



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



CESTARIA, NOÇÕES MATEMÁTICAS E GRAFISMO INDÍGENAS
NA PRÁTICA DAS ARTESÃS TICUNA DO ALTO SOLIMÕES

NILZA SILVANA NOGUEIRA TEIXEIRA

MANAUS, 2012



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



NILZA SILVANA NOGUEIRA TEIXEIRA

CESTARIA, NOÇÕES MATEMÁTICAS E GRAFISMO INDÍGENAS
NA PRÁTICA DAS ARTESÃS TICUNA DO ALTO SOLIMÕES

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ANTROPOLOGIA SOCIAL, SOB A ORIENTAÇÃO DA PROF^ª. DRA. PRISCILA FAULHABER BARBOSA E CO-ORIENTAÇÃO DA PROF^ª. DRA. DEISE LUCY OLIVEIRA MONTARDO, LINHA DE PESQUISA ANTROPOLOGIA DA AMAZÔNIA INDÍGENA.

MANAUS, 2012

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Teixeira, Nilza Silvana Nogueira

T266c Cestaria, noções matemáticas e grafismo indígenas na prática das artesãs Ticuna do alto Solimões / Nilza Silvana Nogueira Teixeira. - Manaus: UFAM, 2012.

168 f.; il. color.

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Amazonas, 2012.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Priscila Faulhaber Barbosa

Co-orientadora: Prof^ª. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo

1. Arte indígena 2. Cestaria indígena 3. Artesãs Ticuna 4. Grafismos indígena 5. Cultura material 6. Índios Ticuna – Noções matemáticas I. Barbosa, Priscila Faulhaber (Orient.) II. Montardo, Deise Lucy Oliveira (Co-orient.) III. Universidade Federal do Amazonas IV. Título

CDU 7.031.3-055.2(811.3)(043.3)

NILZA SILVANA NOGUEIRA TEIXEIRA

**CESTARIA, NOÇÕES MATEMÁTICAS E GRAFISMO INDÍGENAS
NA PRÁTICA DAS ARTESÃS TICUNA DO ALTO SOLIMÕES**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ANTROPOLOGIA SOCIAL, SOB A ORIENTAÇÃO DA PROFª. DRA. PRISCILA FAULHABER BARBOSA E CO-ORIENTAÇÃO DA PROFª. DRA. DEISE LUCY OLIVEIRA MONTARDO, LINHA DE PESQUISA ANTROPOLOGIA DA AMAZÔNIA INDÍGENA.

APROVADA EM 07 DE DEZEMBRO DE 2012

BANCA EXAMINADORA

PROFª. DRA. PRISCILA FAULHABER BARBOSA (MAST/UFAM)
ORIENTADORA/PRESIDENTE

PROFª. DRA. DEISE LUCY OLIVEIRA MONTARDO (PPGAS-UFAM)
CO-ORIENTADORA/EXAMINADORA INTERNA

PROF. DR. JOÃO PACHECO DE OLIVEIRA FILHO (UFRJ/MN)
EXAMINADOR EXTERNO

PROFª. DRA. ANA CARLA DOS SANTOS BRUNO (INPA/UFAM)
EXAMINADORA INTERNA

SUPLENTES

PROFª. DRA. THEREZA CRISTINA CARDOSO MENEZES (PPGAS-UFAM)

PROFª. DRA. MARIA HELENA ORTOLAN MATOS (PPGAS-UFAM)

*Dedico este trabalho a Nair Nogueira
Teixeira, filha de mulher rendeira e
bordadeira criativa, minha mãe, com quem
aprendi o gosto pelos trançados.*

AGRADECIMENTOS

A solidão é companheira daqueles que se aventuram no terreno movediço da escrita. Enquanto luto com as palavras para traduzir as tantas vozes que atravessam esta escrita, percebo que a alegada solidão do trabalho de pesquisa é uma ilusão.

Quero expressar minha gratidão à minha orientadora, Profa. Dra. Priscila Faulhaber Barbosa, por seu envolvimento neste trabalho, por indicar caminhos teóricos que fortaleceram minhas ideias iniciais sobre a pesquisa e por sua atenção que fez com que nossos poucos encontros fossem intensos e produtivos.

Sou muito grata à Profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo, minha co-orientadora, por ter sido uma interlocutora sempre atenta, generosa em partilhar do seu conhecimento e por me orientar com segurança confiando (mesmo quando eu me desesperava), em minha capacidade de levar a termo este trabalho. À Deise e Priscila devoto minha sincera admiração, amizade e gratidão por todo o tempo precioso de suas vidas que compartilharam comigo.

Agradeço ao Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos e ao Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga por participarem na banca de minha qualificação e apontarem aspectos pertinentes como a “matemática” e o esclarecimento de suas “relações” para serem perseguidos na continuação da pesquisa.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas pela bolsa de mestrado concedida no ano de 2011, muito importante para a realização das atividades de campo e a consecução deste estudo.

Agradeço ao Instituto Brasil Plural que concedeu recursos para a realização do trabalho de campo na comunidade Barro Vermelho, que foi determinante para o trabalho de pesquisa.

Agradeço a todas as mulheres artesãs pertencentes ao Povo Ticuna, que com suas histórias, cantos e seu saber-fazer me inspiraram a escrever esta dissertação.

Em Manaus, agradeço aos participantes da Associação Cultural Tikuna Wotchimaucü, ao cacique Reginaldo, ao Sr. Domingos, à Dona Rosa, ao Prof Aldenor Basques e aos amigos Bernardino e Eucilene pelo tempo pacientemente dedicado a me explicar e traduzir a língua Ticuna.

Das pessoas e entidades com que mantive contato no Alto Solimões, sou grata às associações AMATÜ, MEMATÜ e AMIT por ter contado com a participação de suas artesãs nesta pesquisa, ao Museu Magüta, por todo apoio que me deram enquanto fiz o trabalho de campo. Em especial, quero agradecer àqueles com quem, na convivência estreita durante o trabalho de campo, vi surgir novos laços de amizade: Rosa Aiambo, “a vovozinha”; Rosa Chota, companheira e amiga incansável no preparativo das oficinas; Ilda Félix, amiga de longas caminhadas e conversas pelas comunidades e aos amigos que me auxiliaram em momentos preciosos Nina, Trindade, Leonardo e Welton. Agradeço a Olímpia por seus cantos inesquecíveis. E agradeço, enfim, a todas as artesãs que fizeram parte da oficina em Bom Caminho e desta pesquisa.

