terras e comunidades indígenas no Alto Solimões, a fim de evitar conflitos maiores e elaborar ações adequadas que garantam tanto a sustentabilidade ambiental quanto cultural.

Zigmunt Bauman, pensando sobre os impactos da modernidade, classifica a diminuição das matérias-primas (recursos não renováveis) no mundo como uma consequência da “modernidade sólida” (BAUMAN, 2001, p. 309), que ele defende como ameaças óbvias para existência humana e perigosas com reflexos imediatos

que, muitas vezes, não se pode ver, ouvir ou tocar. O autor continua dizendo que quando a complexidade da situação é descartada, fica fácil apontar para aquilo que está mais à mão como causa das incertezas e das ansiedades modernas.

Outras matérias-primas sofrem a mesma dificuldade, é o caso do *cumaté* e de sementes. O *cumaté* é uma tinta utilizada para fixar as cores e dar o aspecto envernizado aos objetos. Segundo informações, apenas a comunidade peruana Sacambu e outras no rio Javari ou próximas ao município de Santo Antonio do Içá ainda produzem e fornecem para Bom Caminho. Os Ticuna usam muitas sementes nos artefatos, especialmente, de açaí e jarina, ambos empregados largamente na confecção das *biojoias*, ou adornos de uso pessoal como colares, brincos e pulseiras.

A escassa oferta dessas espécies na Terra Indígena vem imprimindo novos elementos à produção. Em primeiro lugar, a aquisição de produtos industrializados como as anilinas e os fechadores de metal e fios de *nylon* usados nas *biojoias*. Em segundo, alimenta o sistema de compra-venda de matérias-primas. Desse último procedimento, resultam pelo menos duas consequências relevantes: novos postos de trabalho surgem para os homens, pois é deles a tarefa principal de coletar arumã e tucum e, depois, a compra das matérias-primas diminui a renda a ser obtida com aquele objeto. Essa situação é complexa e poderia se tornar objeto de estudos futuros sobre o trabalho rural e as condições ambientais para a sustentabilidade econômica de terras e comunidades indígenas.

Um feixe de arumã é vendido a R\$ 20,00 e o cocão do *cumaté* a R\$ 25,00. Há rumores de que, pela dificuldade de encontrar o *cumaté*, os vendedores pretendem subir o preço para R\$ 50,00. Os artesãos ainda não encontraram um substituto industrializado para este produto. Nisto constatamos que sem um plano de manejo de matérias-primas eficiente a produção de artefatos em Bom Caminho estará comprometida.

Voltando ao modo de coletar o arumã, lembro que a viagem até o Crajari Grande durou 1h10mins por igarapés estreitos onde somente passam canoas de pequeno porte. A demora maior foi escolher o local para ancorar, já que se trata de uma área desabitada que não possui porto e o acesso deveria ser *criado*. Edilson e Bernardo escolheram uma entrada onde a canoa ficou mais próxima da terra, para facilitar o embarque dos feixes.

O arumã é uma palmeira de pequeno porte cujo corpo (talo ou vara) é comprido com uma folha longa e larga na extremidade. Não há uma simetria entre a espessura das varas, e os artesãos as definem como *finas* e *grossas*. A opção por uma ou outra espessura decorre do tipo do objeto: varas mais finas são usadas para *pacará* e *abajur*, as mais grossas para *baú*, pois ao destalar, as talas serão mais largas. Do porto, já era possível ver as *touceiras* de arumã na encosta e na mata mais adentro. O corte começou ao desembarcar e, ao longo das picadas (trilhas) pela mata, as varas iam sendo postas em pequenos montes que seriam amarrados com cipó para formar os feixes.



Foto 17: Varas de arumã deixadas em uma das picadas do Crajarí aguardando amarração

No Crajarí Grande, o corte se deu por família: Rosa e Bernardo seguiram uma direção e cortavam para a confecção dela; Darcy e Francisco seguiram outra direção e também cortavam para a produção da Darcy. Clementina cortava sozinha o arumã mais grosso, já que a sua especialidade é produzir baú. Edilson cortava para a esposa, Quedi, artesã especialista em cesto *pacará* simples. Os homens nessa etapa e, em especial, os maridos, assumem a função de *ajudantes da produção*. Somente em casos em que o esposo/esposa não pode acompanhar a coleta, o esposo/esposa a faz sozinho, como Clementina e Edilson.

Ao mesmo tempo em que é *ajudante da produção* da esposa, coletando e beneficiando a matéria-prima, Bernardo confecciona flechas de taquara – outra categoria de artefatos produzidos para a venda – e as comercializa no Centro de

Artefatos. Essa condição é comum a vários outros artesãos, sobretudo homens. Com isso, observa-se a coexistência de funções/ofícios para um mesmo artesão.

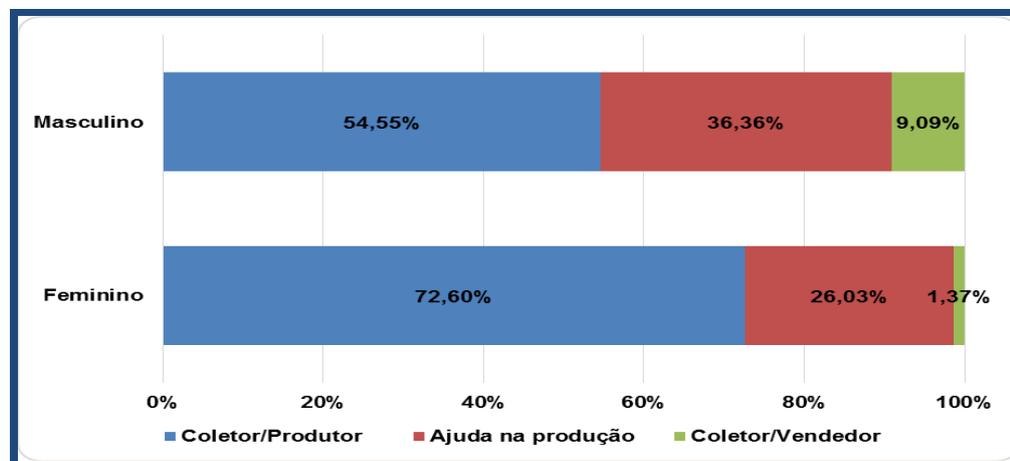


Gráfico 2: Funções/ofícios na produção

Observa-se no gráfico acima três funções/ofícios visíveis na coleta de matéria-prima e produção dos objetos: o coletor/produtor, onde se encontram a maior parte dos artesãos, com destaque maior para as mulheres; os ajudantes da produção, onde se enquadram, principalmente, as crianças e os esposos, e o coletor/vendedor, que reúne aqueles que se dedicam exclusivamente à obtenção da matéria-prima e a sua comercialização para os artesãos. Os coletores/vendedores não são considerados artesãos, e, entre eles aparece grande número de não indígenas.

Após esse primeiro corte, as varas foram amarradas com cipó e transportadas para as canoas. Cada artesão carregou mais um feixe ao mesmo tempo numa distância de 200 metros dentro da mata. A viagem de volta durou exatamente 3h40 minutos devido ao peso das canoas.

A segunda etapa do corte é a obtenção dos tamanhos, o que ocorre em conformidade com o tamanho do objeto a ser confeccionado. Os *abajures* possuem dois tamanhos: grande (30 cm) e pequeno (25 cm). Os *pacarás* variam em P (20 cm), M (35 cm) e G (40 cm). Para *abajur* grande, a vara cordada terá 1,30 metro, enquanto para o *pacará grande* será de 1,10 metro. A diferença está no fato de que o *abajur* precisa de talas mais longas para flexionar.



Foto 18: Dilurdes medindo e cortando arumã para *abajur* de tamanho G

A parte das varas de arumã cortadas e que não serão usadas para o *pacará* ou *abajur*, é aproveitada para fazer objetos menores, como *pacarazinho* bastante procurado do mercado para ser usado como porta-lápis e para servir de embalagem para bombons. Dilurdes conta que, antes quando não tinha domínio sobre a técnica de confeccionar objetos menores, desperdiçava o arumã e se limitava a fazer apenas um tipo de objeto.

“Não vou jogar nada desse [feixe] aqui. Naquele tempo eu jogava, mas olhei a cunhada Rosa e ela não jogava nada. Eu jogava e ela juntava pra fazer os pequeninhos. Aí eu perguntei como ela fazia aqueles e ela ensinou. Agora não jogo mais. Um dia fiz uns pequeninho e a dona Maria [Centro de Artesanato Branco e Silva, em Manaus] comprou e vendeu pra uma mulher que tinha uma venda de bombons. Ela colocou os bombons dentro do pacarazinho e vendia” (Dilurdes Agostinho).

Este é um exemplo das variadas finalidades dadas ao artesanato pelo mercado e como essas finalidades se traduzem em demandas que voltam para a produção. Da mesma forma, mostra como os agentes revertem a intencionalidade do mercado a seu favor, potencializando demandas.

O processo de confecção dos artefatos em Bom Caminho é permeado por situação de transformação do conhecimento e aprendizado, estimulado pelo diálogo com o mercado consumidor com a criatividade individual dos artesãos. Nisto se percebe uma possibilidade de refletir sobre o conhecimento tradicional dos povos indígenas. Não é o objetivo desta dissertação, mas, considerando o contexto mercadológico a que se destina a produção, é possível que esta reflexão gere

argumentos para fomentar as discussões sobre o patrimônio cultural em contexto de comércio.

A terceira etapa é a *raspagem do arumã* que consiste na retirada da “pele” (ou casca) do arumã com uma faca. “Tem que raspar até ficar bem branquinho pra depois pintar” (Dilurdes Agostinho). Raspam-se as varas deixando as extremidades com as cascas na altura de 3cm, pois, quando o cesto está pronto, esta é a parte da tala que sobra e pode ser quebrada no acabamento. A raspagem é feita pelas artesãs, especialmente porque o arumã é a matéria-prima das cestarias, trabalho específico das mulheres. Entretanto, no caso daquelas que possuem filhos menores, os *ajudantes da produção*, a raspagem é feita por eles, por envolver menos risco que o corte e não requerer conhecimento cognitivo como o de trançar.



Foto 19: Ana, 9 anos, raspando arumã. Uso dos pés, facão e as raspas no chão

Raspar arumã requer técnica corporal performática. As artesãs usam principalmente os pés para fixar as varas e manter o ritmo rápido da raspagem. A região dos joelhos e coxas (colo) também são usadas para apoiar as varas. Os objetos utilizados nesta atividade são as facas sem serras, machadinhas de cortar carne e facões tipo terçado. Durante a pesquisa de campo, somente registrei mulheres (e meninas) raspando em rodas nos quintais de suas casas.

A quarta etapa é a pintura do arumã. Antes de proceder ao *modo* de como as varas de arumã são pintadas, há que se conhecer quais as cores utilizadas e como elas são obtidas. Nas cestarias Ticuna, utilizam-se tradicionalmente as cores preta e

vermelha em combinação com a cor natural (crua) da fibra do arumã. O contato com o mercado possibilitou a introdução de novas cores como o verde, amarelo e o azul que eram usadas apenas na pintura de *tururis* e no tingimento do tucum com que confeccionaria bolsas, redes e outros objetos.

Todas as tintas utilizadas são também produzidas artesanalmente através da extração do pigmento de plantas como o urucum (cor vermelha) e o jenipapo⁷⁵ (preta). As artesãs cultivam estas e outras espécies vegetais nas capoeiras e roçados. Teixeira (2012) afirma que, em seu trabalho sobre a cestaria Ticuna e na literatura, não encontrou o uso de outras cores que não as cores preta e vermelha (TEIXEIRA, 2012, p. 89). Entretanto, na produção para a venda, verifiquei que os artesãos Ticuna do Centro de Artesanatos fazem largo uso tanto das duas cores convencionadas como *tradicionais*, quanto de outras de pigmentações diferenciadas como rosa, laranja, verde e amarelo.

Na produção, tem sido comum a substituição das tintas naturais por industrializadas. Isto ocorre num movimento que percebo como efeito *comodidade* uma vez que as tintas industrializadas são encontradas com mais facilidade nos estabelecimentos comerciais de Benjamin Constant que as espécies vegetais nos quintais ou capoeiras. Berta Ribeiro (1986) argumenta que as anilinas são uma das contribuições da civilização às artes indígenas. No caso do Centro de Artesanatos, o tipo preferencial é o da marca *Xadrez*, utilizado para tingir pisos.

“Um vidrinho de Xadrez custa R\$ 3,50 em Benjamin e tem várias cores. Aqui pra gente fazer tem que ter a planta madura e demora batendo. Às vezes o urucum tá verde e a pintura fica ruim, tem que passar várias vezes. O *Xadrez*, não, ele é forte [consistente]. Depois é só passar o *cumatê* pra dar brilho” (Trindade Simplício, artesã).

Outras cores naturais são utilizadas da extração de folhas, cipós, semente e casca de árvores e plantas. A cor rosa é obtida da casca do Pau-brasil, a verde da maceração da folha da pupunha, a lilás da maceração moderada das folhas do crajiru, a roxa da batata da pacova ralada. Ocorre que todas essas cores possuem correspondentes industriais e pelo efeito citado há pouco, tornam-se mais “vantajosas” para os artesãos.

⁷⁵ O uso da tinta extraída do jenipapo segue uma continuidade cultural que remonta aos antepassados se dá tanto para pintar pessoas (corpos e rostos) em ocasiões comemorativas como o nascimento, Festa da Moça e, mais recente, as assembleias políticas, como também para pintar objetos artesanais. Outra forma de obter a cor preta é misturando cinzas e urina humana.

