

“Essa cultura que a gente tem é nosso trabalho”: organização política e cultural das mulheres artesãs Ticuna do Alto Solimões-Amazonas-Brasil

Chris Lopes da Silva²⁰

Marília De Jesus Silva e Sousa²¹

Introdução

A Associação de Mulheres Artesãs Ticuna de Bom Caminho (AMATÛ) é uma organização criada em 1999 para veicular as demandas e as vozes das mulheres indígenas no sentido de fortalecer a cultura Ticuna com o mundo exterior ao seu. Com o objetivo de potencializar o seu trabalho, a AMATÛ fundou em 2001 o Centro *Torü Cuagüpa Taiü*, que na língua materna significa *Casa do Conhecimento*, idealizado como local da cultura onde são construídas as relações entre os saberes indígenas e os saberes ocidentais estabelecidas no contexto dos trâmites comerciais das cestarias Ticuna.

A AMATÛ e a Casa do Conhecimento funcionam na comunidade Bom Caminho, uma das três comunidades que compõe a terra indígena Santo Antonio, no município de Benjamin Constant, situada à margem esquerda do rio Solimões, demarcada pelo Decreto nº 311 da Presidência da República em 29 de outubro de 1991.

É no alto rio Solimões, na tríplice fronteira do Brasil, Colômbia e Peru que está localizado o território tradicional do povo Ticuna ou *Magüta*, que significa o *povo verdadeiro*. Por esta localização, os Ticuna são englobados em diferentes nacionalidades (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1978, 1996, 2000; FAULHABER, 2001). Estimados em aproximadamente 43 mil indivíduos (IBGE, 2010), calcula-se que cerca de 10.000 Ticuna vivem na Colômbia, 7.000 no Peru e de 26.000 no Brasil (FAULHABER, 2007, p. 349). No território brasileiro, o povo Ticuna está distribuído nos territórios dos municípios situados nas regiões do alto rio Solimões, médio Solimões, bacia do rio Purus e na cidade de Manaus, no rio Negro.

A cosmologia Ticuna se desenvolve em narrativas vivenciadas por três agentes principais, os demiurgos *Ngutapa* e os gêmeos *Yoí* e *Ipi*, que orientam os saberes, os fazeres e a compreensão do mundo desse povo indígena. Diversos momentos do mito de origem colocam os demiurgos na mesma cena. Neste estudo, destacamos o encontro deles com o surgimento dos artefatos que são marcadores da cultura material Ticuna. Mostraremos que a tradição de fabricar artefatos é uma prática cosmológica apreendida pelas gerações Ticuna e que, na atualidade, é responsável por classificar a comunidade Bom Caminho como uma *comunidade artesã* (SILVA, 2014, p. 50). Nesse contexto, o objetivo deste trabalho é descrever e analisar o processo em

20. Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM). Analista Socioambiental no Programa Povos Indígenas do Instituto Internacional de Educação do Brasil. Pesquisadora no Núcleo de Políticas Territoriais na Amazônia (NEPTA/UFAM). E-mail: pisiiri@gmail.com

21. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM). Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA), Pesquisadora Associada do Grupo de Pesquisa em Territorialidades e Governança Socioambiental do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. E-mail: mariliasousa2006@gmail.com

que as artesãs assumem o protagonismo ao ressignificar a produção de artefatos culturais em uma economia de mercado por meio do engajamento político, cultural e econômico das mulheres filiadas à AMATU.

Área de estudo: a comunidade Bom Caminho

A comunidade Bom Caminho foi fundada no dia 20 de março de 1978 pelo *iluminado*²² Floriano Pinto de Souza, um Ticuna da nação Japó, que *tirou a Cruz*²³ acreditando ser um chamado de Deus pela cura de sua enfermidade. A Terra Indígena Santo Antonio reconhece a área de 1.065 ha como território de uso tradicional do povo Ticuna das comunidades Bom Caminho, Filadélfia e Porto Cordeirinho.

A Santa Cruz é a denominação mais comum da Irmandade Cruzada, Católica, Apostólica e Evangélica, fundada por José Francisco da Cruz, considerado o maior movimento religioso no alto rio Solimões. Oro (1977) observou que este movimento da cruz foi decisivo no processo de dominação deste povo indígena pelas instituições locais, especialmente, os seringalistas que, apoiando-se nos preceitos de obediência à Cruz, cooptavam os índios para mantê-los aprisionados ao trabalho no seringal.

Bom Caminho distancia-se do centro urbano do município há apenas 2,5 km o que estabelece um fluxo contínuo na relação dos moradores com a cidade em busca de acesso aos serviços bancários, comerciais e para estabelecer as relações políticas. 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 do rio Solimões, a estrada é coberta pelas águas e o acesso é feito exclusivamente por via fluvial.

A comunidade possui 80 casas e cerca de 120 artesãos (SILVA, 2014, p. 85). A tríade igreja, escola e associação de mulheres compõem a base política e social da comunidade, estrutura bastante evidenciada e enaltecida pelos indígenas. Economicamente, a vida na comunidade baseia-se na renda oriunda de salários e de programas sociais, da venda de artefatos e uma parcela menor da renda doméstica é oriunda da agricultura (pequenos roçados), extrativismo e da pesca de subsistência.