Na comunidade Barro Vermelho, agradeço pela colaboração de todos que participaram da oficina de desenho; agradeço ao pajé Eurico e à sua companheira, Isabel, por me hospedarem; aos professores Rossy e Gaspar, que me ajudaram durante a oficina e, em especial, à Dona Luzia Firmino, pelos cânticos e pelas histórias contadas, que me ensinaram sobre o modo de aprender das mulheres.

Agradeço a Nino Fernandes, pelas longas e esclarecedoras conversas sobre a criação do Museu Magüta, e a Paulino Manoelzinho Nunes pelo apoio para realizar a viagem ao igarapé São Jerônimo e por emprestar sua perícia nos caminhos do rio. Ao Jovem Natan, que nos acompanhou nesta jornada dirigindo o barco e nos auxiliando a documentar o trabalho de campo.

Agradeço ao Prof. Dr. Michel Justamant, que, atendendo a um pedido da Profa. Dra. Thereza Menezes, abriu as portas de sua residência em Tabatinga para me hospedar, sem nem me conhecer, e ainda dispôs de suas amigadas, que também se tornaram minhas, com as professoras Gilse Elisa Rodrigues e Maria Francisca Nunes de Souza, para conseguir que me hospedassem em minha primeira viagem a Benjamin Constant. A estas amigas, minha gratidão e meu carinho. Bate a saudade das conversas na cozinha.

Agradeço aos professores do PPGAS/UFAM por terem colaborado com minha formação, em especial Alfredo Wagner, Thereza Menezes, Sérgio Ivan, José Basini, Ana Carla Bruno, e Márcia Calderipe, os quais, com suas aulas, iluminaram os caminhos teóricos da antropologia, e ao professor Frantomé Pacheco, que me acompanha desde o período em que ainda elaborava o projeto para seleção de mestrado.

Deixo um agradecimento muito especial a Franceane, secretária do programa, por atender e se antecipar na oferta de soluções para os inúmeros probleminhas com a burocracia. Também à Rosângela, bibliotecária do Museu Amazônico, sempre pronta a indicar um livro sobre o tema buscado.

Meu carinho todo especial aos amigos que fiz no mestrado e minha gratidão pelo frescor que trouxeram à minha vida e pela vitalidade das horas sem fim em conversas e estudos antropológicos: Gláucia, Samya, Elyeid, Cristian, Kalinda, Andrezinho, Inara, Márcia, João Jackson, Clóvis e Rodrigo Pollari (*in memorian*) e aos amigos feitos no grupo de pesquisa e nas conversas na *Casa Kabila*, Roselene, Rosseline, Lígia, Socorro, Marília, Rancejânio, Josias.

Agradeço ao Colégio Militar de Manaus – CMM, na pessoa de seu dirigente, por conceder um afastamento parcial de minhas atividades para realização do curso de mestrado.

Em especial, agradeço ao chefe da Seção de Apoio Pedagógico, Cel Levy Nunes, por sua compreensão e seu incentivo ao meu trabalho. Às professoras Cleide, Cliomar e ao Ten Rocha, que sempre me deram apoio e muitas vezes me substituíram nesses dois anos. Aos amigos Rossélia, Miralice Maria da Luz, Felipe, Ivana, Leila, Carla, Edmilson, Lourenço e demais colegas da extinta seção de matemática e a todos os colegas do CMM que torcem pelo sucesso desta empreitada.

À Antônia, agradeço pelas palavras de incentivo sempre que nos encontrávamos nos corredores do CMM e pela tradução do resumo desta dissertação feita juntamente com o Cap Pantoja.

À minha família querida: mamãe, papai, meu filho Igor e Darclê, minha irmã e comadre, sempre presente em minha vida a me mostrar “novo jeito de caminhar” e por dar sua força e seu carinho na hora certa e sem pedir; a minhas irmãs de perto Petinha,

Leila e Binha, que com sua alegria suavizaram essa caminhada. Aos manos: Geta, que primeiro me inspirou o gosto pelos estudos e pela formação acadêmica; Ni, pelas palavras de apoio e Ademir e Odiney, distantes fisicamente, mas presentes na lembrança. Agradeço aos sobrinhos Adam, Adana, Camille, Mayra e Ricardo sempre prontos a fazerem a alegria e as festas de aniversário de Alice nas minhas ausências durante esse período. Ao meu cunhado Richard, sempre solícito e presente, e ao nosso grupo familiar que nas reuniões quinzenais rezou para que eu tivesse força para concluir este trabalho.

Agradeço a Josali Amaral, amiga de conversas esclarecedoras sobre a lógica e a filosofia que tanto contribuíram em minhas reflexões.

Ao fim, deixo um agradecimento muito caro a James Roberto Silva, interlocutor atento e crítico perspicaz, que me instigou na busca por respostas às questões deste trabalho. Com palavras certas me insuflou confiança e, com apoio e carinho incondicionais, tirou dúvidas e iluminou as reflexões empreendidas neste trabalho. A você dedico meu amor, minha admiração e minha gratidão por todas as horas dedicadas aos meus projetos e subtraídas dos seus, mas, sobretudo, por ter você e Alice em minha vida.