Estas cores últimas têm sido utilizadas mais recentemente pelo contato com o mercado que *encomenda* a variação de tipos de objetos e cores como forma de *torná-los* mais diversificados. Para citar um exemplo, a artesã Dilurdes está preparando 100 *pacarás* com as cores verde e amarela para Francisco, seu comprador em Manaus. “*Ele encomendou destas cores por causa da Copa que ele disse que vai ter muita gente em Manaus procurando e querendo coisas do Brasil*” (Dilurdes Agostinho, artesã). Em conversa com o *comprador*, verifiquei que ele tem compradores certos para essa produção, são donos de bares locais que utilizam os *pacarás* para decorar seus estabelecimentos. Percebe-se, neste depoimento, que a demanda manipula a produção, considerando, portanto, que ela é um complexo mecanismo social que intermedeia padrões de circulação de mercadorias de longo e curto prazo (APPADURAI, 2008, p.59). Os agentes decisivos na articulação entre a oferta e a demanda pelos produtos Ticuna são os *comerciantes/compradores* da Praça Tenreiro Aranha em Manaus.

Observando a produção, verifiquei que as cestarias mantêm o contínuo das cores preta e vermelha, contrastando com a cor natural do arumã e tucum, permitindo-se a variação apenas em casos de encomenda. As demais cores, especialmente lilás e azul, são empregadas nos colares e nos objetos tecidos em tucum, como as redes ou *tururi* que geram telas pintadas.

A pintura das varas de arumã é feita de uma ponta até a sua metade, deixando-se cerca de 3 cm sem tingimento. Ocorre em metades porque a parte pintada é aquela que, em contraste com a cor natural, dará o formato do grafismo (desenho). Durante o trabalho no Centro de Artesanatos, não identifiquei cestarias em que todas as talas fossem pintadas de uma ou mais cores. Na mesma ocasião, não encontrei artesãos pintando mais de uma cor por atividade. Como na foto abaixo, o comum é aguardar que as varas na primeira cor sequem para proceder à pintura de uma nova cor.



Foto 20: Darcy pintando arumã de vermelho obtido do urucum

As varas são pintadas no ambiente externo à casa da artesã para que sequem ao sol e ao vento e, geralmente, são as próprias mulheres que realizam esta atividade. Nela, não verifiquei o compartilhamento da função com as crianças.

A quarta etapa é o destalamento do arumã que consiste na separação das talas no miolo da vara. As talas são separadas conforme sua cor e, muitas vezes, são guardadas em feixes suspensos nas paredes das casas (Foto 21), constantemente, até que sejam utilizadas, os feixes de talas são lançados no terreno à noite para que a umidade do sereno as amoleça e facilite o entrançamento. É comum ver nas varandas e quintais cestos em fase de confecção para *pegar sereno* (Foto 22).



Foto 23: Detalhe das mãos de Dilurdes destalando arumã

Esta fase da preparação do arumã envolve mães e filhas, considerando que se trata da produção de cestarias, atividade exclusivamente feminina. As meninas servem como *ajudantes de produção* para suas mães.

A próxima etapa da produção é a confecção da cestaria, que não se trata de uma tarefa fácil e rápida. Além de exigir atividade cognitiva, exige esforço físico e técnicas corporais dos artesãos. A produção é feita em processo de várias etapas quando, em cada uma, o artesão constrói uma rede de relacionamentos, onde se destacam categorias de agentes com funções específicas para cada etapa do *fazer* artesanato. A performance do agente permite, entretanto, funções coexistentes, onde alguns são especialistas em cestaria, outros em madeira ou em objetos de cuia.

Berta Ribeiro (1989) identificou que a atividade artesanal entre os povos indígenas é uma atividade conexas às atividades das mulheres. Isto não difere da realidade Ticuna. Entretanto, embora a produção de cestaria no Centro de Artesanatos destaque o *poder simbólico* das mulheres, sobretudo, pelo gerenciamento da Associação e do Centro de Artesanatos que são os mecanismos para a consolidação da produção como uma economia possível, os homens têm um

papel destacado na produção, assim como as crianças também possuem o seu espaço.

O Centro de Artesanatos produz cerca 100 tipos de objetos artesanais. Todos, com exceção dos objetos rituais como as vestimentas dos Mascarados usadas na Festa da Moça Nova, são produzidos de forma privilegiada, para a venda. Entretanto, a sociabilidade com o mercado impõe coerções capazes de transformar a prática cultural dos objetos rituais em objetos de mercado.

No universo de objetos produzidos para a venda, pretendo descrever a produção dos cestos *buré*, *pacará* e *abajur*⁷⁶, buscando compreender a variação cultural na economia Ticuna.

3.2 De *buré* a *pacará* e *abajur*: tradição, criatividade e inovação

O *buré* é o cesto mitológico produzido pelas irmãs *Mowatcha* e *Aiküna* no mito de criação da humanidade. É também o cesto onde o *Veado* carregou as mudas de plantas cultivadas com as quais *Yoí* povoou a terra. Este cesto carrega elementos simbólicos expressivos para a cultura imaterial Ticuna, mas, no sistema de comercialização dos artefatos, não possui valor comercial. Os artesãos justificam que não o produzem porque a técnica precisa ser revitalizada⁷⁷.

O *pacará* é um cesto *paneireforme* (RIBEIRO, 1988, p. 47) produzido com fibra de arumã, trançado em diferentes estilos que formam os grafismos (desenhos) representando o mundo simbólico do povo Ticuna. Sua estrutura não difere do *buré*, possuindo o mesmo formato cilíndrico, fundo quadrado e pontas destacadas. Entretanto, o *pacará* apresenta uma mudança estilística no modo de fazer o *buré*. A sua recriação foi efetivada ao longo dos tempos, pela prática do *fazer* e as novas características lhe agregaram valor de mercado, de modo que tornou-se o cesto para da economia endógena.

⁷⁶ Verifiquei que os artesãos definem este tipo de cesto tanto como *abajur* quanto luminária, não havendo distinção entre eles.

⁷⁷ Conforme foi apresentado no capítulo anterior, os artesãos solicitaram da SEIND estudos sobre esta prática.



Foto 24: À direita: *buré*. À esquerda: *pacará simples*

Note-se que os cestos são semelhantes, sobretudo, na base quadrangular com pontas salientes, além do emprego da mesma fibra vegetal – arumã – e do uso empregado: doméstico para guardar objetos de uso pessoal. A diferença está no estilo do trançado e na pintura. O *buré* mantém o trançado do tipo sarjado de talas de arumã raspadas e mantidas na cor natural (*crua*) e decorado com fio de tucum para não desfazer o trançado. É um cesto de formato cilíndrico e fundo quadrangular, tendo na base pontas salientes que lhe imprimem um aspecto muito peculiar (GRUBER, 1994, p.12). A experiência de Gruber (1994) entre os Ticuna a fez conferir que, para os indígenas, o “*buré* é o tipo mais tradicional” dos cestos. Trata-se, ainda, de um cesto que pode ser produzido com ou sem tampa. Quando ela existir, seu tamanho será sempre destacado até a metade do cesto, sendo elaborada no mesmo modelo que a base: do *fundo para a boca*.

Esta comparação entre *buré* e *pacará*, exemplifica o que Berta Ribeiro (1989) definiu como *produção para dentro* e *produção para fora*. A produção para dentro é aquela onde o equipamento de ação sobre a natureza gera provimentos da subsistência e a parafernália ritual. Enquanto a produção para fora, para o mercado, é a capacidade de produzir um excedente para além das necessidades dos produtores diretos (RIBEIRO, 1989, p. 12-13). O primeiro tipo pode ter como exemplo Ticuna o *buré*, produzido no contexto doméstico sob condições especiais, e o segundo tipo, o *pacará* (e seus modelos variantes).

Nas prateleiras do Centro de Artesanatos, os modelos variantes do pacará que cito acima são o pacará simples (ou quadrado), *pacará barrigudo* (ou buchudo). O simples é o modelo de maior aceitação no mercado. Entretanto, o modelo *barrigudo* permitiu aos artesãos um diálogo ainda mais estreito com o mercado, pois, a partir dele, foi possível aos Ticuna reinventar a cultura e posicionarem sua etnicidade no mercado, como tentarei mostrar ao longo deste capítulo.

O *pacará barrigudo* é um cesto de formato cilíndrico com fundo quadrado e pontas salientes, semelhante ao *pacará simples* e *buré*. O diferencial está no seu corpo que recebe um dilatamento das talas proporcionando-lhe o formato oval na região central do corpo. Para a venda, os *pacará barrigudos* são produzidos em tamanhos variados que vão de 15 a 35 cm, dependendo do destino da produção. No trabalho de campo, observei que os objetos deste tipo de 35 cm eram feitos eventualmente ou sob encomenda. Nestes casos, não passavam de três peças por artesão. É possível que a fabricação seja limitada pela dificuldade de armazenar este tipo de cesto dado o seu tamanho. Deste modo, os tamanhos mais produzidos são de 20 cm e 30 cm.



Foto 26: À direita: *pacará barrigudo com tampa*. À esquerda: *paracazinho sem tampa (jarro/jarra)*.

Os tamanhos menores, de 15 cm e 20 cm, são considerados pequenos e a eles atribui-se a denominação de *jarra ou jarro*, que, por sua vez, configuram-se como mais uma tradução do mercado feita pelos artesãos. Isto porque a produção

dos *jarros/jarras* é sustentada pela demanda do comércio que também os utiliza como luminárias cujos fregueses, comumente, são donos de casas comerciais como restaurantes e lojas. Appadurai informa que a demanda é uma expressão econômica da lógica política do consumo. Trata-se de um impulso regulamentado socialmente (APPADURAI, 2008, p. 48) e não de um artefato de capricho ou necessidades individuais.

A procura no mercado por produtos criativos fez com que as artesãs buscassem “aprimorar” os seus produtos. Nessa esteira, usando a criatividade – recurso especial do intelecto, da mente humana – a artesã Darcy Emilio transformou um *pacará barrigudo* em *abajur*, dobrando suas voltas. Essa estratégia de inserção no mercado mostra a capacidade dos artesãos de se apropriarem da cultura para produzir objetos para a venda. Mais que isso, mostra a sua habilidade para variar a tradição (BARTH, 1987, citado em LOPES DA SILVA, 2006).

“Primeiro eu vi a Fátima fazendo uns cestos diferentes aí, quando eu fui pra Manaus me perguntaram se eu tinha outros tipos de cestos... eles queriam fazer luminária igual aqueles jarros. Aí quando eu vi a Fátima lembrei disso. Aí eu tinha um *buchudo* grande e virei ele. Achei que não ia quebrar, mas quebrou porque era de arumã falso. Aí eu fiz com arumã verdadeiro e não quebrou. Ele ficou meio torto, mais aí foi melhorando e as mulheres gostaram e começaram a querer fazer também” (Darcy Emílio, artesã).

“As mulheres gostaram e começaram a querer fazer também” mostra o que Barth (1987; citado por LOPES DA SILVA, 2006) observou como sendo a ação de indivíduos específicos e em ocasiões especiais transmitem as concepções que estão implícitas e que, sob uma forma difusa na coletividade, tomam forma definida e têm manifestação.

Como consequência, haverá variação na tradição - patrimônio coletivo - dando lugar ao surgimento de subtradições (localizadas) e especificidades culturais: “em cada subtradição, alguns critérios duradouros, consistentes, parecem de fato operar, donde a pressão para que o culto busque e lute para construir uma visão cosmológica que tenha certa coerência e força” (BARTH, 1987:54; citado por LOPES DA SILVA, 2006, p. 195).

O trabalho de Lopes da Silva (2006) desenvolve as contribuições de Fredrik Barth (1987) sobre os aspectos da tradição, criatividade e inovação. A autora verifica que Barth buscava compreender a inovação no âmbito da cultura, concebendo a criatividade exercitada na relação indivíduo/sociedade.

A iniciativa de Darcy ganha sonoridade com a observação de Barth (1987; citado por LOPES DA SILVA, 2006) quando este autor afirma que as percepções e

linhas individuais de raciocínio privilegiando o contexto amplo da vida social, importante para compreender o que são as tradições de conhecimento e quais as inovações, são geradas.

Tal iniciativa pode, ainda, ser considerada como a centralidade da cultura na constituição da subjetividade, da identidade e da pessoa como um ator social (HALL, 1997a, p.6). Ortner (2007) restaura a questão da subjetividade na teoria social por considerar que a “subjetividade é uma das dimensões principais da existência humana” e “por possuir uma dimensão política” (ORTNER, 2007, p. 381).

A participação do sujeito na teoria social retoma a interação entre as pressuposições sociológicas com as psicológicas. Estudando sobre isto, Stuart Hall (1997) ressalta que a separação convencional que havia entre as disciplinas da sociologia e da psicologia tem sido enfraquecida e abalada pelas questões da “cultura”. Até os mais céticos têm se obrigado a reconhecer que os significados são subjetivamente válidos e, ao mesmo tempo, estão *objetivamente* presentes no mundo contemporâneo – em nossas ações, instituições, rituais e práticas.

A subjetividade é a base da crítica cultural para entender o funcionamento da vida social explorando o potencial cognitivo de suas formas de produção simbólica. Por ela, busca-se entender para modificar, contribuir para modificar o mundo. Ortner a define como “o conjunto de modos de percepção, afeto, pensamento, desejo, medo e assim por diante, que animam os sujeitos atuantes” (ORTNER, 2007, p. 376).

Para a autora, a subjetividade faz dos seres sociais algo mais do que meros ocupantes de posições particulares e portadores de identidade (p. 385), eles têm *agency*, que se revela não como uma vontade natural ou originária, mas configurada em significados (p. 380).