Nos anos 1980, Bom Caminho vivenciou iniciativas de desenvolvimento pouco exitosas com a agricultura, isto porque o território de 1.065 hectares da Terra Indígena era relativamente pequeno para comportar a população das três comunidades, estimada pela FUNAI em 1.095 pessoas em 1987. As roças produziam o suficiente para a subsistência das famílias e, em razão da inexistência de lagos, a pesca era praticada fora da terra indígena ou no rio Solimões, o que não garantia produção pesqueira para a venda. A limitada perspectiva de desenvolvimento condicionava as famílias a buscarem ajuda da Prefeitura, ao mesmo tempo em que

22. “Iluminado” é a denominação dada àqueles que recebiam os desígnios da Irmandade da Cruz

23. “Tirar a Cruz” e “plantar a Cruz” são expressões similares que significam erguer uma cruz onde será construída uma igreja da Irmandade.

se tornou o fator propulsor para as eventuais venda e/ou trocas de artefatos pelas mulheres em localidades adjacentes à comunidade (SILVA, 2014, p. 66). Esta última atividade, especialmente a venda de artefatos, tornou-se a segunda maior fonte de renda dos artesãos da comunidade (entre homens e mulheres), sendo precedida pela obtenção de renda por salários ou benefícios sociais.

Nesta mesma década, Bom Caminho iniciou um processo de organização sistemática da produção de artefatos a fim de comercializá-los com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI). A FUNAI possuía naquele momento um importante programa de aquisição, divulgação e comercialização de objetos da cultura material indígena chamado ARTÍNDIA. Este programa instalou lojas em algumas capitais brasileiras de expressivo trânsito turístico como Rio de Janeiro e Brasília. No estado do Amazonas, a loja da ARTÍNDIA funcionava na Praça Tenreiro Aranha, no centro da cidade, local que posteriormente ficou conhecida como a Praça do Artesanato.

Desde que o Chefe de Posto da FUNAI apresentou ao então cacique de Bom Caminho o Programa ARTÍNDIA como “uma compra certa e lucrativa que minimizaria as demandas da comunidade e preservaria a cultura Ticuna”, o investimento na produção dos artefatos mostrou-se como uma alternativa valiosa para a comunidade.

Naquele período apenas os homens produziam artefatos na comunidade e a produção estava voltada aos remos, flechas e instrumentos musicais como o maracá. As mulheres confeccionavam cestos para uso doméstico e realizavam pequenas trocas em cidades próximas à comunidade como a sede de Benjamin Constant, Tabatinga e Letícia na Colômbia. Essa modalidade de troca se dava, quase majoritariamente, por bens do vestuário (roupas e calçados), e uma pequena parcela por gêneros alimentícios. Durante muitos anos, as artesãs realizaram esse tipo de comercialização dos seus produtos, mas tinham desejo de alcançar um sistema de venda direta que pudesse garantir rendimentos monetários para que *pudessem escolher seus próprios produtos* (Dilurdes Agostinho, artesã).

O ARTÍNDIA passou a ser o principal canal de comercialização, sendo assim o cacique organizou um grupo de parentes mais próximos entre homens e mulheres interessados na confecção e instituiu a comissão que ficaria responsável pela interlocução entre os artesãos e a loja. Iniciou-se, então, um movimento de *volta atrás* (FAULHABER, 2007, p. 347), recorrendo às narrativas míticas de conhecimento sobre a confecção dos objetos e seus significados, conhecimentos que estão presentes na memória dos anciãos indígenas. Este movimento engajou a comunidade num trabalho de revitalização das práticas tradicionais de confecção de artefatos.

A produção de artefatos está imbricada à vida indígena, ou seja, é parte integrante do *modus operandi* das culturas

que gerenciam um refinado conhecimento e detém o domínio do manejo e beneficiamento dos recursos naturais que são usados nessa produção, bem como dos significados mágicos e simbólicos que estão presentes na confecção dos artefatos culturais. Tratando-se especialmente do povo Ticuna, Jussara Gruber (1994) observou a grande diversidade e riqueza de sua cultura material, notadamente no que refere algumas classes de artefatos, como as máscaras rituais, entrecascas pintadas, esculturas em madeira, colares de coquinho de tucumã, redes, bolsas tecidas em tucum, objetos cerâmicos e cestarias (GRUBER, 1994, p. 11).

Ao longo da história, os objetos culturais indígenas foram tomados e avaliados de formas diversificadas segundo o momento histórico e a ideologia de seu contexto. Fraz Boas (1996), por exemplo, dedicou-se a observar os artefatos indígenas pela perspectiva da arte. Marcel Mauss (1934), a partir do emprego das técnicas corporais e da *imitação prestigiosa* particular aos processos de transmissão dos conhecimentos. Levi-Strauss (2008), por sua vez, analisa a relação entre a arte dos objetos culturais e os mitos dos povos indígenas. O missionário-etnógrafo Tastevin, em suas pesquisas realizadas 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” de modo a colocar em destaque a ciência francesa (FAULHABER, 2011, p. 18), quebrando o que ele chamou de monopólio alemão do conhecimento científico sobre os índios da Amazônia, uma vez que naquele momento, predominavam os estudos de Theodor Koch-Grünberg e Paul Ehrenreich (DOMINGUES, 2008, p. 195).