CESTARIA, NOÇÕES MATEMÁTICAS E GRAFISMO INDÍGENAS
NA PRÁTICA DAS ARTESÃS TICUNA DO ALTO SOLIMÕES

RESUMO

O fio condutor do presente estudo foi a prática das artesãs Ticuna na construção dos cestos *pacará*. A etnografia aqui apresentada foi produzida junto a mulheres artesãs Ticuna de duas regiões distintas do Amazonas: a do Alto Solimões, nas três comunidades que compõem a Terra Indígena Santo Antônio e na comunidade Barro Vermelho, e em Manaus, com algumas artesãs Ticuna residentes na capital. Trata-se de um registro da prática das mulheres, feito a partir do acompanhamento do processo de confecção dos cestos, desde os momentos que antecedem a atividade de tecer (colher, secar, tingir), até as conexões que, a partir dessa atividade, estabelecem-se na vida social e nas prescrições da cultura. Nesse percurso, identifiquei processos de contagem, formas de seleção do material, modos utilizados para medir, dentre outros aspectos observados na construção dos cestos e que são relativos às categorias de entendimento. Demonstra-se como a prática das artesãs é representativa na sua sociedade e destaca o lugar da mulher, seja por seu prestígio nas formas como hoje se organizam nas comunidades mais próximas das cidades, seja por sua autoridade como detentora de um conhecimento das práticas rituais dos Ticuna. Procedeu-se à identificação e classificação dos grafismos constituintes do cesto *pacará*, na sua condição de signo, verificando suas conexões com os significados atribuídos pelos Ticuna, considerando a combinação das diferentes manifestações em que essas representações aparecem, nas práticas rituais e nos artefatos. Por fim, tecemos um panorama das comunidades pesquisadas e da rede que se estende em torno da prática das mulheres, implicando aspectos da cultura, da vida social e do convívio com a sociedade envolvente.

Palavras-chave: Antropologia indígena na Amazônia; cultura material; artesãs e grafismo Ticuna; noções matemáticas; cestaria Ticuna.

INDIAN BASKETRY, MATHEMATICAL NOTIONS AND GRAPHIC
ON THE PRACTICE OF TICUNA ARTISANS OF UPPER SOLIMÕES

ABSTRACT

The source for this study was the practice of the *Ticuna* artisans women while making the *pacará* baskets. The ethnography presented here was produced by the *Ticuna* artisans women from two distinct regions in the state of *Amazonas*: one by the upper *Solimões* river, in three communities that make up the *Santo Antonio* Indigenous community and in the *Barro Vermelho* community, and, in *Manaus*, by some *Ticuna* artisans women who live in the capital. It is a record of the *Ticuna* women's practice, made by monitoring the baskets making process, since the moments prior to the weaving activity (harvesting, drying, dyeing), until the connections that such activity establish in social life and in their cultural prescriptions. Along the way, I identified counting processes, forms of material selection, methods used to measure, among other features observed in the making of baskets and that are in the categories of understanding. It shows how much artisans' practice is representative and how much it highlights the place of women in their society, either because of their prestige in the way today's communities closest to the cities are organized, or due to their authority as having the knowledge of the *Ticuna* ritual practices. The drawings in the *pacará* baskets were identified and classified as a sign, and its meanings attributed by the *Ticunas*, considering the combination of the different manifestations that these representations appear in ritual practices and artifacts. Finally, we make an overview of the communities surveyed and the network that revolves around the practice of women, implying aspects of culture, social life and interaction with the surrounding society.

Keywords: Indigenous Amazonian Anthropology; material culture; Ticuna artisans and graphic; mathematical notions; basketry Ticuna.

LISTA DE MAPAS

Mapa 1: Terra Indígena Santo Antônio

Mapa 2: Terra Indígena *Eware I*

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Os numerais em Ticuna

Tabela 2: Grafismo dos cestos coletados em Bom Caminho

Tabela 3: Participantes da oficina em bom caminho

Tabela 4: Nome de algumas posturas em língua Ticuna

LISTA DE FIGURAS (FOTOGRAFIAS E DESENHOS)

CAPÍTULO 1

Figura 1: Peças zoomorfas esculpidas pelas mulheres da comunidade Barro Vermelho

Figura 2: *Igaçaba* de cerâmica com desenhos, para guardar bebida fermentada

Figura 3: Pacará pequeno de uso pessoal, feito na comunidade Barro Vermelho. Vista superior do cesto com tampa

Figura 4: Casa de madeira e palha na comunidade do Barro Vermelho, outubro de 2011

CAPÍTULO 2

Figura 4: Depois de raspados, os talos de arumã são pintados com corante preparado com *cumaté* ou *urucum*

Figura 5: Destalagem da fibra de *arumã*

Figura 6: Sequência de construção, usando seis fasquias, indicada pelas setas brancas no fundo do cesto pacará

Figura 7: Montagem inicial das fibras de *arumã* para a construção do *tipiti*

Figura 8: Primeiros passos da confecção de cesto, começando pelo fundo

Figura 9: Fundo pronto

Figura 10: Quadrados dentados concêntricos no fundo do cesto

Figura 11: Triângulo em rotação no fundo de cesto

Figura 12: Peixe *Tchiriú* pescado em Bom Caminho

Figura 13: Detalhe da escama do *Tchiriú*

Figura 11: Fundo do *pacarazinho* com triângulo e sequência de construção

Figura 14: Variação na sequência de construção 6, 6, 6, 7, e indicada pelas setas brancas

Figura 15: Amarrações com fio de *tucum* para manter o formato do cesto

Figura 14: Grafismo e trançado no corpo do cesto

Figura 15: *Pacará* “*buchudo*”

CAPÍTULO 3

Figura 1: Postura adotada para iniciar o fundo do cesto

Figura 2: Postura adotada para iniciar o fundo do cesto (variação da Figura 1)

Figura 3: Artesã sentada fazendo uso do terçado para dividir o talo de arumã

Figura 4: Artesã tecendo, postura com as pernas esticadas e cruzadas na altura dos tornozelos

Figura 5: Artesã tecendo, postura com as pernas esticadas e abertas

Figura 6: Artesã tecendo sentada e a postura de seu corpo na cadeira

Figura 7: Artesã tecendo e a postura de seu corpo na cadeira

Figura 8: Desenho de uma peneira, feito na oficina da comunidade Barro Vermelho

Figura 9: Desenho estilizado da parede do recinto de reclusão da moça nova

Figura 10: Desenho da entrada do recinto de reclusão da moça nova (I)

Figura 11: Desenho entrada do recinto de reclusão da moça nova (II)