Hall (1997a), Ortner (2007) e outros (SIMMEL, 1973; BARTH, 1897) constatarem que o contexto social da dissolução da fronteira entre as esferas do social e do psíquico é a modernidade, voltando o interesse para o posicionamento do sujeito na *nova era*. No âmbito da presente pesquisa, tal contexto é caracterizado pelas demandas da cidade, e pelo apelo do dinheiro e do consumo no âmbito do qual a produção dos objetos artesanais e as circunstâncias que motivam a sua produção acontecem. Ainda que não caiba nos limites do presente trabalho aprofundar o assunto, as evidências etnográficas reiteram a constatação de que

urbanização seja um processo irreversível para a vida das comunidades amazônicas como apontou Cardoso de Oliveira (1972).

Com base nisto, conferimos que a situação histórica que possibilitou a criação do abajur é o mercado que, por sua vez, é uma das produções do fenômeno urbano, onde o caráter criativo é o alimento da concorrência. Como ressalta Canclini (1997), toda criação cultural é motivada e os motivos encontram-se dentro de existências contemporâneas que, no caso do abajur Ticuna, é o mercado. Os artesãos não puderam precisar a data, mas lembram que esse modelo foi apresentado a primeira vez nas oficinas realizadas pela FEPI em 2004 e, posteriormente, na I Feira Internacional da Amazônia realizada em Manaus em 2006.

O *buré* representa a tradição, e o *abajur* a variação da tradição (BARTH, 1987) ou a atualização da tradição (GRÜNEWALD, 2000) Ticuna, tornando-se o correspondente comercial do *pacará*.



Foto 28: abajures à venda no Centro de Artesanatos

Pacará e *abajur* têm a mesma base de confecção. O que os difere é o número de talas de arumã empregadas e o formato final. Os cestos são construídos em três partes: *fundo*, *corpo* e *boca* (Darcy Emílio). A primeira a ser confeccionada é o fundo, sustentação do cesto, que terá quatro voltas e 24 talas entrançadas. O corpo começa na base que é a primeira volta entrançada definida por um grafismo, geralmente, *escama de xirui* (tamoatá).

Os dois cestos começam a se diferenciar no corpo, pois o corpo de um *pacará simples* grande (40 cm) tem quatro lados, cada lado com seis voltas e cada volta com seis talas. Isto equivale a 144 talas empregadas. Se uma tala quebrar, pode ser emendada, o que não acontece com o *abajur*, pois, caso emende, ao virar – para a transformação – a emenda aparece. Um *abajur* grande (30 cm) terá quatro lados, cada um com quatro voltas, cada volta com seis talas, totalizando 96 talas. Se o arumã usado for do tipo *falso (ou branco)*, o número de talas por volta será cinco porque as talas são mais largas.

1ª volta	6 talas
2ª volta	12 talas
3ª volta	18 talas
4ª volta	24 talas
5ª volta	30 talas
6ª volta	36 talas
4 lados = 144 talas	

Toda a *cultura do fazer abajur* se mostra pelo seguinte: para que um *pacará barrigudo* se transforme em *abajur*, o artesão precisa confeccionar um modelo específico. Isto significa que, nem todo *pacará barrigudo*, serve para ser abajur. O tamanho ideal terá entre 25 cm e 30 cm, constituindo, respectivamente, os tamanhos médio (M) e grande (G). A delicadeza do trabalho e a constante possibilidade de quebrar as talas impede a formatação de um tamanho pequeno (P). A transformação acontece logo após dar o acabamento: o dilatamento do corpo tem que ser mais flexível e a *boca* mais larga e a transformação acontece ao *virar as pontas para dentro da boca, para dentro do bucho, como se ele fosse um chapéu*⁷⁸ (Darcy Emilio).

Resta uma questão que tem sido pano de fundo para as críticas de objetos artesanais indígenas postos a venda: a identidade indígena.

3.3 Identidade, etnicidade, crítica cultural e hibridismo

A ação de Darcy foi apreendida e inserida no universo criativo e educativo da produção dos objetos artesanais para a venda. Isto foi permitido pelo “adensamento

⁷⁸ Outra tradução comercial para o abajur é servir de fruteira na decoração de mesas e cozinhas. Para isto, basta colocá-lo na posição *boca para cima* (Foto 29).

de significação”, pelo efeito de que uma ideia ou esquema vai “inchando” com o acréscimo de mais e mais fatos, interpretações e sentidos (BARTH, 1987; citado por LOPES DA SILVA, 2006, p. 196). Os sujeitos são conscientes, são “sujeitos conhecedores” autoconscientes e reflexivos, como afirma Ortner (2007).

Lopes da Silva (2006) descreve que, para Barth, a variação da tradição ocorre por meio da “difusão, desenvolvimento e diferenciação” do conhecimento. E o núcleo do processo é a interação social através da qual a comunicação é estabelecida.

O conceito de identidade tem sido uma das grandes preocupações das Ciências Sociais na análise da globalização e das consequências do urbanismo. Para Stuart Hall (1997a), a globalização tem um efeito pluralizante sobre as identidades produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionadas, mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas (HALL, 1997, p. 95). A identidade cultural caminha, argumenta o autor, se reconstruindo ao longo do processo histórico, mudando de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, o que torna a identificação um ato não automático, embora seja passível de ser ganha ou perdida.

Hall (1997a) não está distinguindo o local e o global em termos interpretativos, mas pensando em processos localizados que confrontam forças globais, as quais, ocupando posição dominante, tentam incorporar identidades localizadas em posições subalternas. Em foco fica a emergência de novos sujeitos, novas etnicidades, novas comunidades que, frequentemente através de meios marginalizados, tentam falar de si mesmos contra o mundo anônimo e impessoal das forças globalizadas presentes na diversidade do mundo pós-moderno. Assim, “a etnicidade aí seria o lugar ou o espaço necessário a partir do qual as pessoas falam” (GRÜNEWALD, 2000, p. 23).

Aos estudos de Hall sobre a identidade somam-se os de Barth (2000) e Ortner (2007). Barth (2000), por exemplo, questiona a identidade essencializada, fixa, biológica e hereditária. Para ele, a identidade é uma construção social, situacional e política apresentada em um processo contínuo que depende dos critérios de inclusão e exclusão que o próprio grupo determina.

Barth constrói seu conceito de grupo étnico enquanto um grupo de organização a partir da crítica que faz à definição típico-ideal aplicada na literatura antropológica para os grupos étnicos, a qual traz implícita uma visão preconcebida

dos fatores significativos para a construção da gênese, estrutura e função de tais grupos, impedindo de compreender o fenômeno dos grupos étnicos e seu lugar na sociedade e na cultura humanas (BARTH, 2000, p. 28).

Assim que os atores, tendo como finalidade a interação, usam identidades étnicas para se categorizar e categorizar os outros, passam a formar grupos étnicos em seu sentido de organização (BARTH, 2000, p. 32).

O artesão Ticuna, enquanto agente social, integra uma categoria arbitrária à sua cultura, potencializada pelo pensamento econômico hegemônico que o vincula “por um fio invisível ao mundo do trabalho” (SILVA, 2006, p. 12). A categoria *trabalho*, entretanto, não existia na atividade de tecer. Ela surge a partir da produção para venda, como categoria de trabalho, como profissão.

Os artesãos Ticuna desessencializaram a cultura e apresentam-se em termos identitários como um *organizational type*. Enquanto grupo étnico, sua identidade é reconstruída através da ação e interação dos agentes entre si nos limites das *fronteiras étnicas*, que são, antes de tudo, fronteiras sociais e simbólicas (BARTH, 2000, p. 34), dispostas a estimular e evidenciar as diferenças entre os indivíduos. Ao contrário do que se poderia supor, as fronteiras étnicas não isolam os grupos, mas canalizam a sua vida social, já que pressupõem que todos os membros do grupo “estejam jogando o mesmo jogo” ((BARTH, 2000, p. 34)). Essa condição significa que existe, entre ambos, um determinado potencial de diversificação e expansão de seus relacionamentos sociais, o qual pode recobrir, de forma eventual, todos os diferentes setores e campos de atividade.

Para Barth, as diferenças sociais e culturais entre os grupos étnicos não são apagadas pelo contato interétnico e pela interdependência entre as etnias (BARTH, 2000, p. 26). A etnicidade é, portanto, um fenômeno sociopolítico e não cultural, configurado num processo de manutenção da fronteira étnica onde os atores estão sempre posicionados, concordando com Hall (1997).

O posicionamento definido por Barth é uma situação que permite visualizar, em cada pessoa posicionada, um padrão singular formado pela reunião, nessa pessoa, de parte de diversas correntes culturais, bem como em função de suas experiências particulares (BARTH, 2000, p. 137). Esse conceito permite a concepção de que as pessoas são diferentes e que estas diferenças configuram-se como o principal impulso para a possibilidade de existir formas essenciais de interação, conversação e reflexão entre as pessoas, o que vai se dar através de uma

comunicação especial. Como é o caso de Darcy que, observando outros mercados – em feiras e oficinas –, inventou o abajur. Com isso, observamos o primeiro dado par indagar em que medida o abajur é um objeto Ticuna.

Percebe-se, na produção artesanal do Centro de Artesanatos, onde os objetos artesanais são produzidos nos moldes do contato (pela encomenda do mercado), que estes continuam conservando as expressões étnicas do povo Ticuna, a sua identidade cultural. Os objetos artesanais evidenciam os elementos diacríticos da cultura Ticuna, legitimando-os e, ao mesmo tempo, expressam a subjetividade e crítica cultural – individual e coletiva – dos Ticuna nos eventos que exigem um diálogo entre o grupo étnico reconstruído – os artesãos – e o mercado.

A identidade dos artesãos Ticuna surge por oposição, como uma *identidade contrastiva*, que implica a imposição do *nós* diante do *outro* (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003, p. 120), construída com o objetivo de diferenciar o grupo étnico dos demais grupos com os quais se defronta, articulando e legitimando, em um plano discursivo, os valores, interesses e os sentimentos comuns do grupo.

Nessa perspectiva, a persistência da integridade de grupos étnicos em situação de contato e fricção mútuos implica critérios e sinais de identificação, mas depende igualmente de uma interação mútua que permita a preservação das diferenças culturais. Nesse processo de contato entre sociedades, a cultura, na sua qualidade de capital simbólico, permite resistir à dominação e às imposições da sociedade dominante. Por intermédio da cultura, os elementos significantes exóticos são continuamente reinterpretados e assimilados.

Cardoso de Oliveira considera importante tomar a identidade como um fenômeno bidimensional, por possuir duas dimensões: a pessoal (ou individual) e a social (ou coletiva), situado em diferentes níveis de realização. Este conceito de identidade pessoal e social possui um conteúdo marcadamente reflexivo e comunicativo que supõe relações sociais tanto quanto um código de categorias destinado a orientar o desenvolvimento dessas relações (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003, p. 119).

Considerando, entretanto, que a identidade não é estática nem essencializada, ela se constrói, se desconstrói e se reconstrói segundo as situações, isto justifica as várias maneiras de consumir a identidade diante das circunstâncias de mudança pelas quais passou, por exemplo, a organização Pathan, estuda por Barth (2000), ou o que passa com o pacará ao se transformar em abajur.

As transformações são compostas pela intencionalidade dos artesãos de acordo com a sua cultura. Ou melhor, a partir dos padrões culturais pré-existentes dos quais fazem uso seguramente porque dominam a sua própria cultura. Com isto, chego a outra pergunta, agora formulada por Barth (1987; citado por LOPES DA SILVA, 2006, p. 198) para argumentar que o abajur continua sendo Ticuna: *como são definidos os critérios do que é aceitável e do que é inadmissível na variação da tradição?*

Barth é um estudioso que buscava saber, no âmbito da cultura, quais eram os *eventos* que permitiam as invenções e de onde vêm os padrões culturais. Para este autor, os padrões culturais fundamentais podem ser o resultado de processos sociais específicos, nem funcional, nem estruturalmente tais padrões são essenciais para as operações simbólicas e expressivas da cultura (BARTH, 2000, p. 112).

A noção de padrões culturais, entretanto, no sentido antropológico atual, foi formulada por Ruth Benedict que propôs estudar os *costumes locais* em contraposição à *natureza humana*.

O colorário que deriva em política moderna é que não há qualquer fundamento no argumento de que podemos confiar nossas conquistas espirituais e culturais a quaisquer plasmas germinais especiais hereditários (BENEDICT, 2000, p. 27).

A autora considera que a cultura não é um complexo que seja transmitido biologicamente, ela seria como um indivíduo e teria um padrão mais ou menos consistente em seu pensamento e ação, estando classificada em dois tipos principais: o apolíneo (de reações emocionais equilibradas) e o dionisíaco (de reações prazerosas, emocionais, mas também violentas e torturantes), isto porque os padrões culturais envolvem elementos conceitos filosóficos e psicológicos.

Os padrões culturais Ticuna que identifiquei como os mais expressivos na produção de pacará e abajur são os grafismos, ou *matü*, os desenhos criados a partir do repertório cultural Ticuna.

Nos objetos do Centro de Artesanatos, verifiquei o uso de seis modelos de desenhos diferentes: *toõ* (gaivota), *toõpeatü* (asa da gaivota), *tcha moata tchicu* (escama de xirui, tamoatá), *duri matü* (desenho da borboleta), *paivecü matü* (desenho do peito do pássaro ou malha) e *tututchii* (jiboia). Entre eles, os mais comuns são a borboleta, jiboia e o xirui.