Deste modo, verificamos o interesse de vários autores no estudo dos artefatos indígenas e que, no curso histórico, os objetos de interesse e as formas de interpretar os artefatos foram modificados. Entretanto, o que diziam os Ticuna sobre os seus artefatos?

O mito de origem Ticuna e a confecção das cestarias

A artesã Rosa Chota Dávila, coordenadora da AMATÛ na época da realização desta pesquisa, ressalta que desde sempre os Ticuna *fizeram artesanato, mas eram dois, três, uns poucos modelos e tipos*. De modo geral, esses objetos eram confeccionados para serem utilizados no contexto doméstico das famílias, especialmente como utensílios domésticos, como o cesto pacará utilizado para guardar diversos objetos, ou em cerimônias festivas, como ocorre com as máscaras rituais. A artesã enfatiza que em cada uma das 80 casas da comunidade há “*pelo menos um artesão*”, o que Silva (2014) confirmou, classificando Bom Caminho como uma comunidade artesã.

Uma narrativa do mito de origem contada por um ancião Ticuna em Bom Caminho revelou a existência de uma relação mítica dos Ticuna com a fabricação de artefatos, dissipando o

entendimento de que a produção artesanal estivesse voltada exclusivamente para geração de renda. Nesta versão do mito Ticuna, *Ngutapa* irritou-se com *Mapana*, sua mulher, porque ela não possuía genitália e assim não poderia desposá-la. Durante uma caçada, ao chegar à mata, ele quis castigá-la e a amarrou em uma árvore para morrer. A mulher, então, pediu ajuda ao pássaro *cancan*, que desatou os nós da corda e orientou que ela se vingasse do marido, atirando-lhe uma casa de caba. Assim ela o fez. As cabas ferraram seus joelhos que incharam de forma surpreendente de modo que dentro surgiram dois casais de pessoas. No joelho direito estavam *Yoí* e sua irmã *Mowacha*, e no esquerdo, *Ipi* e *Aicüna*, ambos ocupavam-se de tecer *pacarás*, bolsas e flechas.

Depois de quatro dias, os irmãos saíram dos joelhos e, ao tocarem a terra, pareciam crianças de cinco anos e cresciam muito rápido e com eles trouxeram os objetos confeccionados que representam os primeiros objetos artesanais da cultura material Ticuna. Desde então, a prática de fazer artefatos é parte integrante da cultura Ticuna, com especialidades dos homens e das mulheres.

No mito, a passagem que trata do surgimento dos objetos no mundo foi coletada em outras versões do mito em que o cesto *pacará* é denominado *buré* (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2002; PACHECO DE OLIVEIRA, 1978), apontado por Gruber (1994) como o mais tradicional dos cestos Ticuna. Atualmente, estes cestos são confeccionados de forma rara, uma vez que somente algumas mulheres mais idosas dominam a técnica de confecção do cesto *pacará*. O *buré* é um tipo de cesto cargueiro confeccionado com fibras de arumã (*Ischnosiphon spp.*), descrito nas narrativas do mito das plantas cultivadas como sendo o cesto em que o veado trouxe as sementes, ramas, manivas e mudas para povoar a terra (GRUBER, 1994, p. 12). Com isto, o *buré* ocupa um local de prestígio na formulação do mundo ancestral Ticuna.

A Associação de Mulheres Artesãs Ticuna de Bom Caminho: engajamento político e cultural feminino

A primeira experiência que a comunidade Bom Caminho vivenciou no campo da organização política foi a criação da Associação dos Produtores Rurais Ticuna (ASPRAT) em 1995. O contexto de criação da ASPRAT fundamenta-se na tentativa de articulação de uma parceria entre a comunidade e a Prefeitura em busca de desenvolvimento local. A Associação configurava-se como o veículo por onde a comunidade acessaria bens e serviços públicos. Ou seja, era o principal agente de diálogo com o gestor municipal: “O governo está mandando criar uma associação porque assim vocês vão conseguir muitas coisas que vocês estão perdendo. É pelo nome da associação que vai chegar as coisas”, discursava o Prefeito aos moradores.

O incentivo do Prefeito aos indígenas voltava-se às atividades de desenvolvimento econômico. Esta visão

fundamenta-se no ideal do que Cardoso de Oliveira (1978) denominou “acamponesamento” indígena, 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. Apesar da sua importância como principal canal de diálogo com a prefeitura, a ASPRAT teve a duração de um ano apenas.

Somente em 1999, os Ticuna de Bom Caminho fizeram uma nova tentativa de ser organizar politicamente e fundaram a AMATÛ, que deveria, entre outras prioridades, ser a instituição mediadora das demandas da comunidade com as políticas públicas locais.