Figura 12: Desenho de *igaçaba* em forma de jarra

Figura 13: Desenho de *igaçaba*

LISTA DE SIGLAS

ACT	Associação Cultural Tikuna <i>Wotchimaüciü</i>
AMATU	Associação das Mulheres Artesãs Ticuna de Bom Caminho
AMIT	Associação das Mulheres Indígenas Ticuna
CINEP	Centro Indígena de Estudos e Pesquisas
CGTT	Conselho Geral da Tribo Ticuna
FEPI	Fundação Estadual dos Povos Indígenas
FOCCITT	Federação das Organizações dos Caciques e Comunidades Indígenas da Tribo Ticuna
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INCT/IBP	Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia /Instituto Brasil Plural
ISCOS	Instituto Sindical para Cooperação ao Desenvolvimento
MEMATÜ	Associação das Mulheres Artesãs Ticuna de Porto Cordeirinho
OASPT	Organização dos Agentes Indígenas de Saúde do Povo Ticuna
OGMITA	Organização Geral das Mulheres Ticuna do Amazonas
OGPTB	Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues
PDPI	Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas
SEIND	Secretaria Estadual dos Povos Indígenas
SEMED	Secretaria Municipal de Educação
TI	Terra Indígena

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	V
RESUMO E ABSTRACT	IX
LISTAS DE MAPAS E FIGURAS (FOTOGRAFIAS E DESENHOS)	XI
LISTA DE SIGLAS	XIII
INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1 – SOMOS TICUNA.....	06
1.1. Notas sobre população língua e cultura.....	09
1.2. Espaço – O lugar da pesquisa	18
1.3. Tempo – a trajetória do trabalho de campo	25
1.3.1. A chegada nas comunidades.....	30
1.4. Barro Vermelho – Terra Indígena <i>Eware I</i>	36
1.5. Entretecendo as relações – A comunidade e o museu.....	44
1.6. A situação cultural	52
CAPÍTULO 2 – OS CESTOS	54
2.1. Considerações sobre a terminologia.....	55
2.2. As leituras do mito de origem e a cestaria.....	60
2.3. A prática	62
2.3.1. A numeração Ticuna	72
2.3.2. A classificação Ticuna.....	75
2.4. A construção	78
2.5. O trançado e os grafismos	87
2.5.1. As histórias e os cantos no Barro Vermelho.....	98
CAPÍTULO 3 – AS ARTESÃS	103
3.1. Oficina para tecer.....	104
3.1.1. Oficina para tecer I – Bom Caminho	107
3.1.2. As performances das artesãs nas posturas do corpo para tecer	114
3.2. Oficina para tecer II – Barro Vermelho.....	122
3.2.1. Os desenhos	126
3.2.2. Os cantos	132
3.3. O tempo de aprender das mulheres	134

3.4. Considerações sobre a presença feminina nas comunidades.....	139
CONCLUSÃO	144
REFERÊNCIAS	148
ANEXO	152

INTRODUÇÃO

O propósito da pesquisa que empreendi foi o de estudar um gênero específico dentre os artefatos produzidos pelas artesãs Ticuna, o trançado e, dentre estes, o cesto do tipo *pacará*, de modo a compreender como, em sua construção, são agenciados saberes da ordem do cálculo, da previsão, da estimativa, da contagem. A pesquisa desenvolveu-se, de 2010 a 2012, junto às artesãs indígenas, acompanhando-as na prática de fazer cestos. Para tanto, me concentrei na região do Alto Solimões, mais precisamente na Terra Indígena Santo Antônio, nas comunidades de *Bom Caminho*, *Porto Cordeirinho* e *Filadélfia* e na Terra Indígena Ewaré I, na comunidade *Barro Vermelho*.

Ao estudar o fazer das mulheres na construção dos cestos, privilegiei como objeto de investigação as denominações e conceitos nativos por elas utilizados e as relações sociais que se estabelecem nas adjacências ou resultantes dessa prática. Busquei tornar evidentes as ligações que marcam a prática no processo de construção dos cestos, assim como outras conexões que se associam a esse artefato em alguma medida. Para tal empreitada, fiz uso das ideias de Fredrik Barth, conforme proposto na *Análise das culturas em sociedades complexas*, e considerei as indicações metodológicas desse autor de observar ramos diversos no domínio da cultura, como, por exemplo, as trajetórias dos agentes, bem como as redes que envolvem esses mesmos agentes sociais e que constituem a sociedade que se pretende analisar. É o que me enseja a “trabalhar substantivamente, explorando o grau e os tipos de conexões verificados no domínio da cultura em várias condições de sociedade”, ao considerar que “a teoria e os conceitos antropológicos devem ser testados na análise da vida tal como ela ocorre em determinado lugar do mundo” (BARTH, 2000, p.108).

O tempo entre a elaboração do projeto de mestrado e o início do trabalho de campo foi determinante na definição dos rumos empreendidos nesta pesquisa. A minha formação em matemática influenciou e dirigiu as primeiras abordagens do objeto de estudo. Já a formação antropológica, em curso, me fez refletir diferentemente sobre a prática de pesquisa em que incorria e identificar, sob outro olhar, os fatores e as abordagens que me aproximavam dos objetivos traçados, os quais, ao longo do

processo, também foram sendo refeitos. Um exemplo do que considero marcante nessa reflexão foram os métodos empreendidos nas entrevistas feitas com as artesãs. Nas primeiras entrevistas, as perguntas eram de natureza quantitativa e faziam sempre referência a algum tipo de contagem, o que indicava o meu interesse nos aspectos relativos aos procedimentos de ordenamento, classificação, numeração, quantificação, comparação, equivalência, que, a meu ver, estavam presentes nas atividades cotidianas das mulheres. Ocorre que essas perguntas não tocavam em temas de importância para a vida delas, antes as deixando embaraçadas por não saber dizer a sua idade ou mesmo a dos filhos em *anos de vida*. Uma pergunta aparentemente trivial de ser respondida indicava o meu distanciamento da realidade que desejava descrever. Assim, os escritos de Pierre Bourdieu (2008), em *A miséria do mundo*, fizeram eco em minhas reflexões sobre a necessidade do conhecimento prévio do universo das mulheres artesãs Ticuna e da vida nas comunidades. Isto reorientou a metodologia de maneira a não incorrer novamente na “violência simbólica” da primeira abordagem. A mudança deu lugar a uma experiência dialógica, resultante do trabalho conjunto com as artesãs, que fazia ressaltar os assuntos que eram do interesse das mulheres e que favorecia a investigação que eu desejava realizar.