Faulhaber (2003) e Teixeira (2012) identificaram o *paivecü* como sendo *teia de aranha* ou a própria arte de tecer. No meu trabalho na aldeia Bom Caminho, identifiquei o mesmo desenho com duas definições: *peito de pássaro* e *malha*⁷⁹. O primeiro me apareceu como informação dos artesãos mais jovens, especialmente de três artesãos, entre os quais um casal de professores. O segundo, *malha*, é mais comum e está presente no discurso cultural da maior parte dos artesãos. Em outro momento com artesãs Ticuna da aldeia Belém do Solimões, município de Tabatinga, identifiquei a definição *napa matü* ou desenho de rede, para o *paivecü*. Esta definição assemelha-se à encontrada em Bom Caminho, pois a malha definida é sinônimo para malhadeira, a rede de pesca regional, utilizada pelos Ticuna e ribeirinhos.

A definição como peito de pássaro também está descrita no livro paradidático “Ngi’ätanaütchicü Na’aga – Manual de preparação para a escrita”, produzido por professores Ticuna e utilizado nas escolas Ticuna. Talvez por esta razão os artesãos professores a tenham assim descrito.

Os grafismos empregados na cestaria são fundamentais para a identificação cultural e são reforçados porque desta forma garantem a legitimidade e a autenticidade⁸⁰ da cultura Ticuna em uma produção que vai para fora do contexto cultural e que precisa manter-se conectada com o mundo interno.

Além dos grafismos, outros elementos diacríticos são atualizados para reforçar a identidade Ticuna nos objetos. Como ressalta uma artesã em entrevista para a FEPI

“A gente usa a imaginação (...) se tem alguém que quer um abajur a gente faz, se quer um porta-caneta a gente faz. É só fazer pequeno ou grande; depende o jeito que quer (...) com o mesmo arumã, a mesma tintura, o mesmo trançado, até a artesã é a mesma” (Artesã Ticuna, FEPI, 2006).

Neste depoimento, a produção continua sendo uma prática feminina, as cores oriundas da combinação cromática do preto com o vermelho e com a cor natural do arumã e são produzidos sob o mesmo contexto cultural. Estes elementos juntamente com os grafismos são, portanto, os critérios admissíveis para a variação da tradição

⁷⁹ Teixeira (2012) identificou esta definição entre os artesãos da aldeia Bom Caminho. Na aldeia Barro Vermelho identificou teia de aranha (TEIXEIRA, 2012, p. 77).

⁸⁰ Sobre autenticidade ver GRÜNEWALD, 1999; 2003.

do pacará barrigudo para abajur, pois retratam a *coerência*⁸¹ interna da cultura e os processos pelos quais esta se difunde.

Para efeito de completar a subjetividade indígena, Hall lembra que, se um indivíduo deseja influenciar o que ocorre no mundo, ele precisa ter a cultura em suas mãos (HALL, 1997a, p.18). Pelo depoimento acima, os artesãos Ticuna têm domínio da sua cultura e a utilizam conforme a subjetividade que motiva o diálogo com o mercado. Lembrando ainda, que “o conhecimento técnico empregado nas mercadorias sempre se mistura profundamente com as suposições cosmológicas, sociológicas e rituais que tendem a ser amplamente compartilhadas” (APPADURAI, 2008, p. 61).

Atualizar sinais diacríticos (ou tradicionais) em contextos modernos não exclui o caráter inventivo do processo. É na verdade um movimento de contextualização (GRÜNEWALD, 2000, p. 7). Com isto, verifico que a produção do abajur envolve um “sistema de significados, conhecimento cultural institucionalizado, compreensão de normas e a habilidades para conceituar e usar a linguagem para representar a tarefa em que se está envolvida e para construir em torno desta um mundo de significados, de colaboração e comunicação – em resumo, uma cultura” (HALL, 1997a, p.18), a cultura do artesão Ticuna, que produz um objeto específico: o *abajur*.

Isto volta, novamente, para a centralidade da cultural confirmando porque é cada vez mais difícil manter a tradicional distinção entre “interior” e “exterior”, entre o social e o psíquico, quando a cultura intervém (HALL, 1997a, p. 8). Com isto, as identidades sociais são construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas e as subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico.

Na perspectiva de que o abajur é o objeto artesanal criado para o mercado, promovendo uma interação entre a cultura local e a cultura externa materializado na economia, é possível considerá-lo um objeto híbrido, produzido a partir da subjetividade e crítica cultural Ticuna, diferenciando-se dos modelos indígenas direcionados para o colecionismo. Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural (CANCLINI, 1997, p. 284).

Por hibridismo, estou considerando o encontro cultural que promove misturas. No caso dos artesãos Ticuna de Bom Caminho, o encontro cultural (ou evento) foi

⁸¹ Sobre coerência ver Barth 1987 citado por LOPES DA SILVA, 2006, p. 198.

motivado pela interação com a sociedade não indígena no contexto urbano, que produz sociabilidades específicas e um campo também específico: o mercado.

Para Burke (2008), é nos encontros culturais que ocorrem o cruzamento de elementos de uma cultura para outra. Este processo é produzido pela *agency* das pessoas e não acontece de forma automática como queria a definição de híbridos trazidos inicialmente pela biologia com a mistura de raças. Com esta definição, Burke identifica um caráter positivo para o hibridismo, pelo qual o encontro encoraja a criatividade e apresenta-se como inovador (BURKE, 2003, p. 55).

Neste movimento de cruzamento, destaco a subjetividade Ticuna presente na produção como o elemento fundamental para construir o viés positivo do hibridismo, uma vez que as subjetividades promovem alterações em diversos níveis que podem “renovar a cultura produzindo novos sentidos” (KERN, 2004, p. 59).

Cada vez mais a cidade (ou os aspectos urbanos) está se aproximando dos Ticuna de Bom Caminho. Além da proximidade geográfica (2,5 km da sede municipal), o constante contato comercial e social com a cidade é estimulado diariamente. O sentido contrário onde a *aldeia vai para a cidade* também é verdadeiro. Principalmente, considerando o acesso a políticas públicas e aos problemas urbanos que rompem as fronteiras. Burke (2008) afirma que a globalização é planetária, ou seja, atingiu seu nível mais alto, e, por essa razão não há mais como evitar os processos de hibridização da cultura.

No contato em que os Ticuna do Centro de Artesanatos estão inseridos com a *cidade*, trocam modelos ideais de pensamento, necessidades e gostos. Canclini (2003) reflete que as muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidem com o meio rural e que isto se deve pelas interações comerciais estabelecidas entre os dois meios auxiliado pela mídia eletrônica nas casas rurais que os conecta diretamente com as inovações modernas. A conexão chega hoje em Bom Caminho, por exemplo, através da televisão e dos telefones celulares e se propaga pela voz comunitária, de modo que atinge a todos de maneira completa.

Com tudo isto, conferimos que a cultura regula as práticas culturais, e, pelos mesmos fatores, ela está sujeita a ser moldada pela ação dos agentes sociais, pela crítica cultural que se fazem embasados no conhecimento e domínio da cultura que lhe é própria, uma vez que a cultura está em suas mãos.

Os artesãos Ticuna criaram a “cultura do artesão Ticuna”, onde somente por ela, elaboraram, inventam, recriam, variam e atualizam a tradição por meio dos

objetos. Dessa forma, pacará simples e abajur são presentes etnográficos se transformando em futuro (CLIFFORD, 2008, p. 23) a fim de manter a possibilidade de diálogo entre os Ticuna e a sociedade não indígena, cosmopolita, onde a subjetividade Ticuna permite a afirmação da identidade nesta nova situação de contato convencionalizada, o *mercado*.

As hibridações descritas por Canclini (1997) o levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Com isso, todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 1997, p. 350). No mesmo movimento, bens industrializados e os objetos do consumo – dinheiro, por exemplo – migram para a aldeia.

O abajur é, portanto, um objeto fronteiro que transita por diversos *mundos*, pondo em diálogo a cultura Ticuna e a sociedade. Sob a mesma condição, promove um diálogo entre estes mundos. A circulação dos *pacarás* e *abajures* no mundo social lhes confere a possibilidade de interagir com *mãos*, contextos e usos diferentes. Desse modo, eles têm acumulando biografias econômicas culturalmente informadas, que os encaram como entidades culturalmente construídas, dotadas de significados culturalmente específicos e classificadas e reclassificadas em categorias culturalmente construídas (KOPYTOFF, 2008, p. 94). Somente pela análise da trajetória dos objetos poderemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às *coisas* (APPADURAI, 2008, p. 17).

3.4. Produtos artesanais nas prateleiras de Manaus: indivíduo, sociedade de um tipo especial de consumo

3.4.1 O caminho da produção para a venda

Uma vez que a produção é concluída, inicia-se o processo de venda. Entretanto, o percurso dos objetos da *capoeira* à *prateleira* é longo e exige detalhes que alargam a hipótese inicial de minha pesquisa de que a produção seria unicamente influenciada pelo mercado. Isto porque o percurso entre a produção e a comercialização possui muito da agencialidade dos artesãos indicando *o que*

comercializar, da mesma forma que as condições locais de escoamento da produção são mais perspicazes para a produção que os gostos e distinções dos compradores/consumidores.

O destino da produção dos artefatos do Centro de Artesanatos é a cidade de Manaus e a viagem começa no porto da aldeia Bom Caminho. O caminho até Manaus é feito em barco recreio⁸², onde os objetos artesanais são transportados em sacolas grandes que armazenam mais de um objeto (Foto 30) de modo que possa compor um único volume, já que o frete pago se dá pelo volume que ocupam na embarcação e não, necessariamente, pelo seu peso. O valor pago por volume é de R\$ 30,00, dispêndio do dono do produto ou do comprador, quando há o entendimento prévio entre ambos, podendo o valor gasto ser descontado no montante da compra.

É necessário deslocar a produção até o cais de porto da cidade de Benjamin Constant, distante 2,5 km. No período da seca, com a estrada trafegável, esse trajeto é feito em caminhões do tipo baú, cujo custo é financiado pelos artesãos. Segundo informações, *“começa aí o problema, porque muitas vezes o artesão não tem o dinheiro do frete e ele tenta conseguir a ajuda da Prefeitura, de órgãos parceiros, mas só quem dá o apoio é a Prefeitura com a passagem”* (Rosa Chota, artesã). O preço desse tipo de serviço varia de R\$ 120 a R\$ 150,00. Na cheia, esse transporte é feito em canoas que fazem mais de uma viagem para atender todo o volume produzido. Quanto ao custo, chega a ser mais barato que o terrestre, mas sem segurança e comodidade aos produtos. A solução encontrada pelos artesãos é mudar o meio de transporte e deslocar os volumes em suas próprias canoas e/ou motores de popa. Este meio também é o meio usado durante as enchentes.

A Prefeitura de Benjamin Constant cede de duas a quatro passagens para os membros da AMATÜ para a viagem até Manaus. Entretanto, os custos da viagem envolvem ainda a estada, alimentação dos artesãos e o transporte para retirar os produtos do barco até o local da venda. Sem apoio em Manaus, os encargos são exclusivamente cobertos com a renda das vendas. Em junho de 2012, acompanhei a venda de um grupo de mulheres composto por Rosa Chota, Darcy, Dilurde, Marta e

⁸² Tipo de embarcação comum na Amazônia destinado ao transporte de passageiro e cargas, especialmente de produtos para abastecer as cidades, como bebidas e gêneros alimentícios, de onde o proprietário extrai grande parcela de sua renda. Nesse contexto, ele ganha também com o frete dos volumes de artesanato.

Ernestina e verifiquei o contexto que envolve a venda e as estratégias utilizadas pelas artesãs no processo de venda.

A viagem de Benjamin Constant a Manaus dura três dias e a de volta, cinco. Durante a permanência no barco, as mulheres aproveitam para tecer cestarias ou para fiar o tucum. Os produtos feitos nesse tempo, que não são muitos, são vendidos para os próprios passageiros das cidades entrepostas.

Ao chegar a Manaus, mais uma despesa é adicionada, o frete de retirada do barco que custa, em média, R\$ 100,00 para o trecho do Cais do Porto até a Praça do Artesanato. Por isso, os artesãos optam por levar os produtos diretamente para a Praça a fim de evitar outros fretes. Observo aqui que esta iniciativa dos artesãos de dominar o espaço pretende também dominar o tempo (BOURDIEU, 2008), uma vez que as distâncias físicas representam também gastos de tempo, que são distintos para as diferentes possibilidades de mobilidade e em relação às diferentes possibilidades de localização.

A coordenação do Centro de Artesanatos afirma que as despesas com o frete e transporte dos volumes poderiam ser pagas através da contribuição dos associados. Contudo, isto não ocorre porque a contribuição não é regular e com a descontinuidade é impossível saldar todos os gastos necessários na viagem. Os artesãos cobram o apoio dos órgãos indigenistas e alegam não serem atendidas, de modo que as despesas continuam sendo particulares, isto é, dos artesãos.

Observo que a questão do frete é um dos elementos que mais influencia a produção dos artesãos, sobretudo no que se refere às cestarias. Sem dúvida os gostos e distinções impostas pelo mercado direcionam a produção. Por seu formato, o abajur pode ser encaixado e pilhado de modo que em uma mesma sacola será acondicionado um número maior de abajures do que de pacarás, por exemplo, em sacolas de mesmo tamanho. Os pacarás só podem ser encaixados em outros se forem de tamanhos diferentes, como no caso de um pacará simples grande que pode transportar em seu interior um médio e outro pequeno. Já os pacarás barrigudos não dispõem dessa opção de transporte, e, com isto, as artesãs evitam produzir quantidades que gerem vários volumes de sacolas.

Com base na condição de que é possível levar na viagem mais abajures que *tem saída certa* (Dilurdes Agostinho, artesã) e que reproduzem a lógica cultural, as artesãs se empenham na produção maior deste tipo de objeto. Observo que, no caso do Centro de Artesanatos, as mulheres encontraram na associação entre a

demanda do mercado e as condições de produção, uma maneira de controlar a produção, de ditar o que deve ser produzido.