Em 05 de dezembro de 1999, a AMATU foi criada, por iniciativa da artesã Rosa Chota, uma liderança indígena Kokama que, desde os 12 anos, mora na comunidade Bom Caminho. Casada com Bernardo Agostinho e mãe de cinco filhos, ela nos revela com entusiasmo o período em que a AMATÛ criada: “*eu sei fazer mais artesanato Ticuna do que Kokama, mas ainda lembro de alguns Kokama*”. Rosa aprendeu com sua sogra, Dona Ana Célia, uma das artesãs com muito prestígio na comunidade.

De acordo com seu estatuto, a AMATÛ tem como objetivos: (i) a defesa das atividades econômicas e sociais da comunidade; (ii) a valorização e divulgação do patrimônio cultural; (iii) o uso sustentável dos recursos naturais; (iv) a geração de renda e; (v) a parceria com entidades governamentais e não governamentais, sindicatos e outros que venham a colaborar para o desenvolvimento da Associação buscando a melhoria da qualidade de vida da comunidade.

O que motivou as mulheres de Bom Caminho a organizar sua própria associação foi o conhecimento da atuação de outras associações de mulheres artesãs que buscavam dinamizar a economia doméstica através da criação de projetos de geração de renda, dinamizando a sua produção econômica. As organizações que são referências para as mulheres são a Associação das Mulheres Indígenas Ticuna (AMIT) e a Organização das Mulheres Indígenas Ticuna do Alto Solimões (OGMITAS), ambas da comunidade Filadélfia na mesma Terra Indígena onde Bom Caminho está situada.

AMIT e OGMITAS desenvolviam projetos governamentais que apoiavam a comercialização de artesanatos na região. Quando ocorria atividades de capacitação nessas associações, as mulheres de Bom Caminho eram convidadas e participavam colocando em prática um dos princípios que fundamentam o modus operandi da AMATÛ, o intercâmbio de conhecimentos.

[...] 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, artesã).

Neste sentido, destacamos a importância dos encontros entre as associações indígenas como espaços de troca de saberes e experiências e também o lugar de promoção da gestão de cada uma.

Com a ajuda de colaboradores que já trabalhavam com os Ticuna em Bom Caminho, como a antropóloga Jussara Gruber e servidores públicos municipais, as primeiras diretrizes legais da AMATÜ foram elaboradas. A institucionalização da associação gerou diversas expectativas para os artesãos, inclusive a possibilidade de formalização de uma parceria com o poder municipal visando o estabelecimento de um mercado permanente para a comercialização dos artefatos.

Em novembro de 1999, ocorreu a primeira reunião com a comunidade, na ocasião Rosa Chota e outras artesãs expuseram a proposta de criação da Associação: *“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, Artesã).

No mês seguinte, foi realizada a Assembleia Geral de Constituição da AMATÜ, elegendo uma diretoria composta por uma coordenadora e vice, primeira e segunda secretárias, primeira e segunda tesoureiras e os membros do Conselho Fiscal.

Antes da constituição da AMATÜ as mulheres já produziam e vendiam artesanatos que eram destinados tanto para o Programa ARTÍNDIA quanto para um pequeno comércio localizado entre a cidade de Benjamin Constant e Tabatinga. Sobre esse comércio, Rosa Chota lembra que

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

Organizar o trabalho das mulheres significava, sobretudo, garantir qualidade de vida e bem estar às famílias das artesãs que eram mãe de famílias, como ressalta Rosa Chota. A busca pelo bem estar é um dos objetivos descritos no Estatuto Social da AMATÜ. Essa noção *bem-estar* tem como premissa fundamental desenvolver a sociedade em condições mais desejáveis do ponto de vista da modernidade, ou seja, mais humana e mais bem estruturada para promover a felicidade e a dignidade humanas²⁴ (BAUMAN, 2009, p. 304).

Na busca pelo bem-estar, uma grande rede de solidariedade foi constituída entre as mulheres artesãs

24. Na mesma obra, Bauman (2009, p. 308) 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.

da Terra Indígena Santo Antônio, especificamente, entre as associações AMATÜ, AMIT e OGMITTAS. Para além do intercâmbio de técnicas de manufatura, a parceria entre essas organizações promove, entre outros aspectos, o fortalecimento do movimento indígena feminino no alto Solimões.

O Centro de Artesanatos Torü Cuaguapü Taü como local de reprodução da cultura

A produção de artefatos Ticuna constitui-se de uma prática mitológica contextualizada como uma oportunidade de geração de renda especialmente, para as famílias das mulheres indígenas associadas à AMATÜ. Entretanto, a Associação não dispunha de um local específico para atender às demandas inerentes da produção dos artefatos que consistiam em ter um lugar para produzir, guardar e comercializar os objetos. A soma dessas demandas levou a AMATÜ a fundar em 2001 o Centro de Artesanatos Torü Cuaguapü Taü, a *Casa do Conhecimento*, cujo principal objetivo principal seria realizar os trâmites comerciais dos artefatos culturais. Assim, este centro de artesanato tornou-se um projeto de desenvolvimento sustentável da comunidade Bom Caminho. O Centro de Artesanatos atendia às principais demandas e expectativas levantadas pela Associação. Possui uma estrutura ampla, com salas espaçosas e um salão onde são realizadas as oficinas de produção, além de galpões para guardar ferramentas e produtos e prateleiras para a exposição dos objetos destinados à comercialização.