Outra mudança, decorrente de minha aproximação tanto com o tema de estudo como com a antropologia, disse respeito à compreensão do que desejava investigar quando, ainda no título provisório desta dissertação, referia-me a “noções matemáticas”. O acompanhamento do processo de construção dos cestos e o estudo sistemático dos exemplares coletados, que antecederam e sucederam o trabalho de campo, apontaram para o caminho que efetivamente foi seguido nesta pesquisa. Descrevo isso como um afastamento dos termos e conceitos da matemática e uma aproximação do modo como as artesãs constroem seus cestos, conseguindo apreender, registrar e descrever os termos em que essa prática acontece.

No estudo das etapas de construção do cesto *pacará*, as tramas foram decompostas e descritas em detalhes para se entender a regra de execução a que se submetem, pois nelas reside o eixo de onde se propagam os princípios que ordenam a consecução dos cestos e dos grafismos. Para esse estudo, utilizei-me, inicialmente, dos métodos adotados pelo etnomatemático Paulus Gerdes em seus textos sobre cestaria.

Os significados atribuídos culturalmente ao grafismo constitutivo do “corpo” do cesto são aqui investigados segundo uma “linguagem de signos”, que não se restringe a

uma leitura de sinais (SALOMON, 2006). A ideia que sustenta uma investigação desse tipo considera o grafismo como “unidade de significado”, portanto como signo detentor de códigos estabelecidos culturalmente e que podem ser “lidos” considerando diferentes formas de registro (URTON, 2005), como as histórias e os cantos apresentados pelas mulheres e que são peculiares à sua prática.

Analisamos as instâncias em que o saber e a prática das mulheres estão em conexão com as relações sociais e com os aspectos normativos da cultura, em íntima vinculação com as considerações de caráter antropológico que esclarecem acerca dos determinantes intrinsecamente sociais e culturais que pesam sobre a concepção, a confecção e a utilização dos artefatos – aqui pensando nos termos em que Marcel Mauss (2003) se refere ao dom, ao considerar que essa prática é do domínio das mulheres sendo por elas utilizado, não somente para venda, mas como um bem que serve para diferentes trocas. Em que pese, nos aspectos analisados, as posturas impostas ao corpo das mulheres Ticuna, percebido como instrumento na construção dos cestos, a prática das artesãs revela uma chave de informação sobre os rituais e os modos de transmissão dos conhecimentos desse povo, que, nesta pesquisa, foram analisados à luz das ideias de Mauss (2003), em seu ensaio sobre as técnicas do corpo, e do conceito de *habitus*, de Bourdieu (1977).

Parte dos dados da pesquisa foi levantada em Manaus, parte no Alto Solimões. Os primeiros contatos, em 2010, que aconteceram com a comunidade de índios Ticuna vivendo em Manaus, organizados em torno de uma associação cultural, possibilitaram-me conhecer os parentes indígenas de Benjamin Constant.

Em 2011, dediquei-me aos Ticuna que vivem nas Terras Indígenas Santo Antônio (Benjamin Constant-AM) e *Eware I* (Tabatinga-AM), realizando três viagens com o fim de conhecer as comunidades de Bom Caminho, Porto Cordeirinho e Filadélfia (em Santo Antônio) e Barro Vermelho (em *Eware I*).

Na primeira viagem, em fevereiro de 2011, foram feitos os primeiros contatos para obter autorização das mulheres para realizar a pesquisa. Aproveitei para acompanhar o dia-a-dia na comunidade, conhecer e pesquisar o acervo do Museu Magüta, observar o trabalho desenvolvido pelas mulheres, fotografar e realizar as primeiras entrevistas com as lideranças do museu e das associações e também com as artesãs.

A segunda viagem, em junho de 2011, foi para conhecer o trabalho feito pelas artesãs das associações de mulheres e acompanhar a trajetória dos objetos fabricados por elas, bem como participar da vida na comunidade e em sua circunvizinhança durante esse período.

Na terceira e última viagem para o trabalho de campo, em outubro de 2011, realizou-se uma oficina de trabalho, reunindo mulheres de quatro Associações diferentes. Durante dois dias, as mulheres ficaram reunidas tecendo na sede da AMATÜ, Associação de Mulheres Artesãs da Comunidade de Bom Caminho. Foi uma experiência rica sob diferentes aspectos, sendo um dos mais significativos, no depoimento de uma das mulheres, o fato de reuni-las para tecer (uma atividade comum a todas), a despeito das diferenças e rivalidades que permeiam as relações entre as associações indígenas daquelas comunidades.

De minha parte, além de considerar a experiência exitosa, enxerguei nela situação semelhante à descrita por Johansen Fabian, de “compartilhamento do tempo” e de “coetaneidade”. Afinal, aquela ocasião era a resultante de uma intensa negociação com os agentes sociais acerca das bases sobre as quais a experiência seria compartilhada, tomando como princípio os interesses dos agentes na realização da experiência e em tudo que dela pudesse resultar. Os registros dessa atividade foram feitos por meio de entrevistas, fotografias e filmagens em vídeo, de que também participaram três pessoas da comunidade, além de anotações em caderno de campo.

Após as atividades em Bom Caminho, segui viagem até a Terra Indígena *Eware I*, comunidade Barro Vermelho, município de Tabatinga. Lá, foi realizada nova oficina, para tecer e desenhar, que teve grande adesão das pessoas. Durante a realização dessa oficina, pude observar e registrar o trabalho das artesãs e os desenhos feitos pelos Ticuna que concordaram em participar e acompanhar um pouco da vida da comunidade. Os registros foram feitos por fotografia e vídeo e foram gravadas, em áudio, algumas entrevistas, além de minhas anotações em caderno de campo. Ainda durante a estadia na comunidade, após o trabalho com as oficinas, foram feitos registros dos cantos e das histórias contadas por uma das mulheres mais antigas daquela comunidade e que generosamente compartilhou de seus conhecimentos sobre seu povo. Por meio de suas histórias e dos seus cantos, ensinou-me sobre o modo de aprender das mulheres Ticuna.