A capacidade de controle que os artesãos Ticuna empreendem neste modelo aparece como uma “dialética do controle”, isto porque “os sistemas de controle nunca podem funcionar com perfeição, pois as pessoas que são controladas têm agencialidade e entendimento e, portanto, sempre conseguem encontrar maneiras de fugir e resistir” (GIDDENS, 1979, citado por ORTNER, 2007b, p. 24). Isto reforça o argumento “a condição de sujeição é subjetivamente construída e experimentada” (ORTNER, 2007, p. 381), o que na experiência dos Ticuna aparece nas estratégias que os artesãos usam.

O pacará e o abajur construíram um mercado sólido baseado na identidade Ticuna. Embora o abajur se destaque como um o objeto cultural que age como o mediador entre a cultura e o mercado, ele se consolidou não só pela demanda, mas também pela oferta das artesãs que passaram a produzir cada vez mais abajures considerando a facilidade que este objeto artesanal tem de ser transportado.

Nesta iniciativa, observo uma aproximação com a *teoria da prática* discutida por Ortner (2007b) que propõe uma teoria geral da produção de sujeitos sociais por meio da prática no mundo e da produção do próprio mundo por intermédio da prática. Para a autora, a produção do mundo pela prática humana traz, embutida, uma síntese dialética da oposição entre “estrutura” (ou mundo social tal como está constituído) e “agencialidade” (ou as práticas interessadas de pessoas reais) que antes não fora conseguida. Além disso, a ideia de que o mundo é “feito” – em sentido muito amplo e complexo, é claro – por intermédio da ação de pessoas comuns também significava que ele poderia ser desfeito e refeito (ORTNER, 2007b, p. 37).

3.4.2 O local da venda

Na pesquisa para esta dissertação, identifiquei a Praça Tenreiro Aranha ou Praça do Artesanato (Foto 31) como o local da comercialização, o local do consumo da produção do Centro de Artesanatos de Bom Caminho. Outros dois locais – o

Mercado Adolpho Lisboa (Mercadão – Foto 32) e o Centro Cultural Branco e Silva⁸³ (Foto 33) – foram identificados como *mercados secundários*, uma vez que, com estes, a negociação ocorre apenas em duas circunstâncias: primeiro se houver encomenda prévia ou, segundo, no caso dos compradores da Praça não apresentarem interesse em todos os objetos dispostos, isto é, havendo sobra dos produtos.

A Praça é, ao mesmo tempo, o espaço ocupado (físico) e o espaço social (BOURDIEU, 2008), construídos pela ação dos agentes sociais, os artesãos indígenas. A cidade é o contexto de formação desse espaço social, que é organizado por dois princípios de diferenciação entrecruzados – o capital econômico e o capital cultural.

Enquanto espaço físico, a Praça Tenreiro Aranha fica localizada no seio do centro comercial de Manaus, na área de livre comércio. Em seu circuito, estão localizados hotéis e a área portuária, caracterizados como rota de entrada e saída da cidade e, logo, turística. A loja Artíndia da FUNAI funcionou no Pavilhão Universal que é única *loja* da Praça, já que as vendas são praticadas pelos concessionários dos *boxes* ao redor do Pavilhão.

A região onde a Praça está localizada é dividida em áreas comerciais segundo o tipo de serviço: vestuário, eletroeletrônicos e informática, instrumentos musicais, e, à Praça, coube o fluxo dos produtos artesanais mais variados, entre eles, os indígenas. Como afirma Bourdieu (2008), a capital é lugar do capital, onde se encontram concentrados os polos positivos de todos os campos e a maior parte dos agentes que ocupam essas posições dominantes. Desta forma, o sistema de produção e comercialização dos artefatos Ticuna se inscreve no contexto das implicações do urbano, da globalização que transcende as esferas da cidade, que produz o dinheiro e consumo.

A Praça, enquanto local de comercialização, ainda é reflexo da relação construída com a Artíndia cuja “função” foi preservada quando o local foi oficialmente transformado em *Praça do Artesanato* e a Artíndia foi fechada. A proximidade da Praça com o Cais do Porto onde chegam as embarcações vindas de Benjamin Constant, e de outros locais nacionais e internacionais, é um elemento

⁸³ Outros estabelecimentos de objetos artesanais vendem artefatos Ticuna de localidades como Tabatinga, São Paulo de Olivença e mesmo de Benjamin Constant. Contudo, o Centro de Artesanatos de Bom Caminho comercializa, especialmente, com os locais mencionados acima.

facilitador na construção do espaço como local da venda, pois o trajeto é curto, o que representa menor dispêndio com o transporte dos volumes de artefatos do barco até o local onde serão oferecidos. Além disso, fica muito próxima ao Mercado Adolpho Lisboa de modo que, no mesmo dia, pode-se negociar com compradores dos dois ambientes. Considerando-se, até aqui, as vantagens de ser o local instituído e de poder minimizar os gastos com o transporte pela proximidade entre o Cais, local da chegada em Manaus.

Observando o grupo de mulheres durante a venda em 2012, verifiquei que ao chegar a Praça os objetos foram *guardados* nos *boxes* dos compradores, preferencialmente aqueles que encomendaram objetos ou que estão, previamente, interessados nos produtos, pois os artesãos em geral não possuem um local de apoio em Manaus para guardar seus produtos. A artesã Dionísia revelou que tem deixado de enviar seus produtos pelo Centro para Manaus pelo “*transtorno que causa à Coordenadora, porque ela não tem apoio e faz tudo sozinha*”.

Assim, guardá-los nas barracas significa um sinal amistoso para a compra. Os volumes ficaram fora das barracas, pois não cabem no interior, e, com isto, é preciso contratar o serviço de um vigia pagando-se R\$ 30,00 por noite. No dia seguinte, os volumes são retirados logo cedo para não prejudicar o horário de funcionamento do *box*.

O *abrir as sacolas* foi um momento de grande movimentação na Praça (Foto 34). Esta ação foi feita pelos permissionários das barracas e não pelas artesãs, atestando um nível de intimidade entre ambos. As *sacolas* foram selecionadas aleatoriamente pelos compradores, que analisam cada uma das peças e negociam os preços com as artesãs. Somente depois que os compradores separaram os objetos desejados, as artesãs começaram a expor os produtos na calçada da Praça, adotando a mesma prática de venda vista em Letícia e Tabatinga, ao longo das estradas e esquinas, com lonas forrando o chão para deixar os objetos à exposição.

As mercadorias feitas sob encomenda permaneceram nas sacolas para serem entregues aos seus compradores. Nesta pesquisa, identifiquei apenas dois compradores fora da Praça para aquele grupo de mulheres: uma indígena que

possui loja no Centro de Artesanatos Branco e Silva e um senhor que possui um *box* no Mercado Adolpho Lisboa⁸⁴.

Os preços são tabelados (Quadro 1) e possuem distinção entre atacado e varejo. Entretanto, sofrem a influência da negociação entre o comprador e o artesão. É comum que os primeiros pleiteiem descontos em cima do preço do atacado, mesmo quando a compra é de um número de peças menor que 10, como estipula esta categoria de venda.

Verifiquei que a negociação pode ser ainda mais vantajosa para o comprador quando o artesão não tem condições de pagar o frete no barco e do trajeto entre o barco e a Praça. Nesta situação, os volumes ficam retidos na embarcação até que o passageiro salde a dívida. Esta condição coloca o artesão/passageiro sendo constrangido a aceitar as condições do comprador, que variam entre o desconto e a postergação do pagamento. Ou melhor, *eles querem comprar no fiado porque já pagaram o frete a vista e aí a gente fica em Manaus esperando eles pagarem porque senão não dá para fazer as compras e voltar para a comunidade* (Rosa Chota, artesã). O tempo de espera pode durar até um mês, foi o que aconteceu com o grupo de mulheres na viagem de 2012.

Para citar um exemplo, a artesã Trindade Simplício fez esse tipo de negociação com o comerciante do Mercado Adolpho Lisboa. Como ele havia “retirado” os objetos do barco, ela lhe vendeu abajures por R\$ 10,00, os mesmos que, no atacado, valem R\$ 13,00 e, no varejo, R\$ 15,00. Posteriormente, a artesã ouviu de uma freguesa deste comerciante que ele lhe revendera o mesmo abajur ao preço de R\$ 30,00. Isto mostra que a relação entre *produtores* e *compradores* se pauta de um grande abismo de desconhecimento dos *produtores* sobre o destino de seus produtos. Appadurai (2008) verifica que estes abismos conduzem a elevados lucros do comprador, o que pode ser amenizado com a construção de “pontes mercantis de conhecimento” (APPADURAI, 2008, p. 62).

A venda em Manaus se configura, especificamente, como uma transação comercial. Com isto, os objetos artesanais deixam de ser meros *produtos* e passam a ser classificados como *mercadorias sociais*, ou melhor, um tipo específico de

⁸⁴ As identidades dos compradores serão mantidas em sigilo, pois algumas situações evidenciadas na transação comercial entre eles e os artesãos podem induzir a conflitos entre eles. A situação, entretanto, será divulgada e analisada conforme o objetivo desta pesquisa.

mercadoria. Appadurai define mercadoria ou *coisas* como objetos de valor econômico que, assim como as pessoas, tem vida social (APPADURAI, 2008, p.15).

Grünewald (2003) ressalta que as fronteiras étnicas possibilitam o surgimento de novas formas de etnicidade. Identifico, no caso dos Ticuna, o papel de artesão, como concorrendo para uma “eticidade reconstruída” como um resultado mais ou menos automáticos de todos os grupos no mundo que entram numa rede de relações globais de transações comerciais. Esta perspectiva permite que os elementos culturais sejam ressignificados como mercadoria (MACCANNELL, 1992, citado por GRÜNEWALD, 2003, p. 148).

A produção artesanal possui dois objetivos principais. O primeiro é garantir o *bem-estar social* das famílias Ticuna, conforme propõe o Estatuto Social da AMATÜ e os preceitos trazidos pelas ideias de desenvolvimento sustentável e etnodesenvolvimento que embasam as iniciativas da produção para a venda do Centro de Artesanatos. Nesta relação, é importante destacar os construtos nativos sobre a noção de *bem-estar* para problematizar a questão do consumo empregado na prática de comercialização dos artefatos.

A noção de *bem-estar* se configura como um sinônimo para o projeto da modernidade de levar a sociedade a desenvolver condições mais desejáveis – a fim de ser “moderna”, ou seja, mais humana e melhor estruturada para promover a felicidade e a dignidade humanas⁸⁵ (BAUMAN, 2009, p. 304). Para Bauman, a Sociologia é a *ciência da sociedade* que promove uma crítica da realidade social inculcada pela modernidade.

A busca pelo *bem-estar* ou pela *felicidade* gera um movimento particular no Centro de Artesanatos: a produção de mercadorias para adquirir mercadorias. Ou melhor, o consumo para o consumo, onde o elemento de troca é o dinheiro e não mais reciprocidades ou presentes como antes nas sociedades pré-monetárias.

O dinheiro é um produto da cidade, é o principal elemento revolucionário que culminou na dissolução da ordem feudal e que possibilitou o incremento da individualização. É a máxima abstração que se alcançou a razão prática (MOURÃO, 2011, p. 17). Para Simmel (1989), ele é o mediador por excelência das trocas

⁸⁵ Na mesma obra Bauman destaca que atualmente o Estado deixou de se importar com o bem estar da sociedade a política agora é “política de vida”, individualizada, onde se busca respostas individuais para problemas sociais (BAUMAN, XX, p. 308).

econômicas; “é o deus da época moderna, onde tudo gira em torno do dinheiro e, ao mesmo tempo, o dinheiro faz tudo girar” (SIMMEL, 2005. p. 36).

Em sociedades pré-monetárias, o indivíduo depende diretamente do seu grupo. Agora, com o advento do dinheiro, ele "carrega consigo o direito ao apoio e aos serviços dos outros, de forma condensada, como potencial", em dinheiro (SIMMEL, 1989, p. 463).

Simmel analisa o impacto que o dinheiro, na economia monetária desenvolvida, provocou nos pensamentos, sentimentos e intenções dos indivíduos, nas formas de socialização, nas instituições e na vida cultural dos indivíduos e da sociedade em geral; faz uma sociologia da sociabilidade cotidiana. É por isso que o autor analisa o dinheiro não só como entidade empírica, mas, também em seu sentido mais profundo e complexo, como símbolo das formas essenciais das ações no mundo, como interação, para “expor as precondições que, situadas nos estados mentais, nas relações sociais e na estrutura lógica da realidade e dos valores, outorgam ao dinheiro seu significado e sua posição prática” (SIMMEL, 1987, p. 23).

Tedesco afirma que Simmel não intencionava polemizar com Marx, mas, sim, inserir dimensões metafísicas, psicológicas e culturais no âmbito da análise e que no materialismo histórico, não se apresentavam; é uma filosofia da cultura em seu sentido geral dos sistemas simbólicos prevalentes na sociedade. Ou seja, o dinheiro aparece como indicador de realizações espirituais da época moderna. Por isso, o dinheiro é uma metáfora, um sistema simbólico que representa e, ao mesmo tempo, governa a cultura moderna e as suas realizações específicas, a racionalidade na economia e na vida (TEDESCO, 2007, p. 58).

O dinheiro ganho na venda dos objetos artesanais Ticuna volta quase que imediatamente para o comércio, já que os agentes sociais possuem destinos pré-estabelecidos para ele antes de as vendas acontecerem e com a consumação da venda, *aplicam* o dinheiro da renda. A *pressa* neste movimento atesta uma característica autêntica do caráter transitório do mundo moderno que determina que o dinheiro só realiza a sua função quando é repassado. Este ritmo acelerado altera a vida e, no caso da vida indígena, que é marcada pela periodicidade do ciclo agrícola, por exemplo, passa a ser alterada a partir do momento em que o dinheiro interage.