Em poucos anos, este Centro de Artesanatos tornou-se um local bem acessível para produzir e comercializar os produtos, diferentemente das casas dos artesãos, pois “não tinha como atender o visitante, pois tudo estava amontoado pelos cantos, estragava a cestaria” (Dilurdes Agostinho, artesã).

Outra prática estabelecida a partir da construção deste Centro foi a realização de atividades de formação e qualificação dos artesãos por meio de oficinas temáticas de capacitação apoiadas e/ou realizadas pelos parceiros da AMATÜ, como instituições governamentais (Prefeitura e a Fundação Estadual dos Povos Indígenas - FEPI) e não governamentais (Instituto Sindical para o Desenvolvimento Sustentável - ISCOS).

A FEPI²⁵ foi até 2009 o órgão do estado do Amazonas responsável por implementar a política de desenvolvimento sustentável das comunidades indígenas. Por meio da FEPI, o Estado levou ao alto Solimões o projeto denominado *Apoio à produção e comercialização de artesanatos indígena no alto Solimões*. Este projeto foi estratégico para estabelecer as bases da produção destinada para venda, especialmente, com a instalação dos Polos de Produção de Artesanatos nos municípios daquela região. O Centro de Artesanatos de Bom Caminho funcionou como um destes polos e todas as ações estavam pautadas pela realização de oficinas de capacitação.

25. Extinta em 2009 para criação da Secretaria Estadual para os Povos Indígenas, posteriormente extinta, para criação da Fundação Estadual do Índio - FEI.

Estas oficinas foram responsáveis por institucionalizar alguns agentes no processo de produção e venda, tais como o *mestre-artesão* e o *artesão-empresendedor*. Na cultura dos povos Ticuna, não existe uma definição para o artesão enquanto categoria social de trabalho, da mesma forma que não existe uma tradução para o termo artesanato. O mestre-artesão é o conhecedor do maior número de técnicas de confecção e o artesão-empresendedor é aquele que produz e comercializa, isto é, que domina os princípios de gerenciamento dos trâmites comerciais. Na comunidade de Bom Caminho, há uma terceira classificação que é “artesão”, sem adjetivo. Esta categoria social contempla os artesãos que possuem técnicas limitadas de produção bem como aqueles artesãos que não estão envolvidos nos trâmites comerciais especialmente no mercado de Manaus.

As oficinas de capacitação realizadas no Centro de Artesanato tinham como premissa as ideias postuladas por Ingold (2010), ou seja, a educação para atenção, considerando que o conhecimento sobre a fabricação dos artefatos Ticuna é transmitido de geração em geração, por meio de habilidades (conhecimento) que são adquiridas na prática entre gerações. O autor complementa que este 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 pela transmissão 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.

Na mesma esteira em que a produção dos artefatos foi organizada de acordo com modelos, padrões e estética, forjaram-se especializações para os artesãos indígenas. Identificamos pelo menos sete categorias de objetos e especialidades, a saber: *petchiacü* (cestaria), *nayagü* (biojoia), *ngawe* (trabalho em cuia), *naigü* (entalhe em madeira), *nunitaü* (tecido em tucum), *nhoë* (tururi) e *tchutchi* (flecha de taquara). O quadro abaixo mostra em percentual a distribuição dos artesãos de Bom Caminho por categoria de especialidade.

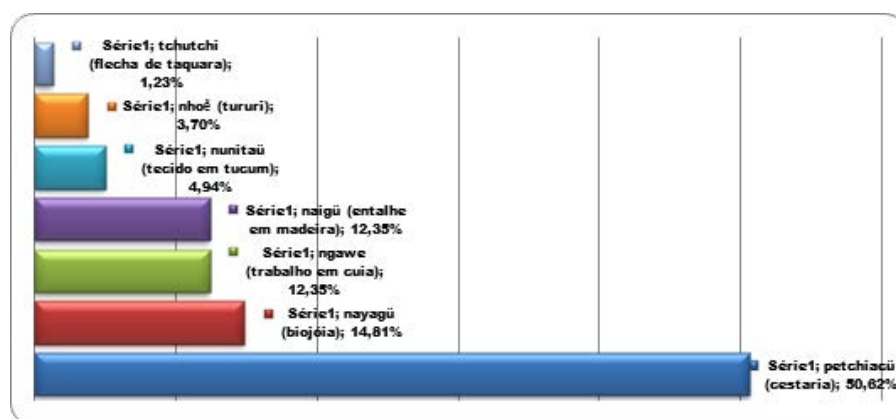


Gráfico 1: Classificação dos objetos artesanais

O quadro acima mostra que 50,62% representam os objetos da categoria cestaria. Com isso é possível afirmar que a comunidade Bom Caminho é uma comunidade artesã especializada na confecção de cestaria (SILVA, 2014, p. 91). Deste repertório de cestarias, destacamos dois tipos, o *buré* e o *pacará simples* os quais analisaremos enquanto modelos culturais que expressam a crítica cultural Ticuna (ORTNER, 2007). Estes objetos são representativos do protagonismo feminino que foi alcançado a partir do engajamento político e cultural das mulheres-artesãs no processo de produção dos artefatos e com o mercado.