Organizei o trabalho de pesquisa desta dissertação em três capítulos, que oferecem um panorama e uma análise mais detida do momento vivido nestas

comunidades, tornando evidentes as ligações entre as artesãs, a vida social dessas comunidades e o cesto como objeto e fragmento detentor de unidade de significado culturalmente construído e aceito, conforme descrito a seguir.

No capítulo primeiro – *Somos Ticuna* –, apresento a proposta de narrar esta dissertação dentro da concepção de espaço e tempo da pesquisa. O capítulo apresenta e atualiza alguns dados sobre a história desse povo, mostrando a visão que construí sobre os lugares onde ocorreu a pesquisa e a teia social que se forma em torno da prática e do saber das mulheres. Descrevo o tempo em função dos diferentes encontros entre pesquisador e agentes sociais que descortinam o universo da pesquisa. Termino com uma análise sobre o fenômeno do surgimento das associações em um paralelo com o Museu Magüta, deslindando a situação cultural conforme as muitas vozes e olhares desta pesquisa em seus diferentes lugares.

O capítulo segundo – *Os cestos* – é destinado ao estudo sistemático dos processos de construção executados pelas artesãs. Isto é analisado de modo amplo em suas conexões com o sistema de classificação, com o mito de origem, com as instâncias do conhecimento nas suas categorias de entendimento acionadas por esse saber. Também são abordados os aspectos de ordem simbólica identificados com os grafismos inscritos nos cestos e presentes na ação ritual, investigada através das histórias e dos cantos das mulheres.

No terceiro e último capítulo – *As artesãs* –, proponho analisar o método adotado no trabalho de campo, na prática das oficinas realizadas durante esta pesquisa. Estudo a *performance* das artesãs, no tocante às posturas corporais, as alterações pelas quais vem passando as relações sociais nestas comunidades, considerando a proximidade maior ou menor com a sociedade envolvente e, conseqüentemente, com as questões materiais e econômicas inevitáveis dessa convivência, em sua interface com a prática do fazer dos cestos. Finalizo o capítulo com as fases do aprendizado feminino e considerações sobre o lugar da mulher e o seu papel na transmissão do conhecimento na sociedade Ticuna pesquisada.

Muitas imagens foram produzidas e algumas delas pontuam o texto com o propósito de tornar melhor compreensível o que vem descrito em palavras. No final do volume, apresento anexa uma tabela contendo numerais Ticuna, elaborada por Aldenor Basques Félix.

CAPÍTULO I – SOMOS TICUNA

O estudo que empreendi foi desenvolvido junto às mulheres artesãs Ticuna, que vivem no Alto Solimões, examinando a sua prática na elaboração de cestos. Ao longo do trabalho de campo, realizado na região da tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, acompanhei mulheres artesãs em sua prática de confeccionar, individualmente e em grupo, cestos do tipo *pacará* e suas variantes, procurando observar certos aspectos presentes no processo de elaboração desses artefatos. Este tema, que desenvolverei por toda a dissertação, será precedido, neste capítulo de abertura, pelo relato dos primeiros passos dados na direção das mulheres artesãs do Alto Solimões e por uma exposição na qual buscarei recompor o(s) contexto(s) em que a pesquisa teve lugar. Para tanto, abordarei a condição da população, da língua e da cultura Ticuna, nos seus aspectos ligados ao mito, e tocarei em questões concernentes ao espaço e ao tempo da pesquisa, às viagens realizadas às comunidades indígenas, às relações entre essas comunidades e o museu que lá existe e à situação cultural que observo nesses indígenas nos tempos atuais.

As investigações que resultaram neste trabalho tiveram início com minhas incursões, em 2010, à Associação Cultural Tikuna¹ *Wotchimaucü* – ACT, sediada em Manaus. Este contato ensejou, no ano seguinte, minhas idas às terras indígenas do Alto Solimões, onde realizei a maior parte do trabalho de campo. Ao final, retornei aonde tudo começou, os interlocutores da *Wotchimaucü*, para discutir e traduzir parte do material coletado nas viagens.

Nos momentos iniciais da pesquisa, julgava ser possível desenvolver o trabalho apenas com as indígenas residentes em Manaus. Porém, ao conversar com as mulheres da capital, soube que elas não mais teciam e que toda a cestaria Ticuna que se via em feiras e mercados especializados da capital vinha do Alto Solimões. Mesmo assim, prossegui na interlocução com as artesãs da Associação, tomando conhecimento das condições em que desenvolvem seu trabalho na cidade. As artesãs que aí moram dão preferência aos artefatos menores como bolsas, colares e brincos, que são mais fáceis de

¹ Ticuna só será grafado com K, sempre e somente quando fizer referência ao nome da Associação Cultural dos Tikuna.

transportar e para os quais se obtém facilmente a matéria prima com que são confeccionados. A cestaria envolve maior complexidade, tanto no tocante à elaboração como na obtenção do material necessário, o que inviabiliza sua produção face às condições da vida na cidade. O conhecimento dessa prática está se restringindo à memória das mulheres, que sempre se referem a ele no passado. Diante desse quadro e depois de muitas conversas com as mulheres da Associação Cultural Tikuna, consigo que me indiquem algumas de suas “parentas²” artesãs que vivem e tecem nas terras indígenas situadas no Alto Rio Solimões.

Não cessaram aí minhas relações com as pessoas da ACT, a quem recorri várias outras vezes. Foi por elas que fiquei sabendo, muito oportunamente, que estavam para descer o rio até Manaus algumas das artesãs Ticuna do Alto Solimões. Estavam vindo de Benjamin Constant para a capital por ocasião de uma “feira de artesanato indígena”, que seria promovida pela SEIND – Secretaria Especial Indígena do Estado do Amazonas, em dezembro de 2010. Fui ao encontro delas nesse evento e, a partir desse primeiro contato, apresentou-se a possibilidade de estender a interlocução a mais comunidades da Terra Indígena Santo Antônio, em Benjamin Constant. Depois de fortalecidas essas relações, foi possível viajar³ até a comunidade do Barro Vermelho, que fica em um lugar mais reservado, no interior do igarapé São Jerônimo, no perímetro do município de Tabatinga. Foi na nascente desse igarapé que, segundo a cosmogonia Ticuna, teria sido pescado o povo Magüta, de quem os Ticuna são descendentes.