A instituição do dinheiro acontece e se consolida pela sua natureza instrumental de troca, capacidade geral de uso, impessoalidade, ou seja, transcende as pessoas no momento considerado; se expande e se desenvolve no coletivo e

para a coletividade; “é um reenvio das ações dos outros” (SIMMEL, 1984, p. 463); ao mesmo tempo, permite à pessoa crescer, desenvolver-se e distanciar-se do dinheiro.

Os destinos são estabelecidos para a aplicação do dinheiro de que falei anteriormente, são estabelecidos encontro cultural da identidade dos artesãos com a sociedade globalizada. E se dão, atualmente, no mesmo modelo que era dado no início da relação com o Programa Artíndia: a aquisição de mercadorias industrializadas. Com isto, o *bem-estar* é materializado no poder aquisitivo de comprar bens industrializados como os de utilidade doméstica – a exemplo dos eletrodomésticos, vestuário, telefones celulares, materiais de construção e motores de popa – que visam gerar conforto às atividades domésticas e familiares como uma casa de alvenaria e televisores, e logo, alcançar a *felicidade*.

“Antes a minha casa era de madeira, mas estragava logo. Agora mandei fazer de tijolo, bem grande porque assim não estraga, tem banheiro dentro e cada um tem seu quarto, ninguém fica amontoado. Tem gente que prefere que deposite o dinheiro na conta e lá mesmo eles sacam pra pagar um serviço ou comprar coisas lá mesmo como tijolo, cimento, ferro, pagar o pedreiro. Eu vou depositar pra comprar as telhas e terminar de cobrir a minha casa” (Darcy Emílio, artesã).

Para Simmel (2005), o dinheiro é um elemento facilitador de aspirações e mediador entre o homem e os seus desejos, cria a ilusão, tão logo seja alcançado, de satisfação plena e felicidade. Quando o dinheiro é alcançado, cresce a ilusão de que todo o resto seria mais fácil de alcançar que antes. Por isso, o desejo enorme do homem moderno de ser feliz, alimenta-se do poder e do sucesso do dinheiro, porque ele concentra tudo que é desejado.

Igualar a felicidade à compra de mercadorias (que se espera que gerem felicidade) significa afastar a probabilidade de a busca da felicidade algum dia chegar ao fim. Essa busca nunca vai terminar – seu fim equivaleria ao fim da felicidade como tal. Não sendo possível atingir um *estado* seguro de felicidade, só a *busca* desse alvo teimosamente esquivo é que pode manter felizes (ainda que moderadamente) os contendores (BAUMAN, 2009, p.16). Imperceptivelmente, a visão da felicidade muda da antecipação da alegria *pós-aquisição* para o ato de *compra* que a precede - um ato transbordante de expectativa jubilosa; satisfeita de uma esperança ainda imaculada e intacta.

Marilyn Strathern estudando estética e gênero em Mount Hagen, nas Terras Altas da Papua Nova Guiné, observa que os objetos industriais geram novas relações sociais entre as pessoas (SIMONI, 2010, p. 5). Não percebo esta

ocorrência em Bom Caminho. Contudo, são perceptíveis na paisagem da comunidade, as condições entre uma casa de artesão e de outro agente social. Refiro-me, especialmente, à estrutura das casas e aos produtos do chamado *bem-estar social (felicidade)* de seu interior. Verifico mais como um processo próprio da atividade do artesão, da cultura do artesão, uma vez que tais objetos são comuns entre esta categoria, não sendo diferente dos moradores que possuem condições financeiras para adquiri-los.

A comunidade Bom Caminho possui um número ainda modesto de casas construídas em alvenaria. Contudo, os modelos das habitações são ocidentalizados, com divisórias internas e organizadas com bens industrializados pertencentes à vida urbana. O depoimento dos artesãos é unânime de que o *tipo ideal* de casa é o de alvenaria⁸⁶.

Ortner (2007), no trabalho *Subjetividade e crítica cultural*, persegue a ideia de coerção cultural passando pela ideia de que a cultura plasma a subjetividade das pessoas sob regimes históricos de poder específicos. O regime em questão, no caso do texto de Ortner, é o do capitalismo tardio. Baseia-se no trabalho de Fredric Jameson e Richard Sennett para investigar as formas essencialmente infelizes de consciência culturalmente produzidas sob esse regime.

Limonad (2007) verifica que as práticas e relações urbanas (os modos de vida urbano) perpassam as grandes aglomerações das cidades e ocupam os territórios indígenas. Neste caso, há que se considerar que o encontro cultural no contexto urbano produz, nos artesãos Ticuna desejos, ansiedades, sentimentos, intenções e perspectivas peculiares ao consumo. Estas subjetividades legitimam a fala coletiva que o *bem-estar* pode ser alcançado com a renda obtida com a venda dos objetos artesanais, legitimando, também, a continuidade da prática comercial do artesanato. O *bem-estar* aparece como o constructo institucional (dos artesãos) para se alcançar a felicidade.

Numa sociedade de compradores e numa vida de compras, *estamos felizes enquanto não perdemos a esperança de sermos felizes*. E, portanto, a chave para a felicidade e o antídoto da miséria é manter *viva* a esperança de ficar feliz. Mas ela só pode permanecer viva sob a condição de uma rápida sucessão de "novas

⁸⁶ O Banco do Brasil junto com a FUNAI e associações indígenas estão discutindo em 2014 a inserção das comunidades indígenas de Benjamin Constant no Programa Nacional de Habitação Rural – PNHR .

oportunidades" e "novos inícios", e da perspectiva de uma cadeia infinitamente longa de novos inícios à frente.

A produção/comercialização passa para uma nova etapa do ciclo com o retorno das artesãs para a comunidade, quando se dedicam à prestação de contas da viagem: repasse de dinheiro a quem solicitou em espécie, entrega das *mercadorias encomendadas* e, obviamente, apresentação dos comprovantes de gastos. Isto ocorre atestando mais um caráter da venda como prática comercial institucionalizada, quando o mundo administrativo-gerencial opera sob esta lógica.

Uma das preocupações da presente dissertação foi analisar se a produção é economicamente viável para os artesãos. Observo que, apesar da renda ser descontínua, ela influi na redução do tempo de aquisição (e suprimento de uma necessidade) de bens e serviços que outras fontes de cálculo demorariam mais tempo para adquirir. Entretanto, outros elementos circulam na relação entre os artesãos Ticuna e a comercialização dos artefatos. Com isto, verifica-se o segundo objetivo da comercialização: a alteridade das mulheres artesãs.

A participação da mulher na vida social Ticuna é percebida facilmente no domínio do mundo doméstico. Com a prática comercial dos artefatos, estes limites são transpostos. A comercialização gera uma possibilidade de liberação da *tutela* masculina. Isto rompe com a ideia de consumo associado apenas com o fim de uma necessidade humana e traz a produção dos repertórios simbólicos, constitutivos dos processos identitários e também niveladores e reguladores da vida social.

Participar do grupo dos artesãos habilita as mulheres a participarem de contexto pertinentes a *cultura do artesanato*, como feiras, treinamentos e exposições fora e dentro da comunidade. Mais uma vez, a produção rompe com a dicotomia rural/urbano, local/global, pois, nesses espaços, são intercambiadas experiências, conhecimentos e fronteiras.

“Eu já fui para Curitiba, Palmas, São Paulo... participar de feiras e aprendi muito lá. Esses lugares são bons para vender e para conhecer como os parentes e outros artesãos trabalham também. Eu sempre sou convidada por causa da Associação e sempre que eu posso levo uma mamãe comigo para ela conhecer como é. O problema é que as vezes elas não querem ir porque eu não vou e aí ficam com medo de ir sozinhas” (Rosa Chota, artesã).

Ressalto que a intenção das artesãs de utilizarem fibras de bananeiras na produção se deu a partir de sua experiência com um grupo de mulheres da cidade

de Palmas (TO). Espaços como as feiras são campos apropriados para o estímulo à criatividade e à interculturalidade do conhecimento do artesão.

Este contexto criativo encontra-se novamente com os argumentos de Simmel sobre as condições psicológicas que a metrópole cria na mente humana. Para ele, a metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente, da que a vida rural extrai.

Nos dados coletados, não identifiquei outra aplicação do dinheiro das vendas para ações diferentes da aquisição dos bens já citados. Por exemplo, nenhuma das artesãs consultadas informou que a alimentação e a educação dos filhos, por exemplo, são custeadas pela renda das vendas de artesanatos. Alguns comentários nesse sentido ocorrem de que, havendo sobra, o recurso pode ser utilizado para estas questões. Com isto, percebo que a alimentação e a educação provêm de outras fontes de recurso como os salários, benefícios sociais e da produção agrícola e extrativista. E, nisto, a participação masculina é majoritária quando, por exemplo, do homem provêm recursos da agricultura, aposentadoria e seguro defeso que, somados, voltam-se para o “sustento da família”, o que representa para os artesãos, o suprimento das necessidades básicas.

Uma hipótese para esta situação pode ser a descontinuidade da renda. Despesas de manutenção primária como a alimentação necessitam de regularidade, condição inexistente na atual formatação da produção e comercialização dos artefatos. Isto gera uma flexibilidade à aplicação da renda das vendas em bens que não podem ser adquiridos com o orçamento doméstico regular que se dirige, geralmente, às necessidades básicas. Há, entretanto, uma urgência na movimentação do dinheiro e, por isso, também, as compras que os artesãos realizam são efetuadas sempre à vista e não em parcelas pela irregularidade da renda.

O advento da busca da felicidade como principal motor do pensamento e ação humanos prenuncia, para alguns, embora também ameace para outros, uma verdadeira revolução cultural, mas também social e econômica. *Culturalmente*, ele pressagia, sinaliza ou acompanha a passagem da rotina perpétua à inovação constante, da reprodução e retenção daquilo “que sempre foi” ou “que sempre se teve” para a criação e/ou apropriação daquilo “que nunca foi” ou “nunca se teve”; de “empurrar” para “puxar”, da necessidade para o desejo, da causa para o propósito. *Socialmente*, coincide com a passagem da regra da tradição para a “fusão dos

sólidos e a profanação do sagrado". *Economicamente*, desencadeia a mudança da satisfação de necessidades para a produção dos desejos. Se o "estado de felicidade" como motivo de pensamento e ação foi essencialmente um fator de conservação e estabilização, a "busca da felicidade" é uma poderosa força desestabilizadora. Para as redes de vínculos inter-humanos e seus ambientes sociais, assim como para os esforços humanos de autoidentificação, ela é de fato o anticongelante mais eficaz. Pode muito bem ser considerada o principal fator *psicológico* do complexo, responsável pela passagem da fase "sólida" para a fase "líquida" da modernidade (BAUMAN, 2009, p. 43-44).

O artesão Ticuna na cidade pode ser considerado um *estrangeiro* (SIMMEL, 1983) que apresenta uma forma específica de interação. Sobre o fenômeno do estrangeiro, Simmel argumenta que

a unificação de proximidade e distância envolvida em toda relação humana organiza-se, no fenômeno do estrangeiro, de um modo que pode ser formulado de maneira mais sucinta dizendo-se que, nesta relação, a distância significa que ele, que está próximo, está distante; e a condição de estrangeiro significa que ele, que também está distante, na verdade está próximo, pois ser um estrangeiro é naturalmente uma relação muito positiva: é uma forma específica de interação (SIMMEL, 1983, p.183)

A objetividade do estrangeiro seria, segundo Simmel (1983) garantida pelo fato de ele não estar submetido a componentes nem a tendências peculiares do grupo, e assim poder aproximar-se com atitude específica de objetividade. A objetividade do estrangeiro não significaria não participação, mas um tipo específico e positivo de participação, podendo funcionar como uma espécie de modelo para o que deveria ser a postura do pesquisador em campo, uma vez que o estrangeiro, na percepção de Simmel, é aquele que consegue ajustar passividade e afastamento com proximidade, indiferença e envolvimento.

O conceito de interação social que Simmel traz se aproxima do conceito de ação social definido por Weber. Weber diz que ação social é a ação na qual o sentido (imaginado e subjetivo) sugerido pelo sujeito ou sujeitos refere-se ao comportamento de outros. Simmel, como vimos anteriormente, fala que as formas de interação social são as trocas recíprocas mantidas entre os sujeitos que estão constantemente se relacionando. A diferença entre esses dois conceitos reside no fato de Weber não condicionar à ação social o caráter de reciprocidade, como faz Simmel ao falar da interação social. Entretanto, ao qualificar o que são as relações sociais, Weber também considera o princípio da reciprocidade. Para ele, relação

social deve ser entendida como um comportamento de vários, consistindo, pois, plena e exclusivamente, na probabilidade de que se agirá socialmente numa forma indicável (com sentido).

Quando Simmel (1983) afirma que os sujeitos estão se relacionando constantemente e que interação social é que dá a condição necessária para que os sujeitos transformem as formas, aproxima-se da proposta de Barth vista anteriormente em Lopes da Silva (2006).

Com isto, concluo que a produção e comercialização de objetos artesanais pelo Centro de Artesanatos Torü Cuaguapü Taü é, antes de tudo, uma prática cultural e identitária que revela aspectos socioeconômicos e um grupo étnico – os artesãos – que, por via da crítica cultural, expressa as suas subjetividades na negociação com a sociedade. Nisto, o abajur surge como o elemento mediador entre a tradição e a invenção, tornando-se a própria reelaboração da cultura para um contexto específico que é o mercado. O conhecimento tradicional empregado no *modo de fazer* os objetos, em especial, o abajur, é o elemento que agrega valor e imprime nos artefatos as informações necessárias ao pertencimento à cultura Ticuna.