Entendemos por cestaria a classificação dada pelas artesãs Ticuna para o conjunto que reúne todos os artefatos produzidos a partir das fibras de arumã (*Ischnosiphon spp.*) e do buruti (*Mauritia spp.*) como o baú, pacará simples, pacará barrigudo e o abajur (ou luminária). Esta classificação assemelha-se à mesma conferida por Velthem (1995) nos estudos sobre a cultura material dos índios Wayana. Para a autora, cestaria é a classes de objetos feitos prioritariamente com a fibra do arumã. Entre os Wayana, o termo englobaria a categoria artesanal que detém um maior repertório de padrões. Isto porque no pensamento mítico deste povo indígena, observa Velthem (1995), os trançados são concebidos como a reprodução da Anaconda, do corpo de Tuluperê, de onde uma vez retirados os padrões, colhem cestarias. Assim, a cestaria Wayana está inserida numa classe de objetos que a autora chamou de uma “identificação tríplice”, isto é, a matéria-prima, a forma de confecção e a decoração (VELTHEM, 1998, p. 20).

O buré é um cesto mitológico de onde descendem todos os demais cestos Ticuna. O pacará simples, por sua vez, é a variação estilística do buré destinada ao mercado. Este último consiste em um cesto paneireforme, conforme a classificação de Berta Ribeiro (1988), produzido com fibra de arumã, trançado em diferentes estilos que formam os grafismos (desenhos) representando o mundo simbólico e a cosmologia do povo Ticuna. Sua estrutura padrão não difere do buré, possuindo características no formato cilíndrico, fundo quadrado e pontas destacadas, que recebe uma decoração

exuberante, com padrões ornamentais bicromos (vermelho e preto) cujo contraste resulta da pintura das talas de arumã com cumaté (GRUBER, 1994, p. 13).



Foto 1: Buré, 2: Pacará simples.

A variação entre buré e pacará simples está no uso dos grafismos e de cores que se ausentam no buré. A recriação do buré e sua versão no formato do pacará foi desenvolvido ao longo dos tempos pela prática do fazer pelos artesãos Ticuna. As novas características (grafismos e coloração) agregaram valor de mercado a este objeto, de modo que o pacará tornou-se o cesto que Berta Ribeiro (1989) definiu como produção para fora, aquela que rompe a utilização doméstica e cultural que fundamenta a produção de objetos manuais e destina-se, exclusivamente, para atender a comunicação entre a aldeia e o mundo exterior. No caso dos artefatos Ticuna, seria a comunicação da aldeia com o mercado.

A partir de 2010, o Centro de Artesanato teve apoio do Instituto Sindical para o Desenvolvimento Sustentável (ISCOS), uma organização não governamental italiana que tem a parceira da Diocese do Alto Solimões que financiou atividades da AMATÜ voltadas para circuito dos artefatos no seguimento do turismo. Esta organização fez investimentos na qualificação dos comunitários visando a recepção turística.

Com a implementação do Centro de Artesanato, instituiu-se também a forma de comercializar

[...] “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, recebe R\$ 800, R\$ 600,00 R\$ 400,00 reais e elas vão comprar o que tão precisando [...]” (Rosa Chota, artesã).

Algumas mulheres de Bom Caminho ainda comercializavam em Letícia, principalmente no sistema de encomendas. Entretanto, o mercado preferencial das artesãs é a cidade de Manaus onde localizava-se nos anos 80, a loja da Arte Índia, estabelecido na Praça Tenreiro Aranha no centro

comercial. O elemento determinante de atração deste mercado consiste numa maior probabilidade de lucro para os artesãos.

Outro fator favorável nesta parceria comercial com a Loja Arte Índia é o apoio logístico e financeiro da Prefeitura de Benjamin Constant que disponibiliza as passagens fluviais para o deslocamento até Manaus. A associação por sua vez assume as despesas do frete dos produtos e a alimentação durante o período da venda. Contrapondo aos aspectos negativos com relação a comercialização realizada na cidade de Letícia, território colombiano, que, apesar de ser geograficamente mais próximo, a artesã pondera que *“em Letícia, vai sair tudo do nosso bolso e eles [comerciantes] querem comprar somente seis, dez pacarás* (Rosa Chota, artesã).

Quando não tinham conhecimento suficiente para arregimentar apoio junto a Prefeitura de Benjamim e demais instituições visando escoar a produção, a Diretoria da AMATÜ buscou outras formas de parceria que, embora não resultasse em apoio financeiro, proporcionava a divulgação do trabalho da Associação. A visibilidade que a comunidade possuía resultava da produção de artesanato.

Com apoio da Prefeitura e da Diocese, a comunidade investiu na recepção de turistas que geralmente eram os missionários e turistas italianos no município. As visitas eram momentos oportunos para comercializar os artefatos. Assim que tinha conhecimento da chegada de um grupo de visitantes, a coordenadora da AMATÜ tocava o sino da comunidade ou avisava na voz comunitária a fim de preparar os artesãos para atender as visitas e realizarem possíveis vendas.