De volta a Manaus, finalizo este primeiro ciclo da pesquisa, retomando o contato com os Ticuna da Cidade de Deus, para os trabalhos de interpretação e tradução do material coletado em sua língua.

Como se vê, o tempo desta pesquisa demandou um espaço, e o circuito espacial percorrido promoveu um confronto de lugares, de ideias e de tempos, ao verificar aspectos das redes de relações construídas por esse povo durante o tempo em que a investigação teve seu curso.

² Termo empregado entre os indígenas para designarem um outro índio, não necessariamente com relação de parentesco ou pertencente ao mesmo povo

³ Esta e as duas visitas seguintes realizadas para trabalho de campo, de plena importância para o desenvolvimento deste estudo, foram possíveis graças aos recursos da bolsa de mestrado oferecida pela Fundação de Amparo a Pesquisa e Ensino do Amazonas – FAPEAM durante o ano de 2011, do Instituto Brasil Plural – IBP/INCT, e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

O pensador português, Boaventura de Souza Santos, referindo-se à condição humana, considerou que espaço e tempo são indissociáveis, porque eis que o tempo necessita de um espaço para se manifestar. Dividimos a vida em fases como infância, velhice e “cada um desses tempos é simultaneamente a convocação de um espaço que confere materialidade própria às relações sociais que nele têm lugar” (SANTOS, 1988, p.141). Procurei preservar no relato deste capítulo essa mesma interação entre *tempo* e *espaço*, relacionando os diferentes *lugares* em que a pesquisa se desenvolveu com a *duração* do trabalho de campo e conjugando o espaço e o tempo em que ocorreu a pesquisa de campo com um panorama do momento vivido nas comunidades.

Início com *Notas sobre população, língua e cultura*, atualizando alguns dados sobre população e língua e ligando estas duas dimensões à dimensão do mito de origem dos Ticuna. Sua cosmogonia, por sintetizar muitos e importantes aspectos de sua cultura, representa uma chave para a inteligibilidade dos conceitos nativos e de sua organização social. Tempo e espaço se fundem permanente e dinamicamente, pois que a narrativa do mito tem o poder de recompor e atualizar o lugar onde tudo, um dia, aconteceu. Desse modo, fiz a opção por abordar o mito de origem desde os seus momentos iniciais, quando se conta sobre a separação dos mundos, a criação dos homens e os desdobramentos que fazem referência ao modo de classificação desse povo. Os processos de classificação, por sua vez, se encontram na base da construção dos cestos.

A sequência do capítulo trará uma seção denominada *Espaço*, em que apresento os lugares que fizeram parte da pesquisa, estabelecendo um diálogo entre esses lugares e a teia social que neles se forma. Depois, na seção *Tempo*, tratarei do percurso do trabalho de campo combinado com o tempo vivido nas comunidades. Chegando ao final do capítulo, a seção *Entretecendo as relações* servirá para traçar um paralelo entre o Museu Magüta e a Associação dos Ticuna residentes em Manaus e, na seção *Situação cultural*, procuro avaliar a situação da cultura Ticuna que se configura em meio ao trânsito dos diferentes lugares, das diferentes vozes e dos diferentes olhares que se cruzaram nesta pesquisa.

1.1. NOTAS SOBRE POPULAÇÃO, LÍNGUA E CULTURA

O povo Ticuna constitui a maior população indígena do Brasil, com 46,1 mil indivíduos, residentes dentro e fora das áreas indígenas, segundo os dados do censo de 2010, coletados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, representando 6,8% do total de índios brasileiros. Aquele número provavelmente seria ainda maior se todas as comunidades Ticuna tivessem sido citadas no censo do IBGE, que, em parte, usou dados fornecidos pela FUNAI. De todo modo, eles ocupam a região da tríplice fronteira, sendo que a maioria se concentra em território brasileiro, distribuídos nos municípios de Tabatinga, Benjamin Constant, São Paulo de Olivença, Santo Antônio do Içá, Amaturá, Jutai, Tonantins e Beruri, todos no estado do Amazonas (OLIVEIRA, 1988, p.15). As informações do IBGE, colhidas no censo de 2010 dão conta de serem estas áreas densamente povoadas por indígenas, ultrapassando cinco mil indígenas por município.

A presença de grupos aparentados com os Ticuna às margens do rio Amazonas datam desde 100 a.C. a 1200 d.C., segundo pesquisas arqueológicas de C. Bolian (GONZÁLEZ, 1996, p.xxv) com base na cerâmica encontrada em escavações arqueológicas da região. Em documentos escritos, são citados desde o século XVII, com grande concentração populacional nas margens do Rio Solimões, na região fronteira com Colômbia e Peru, até a altura do município de São Paulo de Olivença (OLIVEIRA, 2010, p.26).

A língua falada por esse povo não pertence a nenhum dos demais troncos linguísticos indígenas conhecidos, sendo, por isso, considerada isolada. É uma língua tonal e possui grande complexidade linguística de caráter fonológico e sintático como avalia Soares (2008, p.52). Falada por um contingente considerável de pessoas demonstra o seu vigor no Brasil, onde são em torno 34,1 mil falantes (IBGE, 2010), além dos que vivem nos países da fronteira (SOARES, 2008, p.52). O fato de ser uma língua falada por crianças, jovens e adultos, que a conservam viva em seu cotidiano, é um dos fatores de sua vitalidade, a despeito de muitos viverem em áreas indígenas próximas às cidades ou mesmo fora de território indígena. Um exemplo de sua força é o que ocorre nas casas dos Ticuna que residem em Manaus. Nelas, a comunicação é

preferencialmente na língua Ticuna, o que proporciona às crianças, algumas já nascidas na cidade, o entendimento de tudo o que se fala. Somado a isto, há também um esforço em promover projetos que ajudem os pequenos a se tornar falantes, pois saber falar a língua é um atributo muito valorizado entre os Ticuna.