A circulação dos objetos artesanais pelos espaços urbanos permite o encontro, a difusão de conhecimentos, práticas e alteridade, de modo que nesses espaços circulam não apenas os artefatos, mas também os desejos e as expectativas de homens e mulheres que vão além da busca pela subsistência e estabelecem-se na busca pela felicidade, no *bem-estar* social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de artefatos pelos artesãos do Centro de Artesanatos *Torü Cuaguapü Taü* é uma prática cultural trazida pelos antepassados e incorporada no *fazer Ticuna*. Na história da comunidade Bom Caminho, a produção dos artefatos passou por um significativo processo de *modelagem*, o que permitiu que a produção que tinha caráter de uma economia tradicional, realizada para manter pequenos circuitos de troca entre as famílias e as cidades adjacentes à comunidade ou outros grupos étnicos, passasse a se inserir numa economia de mercado após a institucionalização da AMATÜ e do Centro de Artesanatos *Torü Cuagüpa Taü*.

Com a aplicação dos conceitos de desenvolvimento sustentável e, posteriormente, etnodesenvolvimento, instituídos pelo contexto das reformas humanistas/desenvolvimentistas do pós-ssegunda guerra mundial, os povos indígenas passaram a compor *indicadores* de investimento. Com isso, projetos como o Artíndia, Apoio à Produção e Comercialização de Artesanatos Indígenas do Alto Solimões e o Desenvolvimento na Fronteira compilam parcerias nacionais e internacionais, governamentais e não governamentais na busca pelo desenvolvimento dos povos e comunidades indígenas. Com isto, a possibilidade de ganho a partir da comercialização de artefatos surge como uma alternativa socialmente viável para os artesãos de Bom Caminho e o Centro de Artesanatos se tornou o projeto de desenvolvimento sustentável da comunidade.

O investimento em projetos econômicos no Alto Solimões configura-se como uma alternativa das populações amazônicas. Discursos como desenvolvimento sustentável e etnodesenvolvimento tornaram-se estratégias eficazes para o efeito de *civilizar* (ELIAS, 1997) os povos indígenas a partir da década de 80 no Brasil.

Os discursos institucionalizados pelas agências de apoio circunscrevem a dominação dos agentes indígenas. Esta dominação se dá, sobretudo, pelo domínio da linguagem técnica do etnodesenvolvimento, ostentando o poder simbólico que deixa às agências de projetos o monopólio da *língua dominante* e os efeitos de dominação por ela permitidos (Bourdieu, 1990, p. 56).

Em Bom Caminho, o programa Artíndia foi responsável por instituir a perspectiva de uma produção para a venda. Permitiu, entre outros, a difusão da prática de tecer revitalizando-a, construiu a rota de comercialização até hoje mantida

e estabeleceu a estrutura básica da produção para a venda, como a rede de relacionamento sociopolítica, as práticas de negociação e um tipo especial de consumo que produz mercadorias para que os artesãos possam adquirir novas mercadorias.

No sistema de produção de artefatos para a venda, o agente social fundamental é o artesão que também foi *moldado* por agenciamento nos critérios técnicos para produzir dentro dos padrões de qualidade quanto operacionalmente para gerenciar o seu *empreendimento*. Como artesão, ele se tornou apto para acessar projetos e ações de etnodesenvolvimento, tendo, na produção de artefatos, o objeto que promoveria o desenvolvimento sustentável.

A categoria *artesão*, enquanto ofício, é arbitrária, exterior à cultura Ticuna e obedece à lógica econômica ocidental. Contudo, os artesãos, enquanto grupo étnico, apropriaram-se desta categoria assumindo a identidade Ticuna e moldaram esta condição a seu favor, e pela crítica cultural, obtiveram condições de *negociar* no mercado uma produção específica a este destinada.

Os cestos *paracá simples* e *abajur* são os objetos que legitimam a crítica cultural dos artesãos na comercialização de artefatos. A partir da subjetividade, ou melhor, do conjunto de modos de percepção, de afeto, desejo, etc, do potencial cognitivo humano, os artesãos do Centro de Artesanatos puderam entender o funcionamento da vida social e, agencializando as relações sociais constituídas com a inserção ao mercado, puderam contribuir para modificar o mundo próprio do artesão, criando uma cultura do artesão.

O *buré* é o cesto tradicional introduzido no mito de criação. Entretanto, não é comercializado pelo Centro de Artesanatos por não atender aos valores estéticos do mercado e/ou porque, na comunidade Bom Caminho, o conhecimento sobre sua produção está limitado a poucas artesãs. O *pacará simples* é o correspondente comercial do *buré*, estilizado e produzido em três tamanhos que atendem à demanda do mercado. O *abajur*, que também é uma variação do *buré*, é, por sua vez, o produto de maior evidência da capacidade do grupo de reinventar, ou traduzir ou atualizar a sua cultura e manter-se no mercado.

O mercado acessado pelos artesãos do Centro de Artesanatos é materializado nas redes de relações constituídas na Praça Tenreiro Aranha na cidade de Manaus. Outros locais menores aparecem na rota de venda de alguns artesãos, como Mercado Adolpho Lisboa e Centro de Artesanatos Branco e Silva.

Entretanto, a produção é idealizada e negociada primeiramente para os comerciantes da Praça.

Mercado, dinheiro, cidade e consumo, características da modernidade estão inseridos na situação histórica colocada aos artesãos do Centro de Artesanatos desde a criação da comunidade. Desta forma, investir na venda de artefatos se tornou fácil já que os artesãos que buscavam alternativas de ganho para suprir as necessidades trazidas e mantidas neste contexto, como a aquisição de vestuário e eletrodomésticos, como acessórios para garantir o almejado *bem estar* das famílias indígenas. O *bem-estar*, neste sentido, coincide com o projeto da modernidade de *levar* a sociedade a condições mais desejáveis de promover a felicidade e a dignidade humanas (BAUMAN, 2009, p. 304).

A busca pelo *bem-estar das famílias indígenas* é um dos objetivos da produção, legitimado no Estatuto da AMATÜ, coordenadora do Centro de Artesanatos. Isto gera um movimento circular e particular onde o objetivo é produzir mercadorias para adquirir mercadorias e com isto, garantir as condições desejáveis e de qualidade de vida para as famílias. A moeda de troca neste sistema é, particularmente, o dinheiro que, pela engenharia do sistema de consumo acessado pelos artesãos indígenas na cidade de Manaus, é necessário para obter os bens industrializados e ou/serviços que vão garantir conforto e bem-estar.

Notadamente a produção é responsável por mudanças no modo de vida da comunidade as quais são positivadas pelos artesãos, e as evidências estão nas novas moradias de alvenaria, eletrodomésticos e eletroeletrônicos no interior das casas, motores de popa ancorados no porto, possibilidade de conhecer novos lugares devido à participação em feiras e eventos sobre o artesanato além de garantir a participação da mulher. Isto confirma a observação de Cardoso de Oliveira (1972) de que a urbanização é um processo irreversível para a vida das comunidades amazônicas.

O investimento na venda de artefatos também contribuiu para o surgimento de novos postos de geração de recursos econômicos (não arrisco chamar postos de trabalho porque a prática se dá em meio à extração de outros produtos e trabalho na roça), como as novas possibilidade de ganho nas funções de coletor/vendedores de arumã e cumatê. Da mesma forma, o conceito de artesão alargou-se ao ponto de considerar como membros do grupo aqueles que ajudam a produção, como as

crianças que ajudam as mães a beneficiar a matéria-prima e tecer fios para as biojoias.

O uso de gráficos estatísticos ajuda a sistematizar algumas observações desta dissertação e a fundamentar a conclusão de que a comunidade Bom Caminho é uma comunidade artesã especialista em cestaria. O cesto mais produzido é o pacará simples (36,4%), de cuja variação estilística se originou o abajur, que, por sua vez, ocupa 18,6% da produção e caracteriza a reinvenção da cultura para o mercado. Pelos dados, verifica-se que os indígenas envolvidos na produção de artefatos variam entre produtores (65,81%), ajudantes da produção (29,91%) e vendedores de matéria-prima (4,27%) e verifica-se que 72,60% da produção é feita pelas mulheres.

Esse trabalho não esgota as possibilidades das abordagens que podem surgir na análise do sistema de produção da cultura material Ticuna. Entretanto, acredito que a escrita possibilitou indicar novos temas que poderão ser discorridos posteriormente. Por exemplo, temas como a sustentabilidade ambiental da produção, os conflitos por territórios de coleta, o consumo da cultura material, os consumidores e, entre outros, o impacto do urbano na comunidade. A iniciativa da OIT em criar um *website* para a AMATÜ, por exemplo, poderia remeter à discussão sobre a inserção tanto da cultura material quanto da economia indígena nos ciberespaços.

É importante reconhecer como as mulheres atuam na economia doméstica e na política local e, ainda, contribuem para o entendimento sobre o acesso e o efeito de ações públicas de incentivo à economia indígena como o principal intuito deste trabalho.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALMEIDA, F.V.R. de. Desenvolvimento Sustentado entre os Ticuna: as escolhas e os rumos de um projeto. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. 1996.
- _____. Desenvolvimento Sustentado entre os Ticuna: as escolhas e os Rumos de um Projeto. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, série Ciências Humanas, Belém, v. 1, n. 1, p. 45-110, jan-abr. 2005.
- _____. O índio sabe. O índio faz. Os dilemas da participação indígena em políticas públicas. In Souza, C.N (et all) "Povos Indígenas: projeto e desenvolvimento II". Brasília, Paralelo 15; Rio de Janeiro, Laced, 2010.
- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Frans Boas. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n2/2409.pdf>
- AMAZONAS. FEPI. Relatório técnico do projeto "Apoio a produção e comercialização do artesanato indígena do Alto Solimões. Departamento de Etnodesenvolvimento. Manaus. 2005.
- _____. Relatório do Convênio FEPI-MI. Manaus. 2006a
- _____. Dossiê do artesanato Ticuna. Departamento de Pesquisa e Cultura. Manaus. 2006b.
- _____. Relatório do Convênio FEPI-MI. Manaus. 2007.
- AMAZONAS. SEIND. A participação dos Povos Indígenas na Gestão Pública. 2014. (no prelo)
- ALBERT, Bruce. Terras Indígenas Política Ambiental e Geopolítica militar no desenvolvimento da Amazônia: a propósito do caso Yanomami. Mus. Para. Emílio Goeldi: Coleção Eduardo Galvão, 1991.
- APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- ASPELIN, Paul. External articulation and domestic production the artefact trade of Mamaindê of northwestern Mato Grosso, Brasil. Ithaca: Latin American Studies Programa Dissertations Series n 58. 1975.
- ASSIS, Valéria Soares de. Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social Mbyá-Guarani. Tese de Doutorado, Porto Alegre: UFRGS. 2006.
- BARTH, *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. São Paulo. 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. São Paulo, Edições 70. 1995.
- BARROSO-HOFFMAN. Fronteiras étnicas, fronteiras de Estado e imaginação da nação: um estudo sobre a cooperação internacional norueguesa junto aos povos indígenas. Tese de Doutorado. Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.

BERREMAN, Gerald. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. *In* Desvendando máscaras sociais. págs.123-174. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1969.

BOAS. Franz. [1927]. Arte primitiva. Lisboa, Fenda. 1996.

_____. A mente do ser humano primitivo. Rio de Janeiro, Vozes. 2010.

BOURDIEU, Pierre. A miséria do mundo. Petrópolis, Vozes. 2007.

_____. O campo econômico: o poder simbólico da dominação. Campinas, Papirus. 1990.

_____. A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva. 2009.

_____. Campo de poder, campo intelectual: itinerário de um conceito. Montessor, 2002.

_____. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. O senso prático. Petrópolis. Vozes, 2009.

BRUNER, Edward. Ethnography as Narrative. *In*: The Anthropology of Experience. Turner and Bruner, eds. pp. 139-155. Reprinted in: Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences. eds. Hinchman and Hinchman. 1986.

FREITAS, Marcos Antonio Braga de. Política indigenista do Amazonas: perspectivas e tendências do século XXI. *Hiléia – Revista de Direito Ambiental da Amazônia*, nº3, jul-dez, 2004.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Estatística. 2010.

BRASIL. Base Conceitual do Artesanato Brasileiro. Programa do Artesanato Brasileiro.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. TÛKÚNA, 1959, excertos de um diário de campo. *In*: Os Ticuna Hoje. Amazônia em Cadernos, Manaus, nº 5, p. 1-12, jan/dez, 1999.

_____. A Sociologia do Brasil Indígena. Rio de Janeiro e Brasília: Tempo Brasileiro e Editora UnB, 1978.

_____. Sobre o Pensamento Antropológico. São Paulo, Tempo Brasileiro, 1988.

_____. O Trabalho do Antropólogo. Brasília/São Paulo, Paralelo Quinze/Editora da Unesp. 1998.

_____. Os diários e suas margens. Brasília, Universidade de Brasília. 2002.

_____. Identidade étnica, identificação e manipulação. *In* Revista Sociedade e Cultura. Vol. 6, nº 02, jul/dez, pág. 117-131, 2003.

CASTRO E FARIA, L. de. 1959. A Figura Humana na Arte dos índios Karajtis. Rio de Janeiro: Publicações avulsas do Museu Nacional, nº 26.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. 2. ed. Rio de Janeiro UFRJ. 2008.