Estas visitas, mesmo sendo ocasionais, tiveram influência direta na dinâmica de circulação dos artefatos na comunidade. Cumpre informar que a Igreja Católica no Alto Solimões é composta por fraternidades italianas, franciscanas ou capuchinhas. Dessas, a ordem dos Frades Menores Capuchinhos da Úmbria foi a responsável por colocar em contato o ISCOS e a AMATÜ.

A Prefeitura é considerada pelas artesãs como uma parceira importante na cadeia de comercialização dos artefatos, pois, além de disponibilizar as passagens necessárias para o deslocamento dos artesãos para Manaus, organizava feiras de produtos na comunidade nas quais as mulheres eram convidadas a expor e vender seus artefatos.

A revitalização da produção de artesanatos Ticuna de Bom Caminho

O novo momento da relação comunidade/mercado foi potencializado a partir das investidas do *Apoio à produção e comercialização de artesanatos indígenas do Alto Solimões*. A produção dos objetos Ticuna alcançou desdobramentos importantes no contexto de revitalização e/ou ressignificação de algumas práticas, objetos e ícones da cultura Ticuna da comunidade de Bom Caminho.

O pacará, por exemplo, passou por variações estilísticas e com isto surgiu o *pacará simples (quadrado)* e o *pacará barrigudo (ou buchudo)*. Destes, o pacará simples obteve maior aceitação no mercado. Entretanto, observamos que o pacará barrigudo sofreu maior variação, gerando um novo objeto, como o abajur ou luminária, objetos bastante difundidos no mercado. Este incremento na produção com a ressignificação dos objetos pode ser entendido como uma maneira dos artesãos Ticuna reinventarem elementos de sua cultura material demarcando um maior posicionamento cultural no mercado.

O artefato corporifica a representação da memória social, a qual é passível de reinterpretação, que não necessariamente vai coincidir com a intenção de quem o concebeu, mas pode gerar performances e significações divergentes, ou mesmo discordantes daquilo que foi originalmente concebido (FALHAUBER, 2007, p. 347).

O abajur ou luminária foi criado pela artesã Darcy Emilio que relatou que viu outra artesã fazendo cestos diferentes e que em uma de suas viagens à Manaus foi questionada se conseguiria produzir cestos com modelos diversificados que pudessem ser utilizados como luminárias. Tal indagação aguçou a sua criatividade e fez a experiência de usar um pacará barrigudo, virou a boca dele para dentro do bucho, mas quebrou as talas frágeis de arumã do tipo falso. Com as talas do arumã verdadeiro, a artesã fez novamente o teste e saiu um pouco torto. A medida que foram sendo feitos diversos experimentos a prática aprimorou a produção deste tipo produto, incentivando outras artesãs a tecerem este novo modelo. Foi estabelecido assim um processo de experimentação até que fosse produzido o modelo almejado.



Figura 3: pacará barrigudo, 4: abajur (luminária)

A fabricação intencional de um novo produto, o abajur, destaca a criatividade, subjetividade e ação política da artesã. Sherry Ortner (2007) na construção da teoria social, traz a subjetividade humana como ponto central de dimensão política que ela define como *crítica cultural*. Stuart Hall (2004) já havia discutido este na sua construção de ator social, dizendo que cultura, ou melhor, a centralidade da cultura está para a construção da subjetividade, da identidade e pessoa enquanto ator social.

Ortner (2007) afirma que a subjetividade dos seres sociais lhes confere algo mais do que meros ocupantes de posições particulares e portadores de identidade, ou seja, eles têm *agencialidade*, que se revela não como uma vontade natural ou originária, mas configurada em significados. Os sujeitos são conscientes, são “sujeitos conhecedores” autoconscientes e reflexivos. A ação política da subjetividade, portanto, reafirma que a identidade não é estática nem essencializada, ela se constrói, se desconstrói e se reconstrói segundo as situações, justificando o poder social de consumir a identidade de várias maneiras, uma para cada circunstância de mudança pelas quais passou a sociedade, como por exemplo, a organização Pathan, estudada por Barth (2008), ou a cultura como a versão do “pacará barrigudo” que foi transformado em abajur no contexto da produção de artesanato pelos artesãos da comunidade de Bom Caminho.

Importante ressaltar que o repertório de artesanatos comercializados no Centro de Artesanatos, conserva os marcadores étnicos do povo Ticuna. Os grafismos (*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* (jibóia) são exemplos de marcadores da identidade cultural Ticuna. Os desenhos mais comuns são a borboleta, jibóia e o xirui. Estes marcadores culturais representados pelos elementos da natureza que estão presentes nas cestarias Ticuna, legitimam e expressam a subjetividade e a crítica cultural, que pode ser observada tanto no âmbito individual como coletivo dos Ticuna nos eventos que exigem um diálogo entre o grupo étnico reconstruído, os artesãos, e o mercado.

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, resiste à dominação e às imposições da sociedade dominante. Por intermédio da cultura, os elementos significantes exóticos são continuamente reinterpretados e assimilados.

É neste sentido que o artesanato surge como uma ressignificação do artefato, desenvolvido com vistas à comercialização e geralmente usado com uma função decorativa, carregando consigo o conhecimento das técnicas de produção utilizadas na fabricação dos artefatos e todo conjunto de marcadores culturais presente na cultura dos povos Ticuna.