CONVENÇÃO n° 169 sobre povos indígenas e tribais e Resolução referente à ação da OIT / Organização Internacional do Trabalho. - Brasília: OIT, 2011

CRAPANZANO, Vincent. 1980. Tuhami – Portrait of a Moroccan. In: Ethnographic Fieldwork: an anthropological reader, Blackwell Publishing, 2007.

DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. Tradução cultural na Antropologia dos anos 1930-1950: as expedições de Claude Lévi- Strauss e Charles Wagley à Amazônia. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v. 3, n. 1, p., jan.-abr. 2008.

DOUGLAS, Mary. Pureza e Perigo. São Paulo, Perspectiva. 2010.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. “O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo”. Tradução: Plínio Dentzien. 1ª edição –2ª. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

EVANS-PRITCHARD, Edward. Os Nuer. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FAULHABER, Priscila Barbosa. A festa de To'oena: relatos, performance e etnografia ticuna. In Os Ticuna Hoje. Manaus, Amazônia em Cadernos, p. 105-120, 1999.

_____. Refletindo sobre as máscaras Ticuna. Artigo apresentado no GT Antropologia Indígena da XXIV Reunião Anual da ANPOCS. Petrópolis, 23 a 27 de outubro de 2000.

_____. Interpretando os artefatos rituais Ticuna. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 17: 345-363, 2007.

_____. Os papéis sociais de Constant Tastevin e Curt Nimuendaju: participação etnográfica na Amazônia na primeira metade do século XX. In Carvalho Junior e Noronha (orgs). *Amazônia dos Viajantes: história e ciência*. Manaus. Universidade Federal do Amazonas. págs. 13-31. 2011.

FENELON COSTA, Maria Heloísa. O realismo na Arte Karajá. Recife: Anais da III Reuniffo de Antropologia, pp. 61-75. 1959.

_____. A Arte e a Artista na Sociedade Karajá. Tese do concurso. Rio de Janeiro. 1968.

FOOTE-WHITE. William. Treinando a observação participante. In: Sociedade de esquina. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores. 2008.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: O saber local. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. Estar allí. La antropología y La escena de La escritura e Estar aqui. ?De qué vida se trata al fin y al cabo? In: El antropólogo como autor. 1998.

_____. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, LTC. 2004.

_____. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, Vozes, 2007.

GELL, Alfred. Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOETHE, Júlio Bastiani. Entre o significado e a forma: uma reeleitura do livro Arte Primitiva de Franz Boas. Monografia. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. 2008.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis, Vozes. 2007.

GOLDMAN, Irving. 1963. The Cubeo: Indians of the Northwest Amazon. Urbana: University of Illinois Press.

GRABURN, Nelson. "Introduction: The Arts of the Fourth World". In: Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the fourth World. Berkeley, London; University of California Press, 1976. p. 1-32.

GRUBER, Jussara. Tecendo o paricá e o buré. São Paulo. 1989.

_____. In Arumã: II Mostra Antropológica de Cultura Material – Trançado na Amazônia. Manaus, Museu Amazônico. Fundação Universidade do Amazonas. 1994.

_____. O Projeto Educação Ticuna: arte e formação de professores indígenas. Em aberto, Brasília, vol 20, n 76, pag 130-142, fev de 2003.

GRUNEWALD, Rodrigo de Azeredo. Os 'Índios do Descobrimento': tradição e turismo. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 1999.

_____. Turismo e etnicidade indígena: novas tendências a partir do caso Pataxó. In Turismo de Base Comunitária no Amazonas. Manaus, Universidade do Estado do Amazonas, 2013, no prelo.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. Educação, Porto Alegre, v.33, n1, p.6-25, jan./abr. 2010

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. Revista Proa, nº02, vol.01, 2010. <http://www.ifch.unicamp.br/proa>

LANDIM, Leilah. A invenção das ONGS: do serviço invisível à profissão impossível. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993.

LÈVI-STRAUSS, C. O pensamento selvagem. Rio de Janeiro, Papyrus. 2008.

LEAL, Natacha Simeí. Simmel e o dinheiro: primeiros ensaios. Tradução de Arthur Mourão. Mediações, Londrina, v. 16, n.1, p. 349-353, Jan./Jun. 2011.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

- KOCH-GRÜNBERG, T. *Começos da arte na selva*. Manaus, Edua, 2009.
- MARCOY, Paul. 1995. Viagens pelo Rio Amazonas. Manaus. EDUA. ano
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. *In Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 1934.
- _____. As técnicas do corpo. *In Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural. 1978.
- _____. Um diário no sentido estrito do termo. Tradução de Celina Cavalcante Falck. Rio de Janeiro/São Paulo, Record. 1997.
- MILLER, Joana. 2007. AS COISAS - Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Maimandê (Nambiquara). Tese submetida à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 2007.
- MOURÃO, Artur. Aspectos da hermenêutica do dinheiro em George Simmel. Covilhã, Universidade da Beira Interior. 2011. Disponível em www.lusosofia.net.
- MÜLLER, Regina Polo. Duas décadas de projetos de desenvolvimento entre povos indígenas: da resistência às frentes de expansão do capitalismo nacional à globalização e ambientalismo dos anos 90. *Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília*, v.1, n.1, p.181-203, jul. 2004.
- OLIVEIRA NEVES, Lino João. 2013. Volta ao começo: Demarção Emancipatória de Terras Indígenas no Brasil. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Coimbra. 2013.
- NIMUENDAJU, Curt. 1952. The Tukuna. In: Robert Lowie (org.). *Publications in American Archaeology and Ethnology* volume XLV. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1952.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. Os índios Ticuna. UnB, *Boletim do Museu Nacional*, 7, Rio de Janeiro. 1977.
- _____. O nosso governo: os Ticuna e o regime tutelar. São Paulo, Marco Zero; Brasília, DF, MCT/CNPq. 1988.
- _____. O idioma da intolerância. *In Os Ticuna Hoje*. Manaus, Amazônia em Cadernos. Nº 5, p. 13-37. 1999.
- ORO, Ari Pedro. Tükúna: vida ou morte. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia; Caxias do Sul: Univers. de Caxias do Sul, 1977.
- PERES, Sidney. A política da identidade: associativismo e movimento indígena no Rio Negro. Manaus, Valer. 2013.

PEIRANO, Marisa. A favor da etnografia. Rio de Janeiro, Dumará. 1995.

PRICE, David. "Comercio y aculturación entre los Nambicuara". *América Indígena*, 37 (1): 123-35. 1977.

REICHEL-DOLMATOFF, G. 1967. "Rock Paintings, of the Vaup<ls: an Essay of Interpretation". *Folklore Americas*, n 2, vol. 26, pp. 107-113.

RIBEIRO, Darcy. Dicionário do Artesanato Indígena. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1988.

RIBEIRO, Darcy. & Berta Ribeiro. 1957. Arte Plumária dos Índios Kaapor. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira .

RIBEIRO, Berta. A Arte do trançado dos índios no Brasil: um estudo taxonômico. Belém; Rio de Janeiro: Museu Paraense Emílio Goeldi; Instituto Nacional do Folclore.1985.

_____. A Arte do trançado dos índios no Brasil: um estudo taxonômico. Belém; Rio de Janeiro. 1988.

_____. Suma etnológica 3: Arte índia. Vol. 1, 2 e 3. São Paulo, Vozes. 1989.

_____. Artesanato para quê, para quem? 1990.

_____. Os índios da águas pretas; Modo de produção e equipamento produtivo. São Paulo: Edusp/Cia das Letras.1995.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Poder, redes e ideologia no campo do desenvolvimento. *Novos Cadernos* 80. Mar/2008.

RIBEIRO, Fábio Augusto Nogueira. Etnodesenvolvimento e o mercado verde na Amazônia indígena: Os Asuriní no Médio Xingu. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo. 2009.

SIMMEL, George. [1978] *The philosophy of Money*. London e New York, Routhedge. 2004.

_____. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana* vol.11, nº 02, Rio de Janeiro, out/2005.

SCHRÖDER, Peter. "Os índios são 'participativos'? As bases sócio-culturais e políticas da participação de comunidades indígenas em projetos e programas", *in* Carola Kasburg; Márcia Maria Gramkow (Orgs.), *Demarcando Terras Indígenas: experiências e desafios de um projeto de parceria*. Brasília: Funai; PPTAL;GTRZ, 233-263. 1999.

_____. Antropologia do Desenvolvimento. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1997, V. 40 nº2.

_____. Economia indígena: situação atual e problemas relacionados a projetos indígenas de comercialização na Amazônia legal. Editora Universitária, UFPE, 2003.

SEEGER, Antony. Os Índios e Nós: estudos sobre as sociedades tribas brasileiras. Rio de Janeiro, Editora Campos, 1980.

SILVA, Heliana Marinho da. Por uma teorização das organizações de produção artesanal: habilidades produtivas nos caminhos singulares do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado apresentada à Fundação Getúlio Vargas. 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves. O antropólogo e sua magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras. São Paulo, FFLCH/USP. Tese de doutorado, 1998 (mimeo).

SILVA, Saberes e modos de fazer objetos artesanais na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã: um estudo da cultura material ribeirinha. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM, 2011.

SOUZA-LIMA, Antonio Carlos de & BARROSO-HOFFMANN, Maria. (orgs). Etnodesenvolvimento e Políticas Públicas: bases para uma nova política indigenista. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2002.

SJÖBERG, Katarina. The Return of the Ainu: Cultural Mobilization and the Practice of Ethnicity in Japan. Harwood Academic Publishers, 1993.

TAUSSIG, Michael. Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses. London, Routledge, 1993. 299 p.

TEIXEIRA, Nilza Silvana Nogueira. Cestaria, noções matemáticas e grafismo indígenas na prática das artesãs Ticuna do alto Solimões. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM, 2012.

VERDUM, Ricardo. Etnodesenvolvimento: Nova/Velha utopia do indigenismo. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

_____. Etnodesenvolvimento e mecanismos de desenvolvimento dos povos indígenas: a contribuição do subprograma Projetos Demonstrativos (PDA). In Souza-Lima & Barros-Hoffman. Etnodesenvolvimento e políticas públicas. pgs 36-59.

ANEXOS

IMAGENS DA PRODUÇÃO E VENDA



Foto 16: Feixes de arumã



Foto 17: Feixes de talas de arumã suspensos na parede



Foto 28: Abajures a venda no Centro de Artesanatos



Foto 29: Fruteira



Foto 30: Objetos artesanais em sacolas no Centro, prontos para o transporte



Foto 34: Abertura das sacolas na Praça Tenreiro Aranha

Quadro 1 – Tabela de preços

CESTARIA					
OBJETO	PP	P	M	G	U
Esteira (tapete de arumã)					
Cesto raso de cipó ambé	-	R\$ 15,00	R\$ 20,00	R\$ 25,00	-
Pacará buchudo (barrigudo)	-	R\$ 20,00	R\$30,00	R\$ 35,00	-
Baú quadrado	-	R\$ 15,00	R\$ 25,00	R\$ 35,00	-
Cesta redonda de arumã	-	R\$ 15,00	R\$ 25,00	R\$ 35,00	-
Luminária (abajurr de arumã)	-	R\$ 15,00	R\$ 20,00	R\$ 25,00	-
Pacará jarra	-	R\$ 15,00	R\$ 20,00	R\$ 25,00	-
Peneira de fibra de arumã	-	R\$ 10,00	R\$ 15,00	R\$ 20,00	-
Pacará simples	-	R\$ 20,00	R\$ 30,00	R\$ 40,00	-
TEÇUME EM FIBRA DE TUCUM					
OBJETO	PP	P	M	G	U
Tapete de tucum	-				-
Bolsa de tucum (quadrada)	-	R\$ 6,00	R\$ 15,00	R\$ 20,00	-
Porta celular de tucum	-	-	-	-	R\$ 5,00
Maqueira (rede) de tucum	R\$ 10,00	R\$25,00	R\$ 50,00	R\$ 100,00	-
ENTALHE EM MADEIRA E SEMENTES					
OBJETO	PP	P	M	G	U
Colher de pau	-	-	-	-	R\$ 8,00
Escultura de animais em muirapiranga	-	R\$ 20,00	R\$ 25,00	R\$ 50,00	-
Escultura de animais em balseira	-	R\$ 15,00	-	R\$ 30,00	-
Miniatura de animais em jarina	-	-	-	-	R\$ 8,00
Banco do pajé (carapanaúba ou pau colher)	-	-	-	-	R\$ 35,00
Remo em carapanaúba	-	R\$ 10,00	R\$ 20,00	R\$ 25,00	-
Máscara em balseira	-	-	R\$ 25,00	R\$ 30,00	-
Arco e flecha (paxiúba, pupunha e taquara)	-	-	-	-	R\$ 12,00
TRABALHO EM TURURI					
OBJETO	PP	P	M	G	U
Tururi quadrado pintado	-	R\$ 15,00	R\$ 25,00	R\$ 35,00	-
Boneca de tururi	-	R\$ 15,00	R\$ 25,00	R\$ 35,00	-
BIOJOIA E ACESSÓRIOS					
OBJETO	PP	P	M	G	U
Colar (caule da pupunheira e semente de açaí)	-	-	-	-	R\$ 10,00
Pulseira de tucum	-	-	-	-	R\$ 5,00
Brinco de semente de ingarana e morototó	-	-	-	-	R\$ 5,00
Anel de coco de tucumã	-	-	-	-	R\$ 5,00
Chaveiro	-	-	-	-	R\$ 5,00
Chapéu de arumã	-	-	-	-	R\$ 20,00
TRABALHO EM CUIA					
OBJETO	PP	P	M	G	U
Maracá	-	-	-	-	R\$ 5,00
Cuia decorada com grafismo e outros motivos	-	-	R\$ 5,00	R\$ 8,00	-