Essa interação e ressignificação é fundamental para que possamos ter uma compreensão dinâmica da cultura material local, no sentido de não perder de vista a existência de um processo de transformação desta cultura material que transporta em seu bojo uma gama de ressignificação assimilados e transmitidos de uma geração para outra.

Do mesmo modo, nesta visão está implícita a concepção de cultura como tendo um caráter dinâmico, conforme preconizada por Vidal, isto é, “um sistema simbólico por meio do qual as sociedades humanas atribuem significados a sua experiência e formulam suas concepções, impondo ordem ao mundo” (VIDAL, 1992, p. 290). É fundamental considerar que situações históricas novas instituem, e até exigem, a elaboração de novos significados ou mesmo a recriação de símbolos tradicionais. Isto porque são engendradas experiências historicamente vivenciadas no seio de culturas particulares cujas implicações consistem na reafirmação de ordem como também na reformulação de concepções. De modo positivo, pode-se falar de uma tensão constante na articulação entre a tradição e a inovação, ou como sublinha Vidal (1992).

Reconhecer o familiar, definir-se pela tradição, reinterpretar o novo e o desconhecido por meio do estabelecido, do consensual, do convencional; recriar a tradição, introduzindo novos sentidos e novos símbolos são alguns dos processos que dão à cultura sua vitalidade e sua força.

Conclusão

A produção de artefatos pelas artesãs do Centro de Artesanatos *Torü Cuaguapü Taiü* é uma prática cultural herdada das gerações passadas e que foram incorporadas 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 circuitos de troca entre as famílias e as cidades adjacentes à comunidade ou outros grupos étnicos, ganhasse inserção numa economia de mercado após a institucionalização da AMATÜ e do Centro de Artesanatos *Torü Cuaguapu Taiü*.

Assim a produção no Centro de Artesanato é controlada pela crítica cultural dos artesãos que agenciam a sua relação com mercado, materializada na variação dos custos para pacará simples e abajur/luminária. Por sua vez, a comunidade Bom Caminho é uma comunidade artesã especializada na fabricação de cestarias e este perfil favoreceu de maneira exitosa o incremento da produção e a constituição deste tipo de relação com mercado como também consolidou o prestígio da comunidade.

Destacamos que a situação histórica que possibilitou a criação do abajur foi o contato das artesãs com o mercado que, por sua vez, é uma das produções do fenômeno urbano, onde o caráter criativo é o combustível para a concorrência. Como ressalta Canclini (1997), toda criação cultural é motivada e os motivos concentram-se dentro de existências contemporâneas, que no caso do abajur *Ticuna*, é o mercado.

Referências

BARTH, *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. São Paulo. 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2009.

BOAS, Franz. [1927]. *A mente do ser humano primitivo*. Tradução: José Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Vozes. 2011.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas, poderes obliquo*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, p. 283-350. 1997.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Sociologia do Brasil indígena*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1978.

_____. *O índio e o mundo dos brancos*. 4. Ed., Campinas, S.P: Editora Unicamp. 1996.

_____. *Os diários e suas margens*. Brasília, Universidade de Brasília; 2002.

DOMINGUES, Heloísa Maria Bertol. *Tradução Cultural na Antropologia dos anos 1930-1950: as expedições de Claude Lévi-Strauss e de Charles Wagley à Amazônia*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v. 3, n. 1, p. 31-49, jan.-abr. 2008.

GRUBER, Jussara. *Tecendo o pacará 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.

FALHAUBER, Priscila. *Interpretando os artefatos rituais Ticuna*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 17, pag. 345-363, 2007.

FAULHABER, Priscila Barbosa. In *Carvalho Junior e Noronha (orgs). Amazônia dos Viajantes: história e ciência*. Manaus. Universidade Federal do Amazonas. págs. 13-31.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

INGOLD, Tim. *Da transmissão de representações à educação da atenção*. Educação, Porto Alegre, v.33, n1, p.6-25, jan./abr. 2010.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 1934.

ORTNER, Sherry. Subjetividade e crítica cultural. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 375-405, jul./dez. 2007.

ORO, Ari Pedro. *Tükúna: vida ou morte*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia; Caxias do Sul: Univers. de Caxias do Sul. 1977.

PACHECO DE OLIVEIRA FILHO, João. *O nosso governo: os Ticuna e o regime tutelar*. São Paulo, Marco Zero; Brasília, DF, MCT/CNPq. 1978.

RIBEIRO, Berta. *Dicionário do Artesanato Indígena*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1988. 343p.

_____. *Suma etnológica 3: Arte índia*. Vol. 1, 2 e 3. São Paulo, Vozes. 1989.

VELTHEM, Lúcia Hussak. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*, Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1995.

_____. *A Pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayna*. Belém: MPEG. 1998.

VIDAL, Lux; LOPES E SILVA, A. *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. In: *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992.

SILVA, Chris Lopes da. *Da capoeira à prateleira: etnografia da produção de artefatos Ticuna em Bom Caminho*. Dissertação de Mestrado. Manaus: UFAM. 2014.