O mito de origem do Povo Ticuna é rico em detalhes e mostra indícios para decifrações do conhecimento Ticuna. Contarei, aqui, a parte do mito que faz referência à criação e divisão dos mundos e da qual se pode apreender sobre o modo de classificação desse povo a partir do que escreve Abel Antônio Santos (2010).

Na cosmogonia Ticuna, o princípio da criação está ligado à água e ao processo de separação das partículas de água e do pó. O processo de separação dá origem a uma transformação: com a água, forma-se a nascente do lago *Yitaküchiü* e, com o pó, dá-se a criação da terra.

O lago é motivo de disputa pelos imortais, que querem banhar-se nele, pois como eram seres inacabados estavam sempre se destruindo e a água da fonte os renovava e reconstruía. Esse período primevo era o tempo dos imortais, em que tudo estava em construção, inclusive a terra.

O primeiro criador é *Mowíchina* que vai dar origem a *Ngutapa*, o ser imortal que deve criar a verdadeira gente, os mortais, os Ticuna. Mas, como *Ngutapa* não conseguia criar nada que fosse perfeito, promovia queimadas na terra, inundações ou mesmo comia suas criações.

Após muitas peripécias durante a criação do mundo, como lutar com *Noratü*, cobra que matava todos que se aproximavam do lago *Yitaküchiü*, expulsando-a para fora do mundo, *Ngutapa* tem seu joelho atingido por um ninho de *caba*⁴, jogada contra ele por sua mulher⁵ como vingança contra os maus tratos recebidos dele.

A mulher de *Ngutapa* era uma imortal, que foi roubada por ele de outros imortais para conseguir criar algo perfeito. Diante da recusa da mulher em manter relações sexuais, o imortal um dia levou-a para floresta, abusou dela sexualmente e a deixou amarrada em uma árvore. Quando ela consegue se libertar, com ajuda de outros seres do seu clã, decide se vingar do marido, mas antes vai se banhar nas águas do lago *Yitaküchiü* e deixa a fonte impregnada com o sêmen de *Ngutapa*.

⁴ Vespa comum na Amazônia.

⁵ Na versão brasileira sobre o mito seu nome é *Mapana*, na versão colombiana é *Kuãyaré*.

A vingança inicia quando joga o ninho de caba nos joelhos do marido, isso faz com que ele passe a sentir todas as dores que seriam destinadas a mulher na hora do parto. Atingidos, os joelhos incham e dentro de cada um deles, começa a crescer um casal. São os gêmeos *Yoi'i* e *Mowatcha* no joelho direito e *Ipí* e *Aicüna* no joelho esquerdo.

As crianças, ao nascerem dos joelhos de *Ngutapa*, são banhadas nas águas do lago *Yitaküchiü*, que tinham sido fecundadas pelo sêmen de *Ngutapa*, e recebem das águas os quatro princípios com a essência de seu pai: *Kua*, a sabedoria; *naë*, o conhecimento da cultura; *porá*, a força e a vitalidade da prática cultural; e *maii*, vida e vitalidade das práticas cotidianas.

Nesse tempo, existia uma grande árvore, muito frondosa, que não deixava passar a claridade. São os filhos de *Ngutapa*, *Yoi'i* e *Ipí* que, ao derrubar a árvore, dividem o mundo em dois, o mundo de cima e o mundo de baixo. No entanto, a terra segue imortal e eles sabem que não podem criar seres completos enquanto houver a imortalidade no mundo em que vivem.

Com a queda da árvore surge o rio *Chowatü*, no mundo de cima, e da água que jorra do tronco da grande árvore caída, vai se formar um rio torrentoso que será conhecido como Rio Amazonas. Dos galhos maiores, formam-se os principais afluentes e, dos galhos pequenos e das folhas os igarapés, os lagos e pequenos riachos. As águas do lago *Yitaküchiü* vão se misturar às águas que saem do tronco da grande árvore. Mas, em sua nascente, continua a existir um lago de água límpida e clara, que ficará conhecido como *Eware*.

A terra fica fertilizada quando é tocada pela água que cai escorrendo pelo tronco da grande árvore. Assim acontece porque as águas estavam misturadas com as águas do lago *Yitaküchiü*, impregnadas com o sêmen de *Ngutapa*. Surge assim a flora, a fauna e novas formas de vida, todas elas carregadas pela substância de *Ngutapa*: sabedoria, conhecimento, pensamento e vitalidade.

Na busca por tornar este mundo mortal, os irmãos *Yoi'i* e *Ipí* decidem enviar seu pai para outros mundos, ocultando-o em outro nível, para que tudo que exista neste mundo possa ter forma, estar pronto, ficar acabado e não precisar ficar se renovando. Desta feita, com o envio de *Ngutapa* para um outro nível de existência, são criados outros mundos, acima e abaixo daquele em que vivem os irmãos. O mundo em que

vivem passa, então, a ser o mundo dos mortais. Os mundos acima ficam destinados aos seres imortais e perfeitos, sendo os mundos abaixo reservados aos seres imortais e imperfeitos.

Uma vez separados os mundos e determinado que a terra seria o mundo dos mortais, dá-se início à saga dos irmãos *Yoi'i* e *Ipi*, na intenção de criar os humanos.

Depois de derrubarem a grande árvore, verificam que ela ainda não morreu, pois escutam o seu coração batendo quando encostam os ouvidos nas reentrâncias de suas raízes. Tentam arrancá-lo sem sucesso, até que um pequeno animal da floresta consegue pegar o coração da árvore; como o coração parecesse uma semente, o animalzinho o enterra. Os irmãos passam a procurá-lo, mas não conseguem encontrar o lugar certo onde o coração tinha sido enterrado. Desistem de procurar e vão morar perto dali.

No lugar onde foi enterrada a semente do coração da grande árvore, nasce a árvore de *umari*. O fruto que será gerado nela é uma mulher e será disputada pelos irmãos. Quando o fruto amadurece e cai da árvore, transformando-se em uma mulher, é *Yoi'i* que o encontra. Ele a torna bem pequena e a esconde dentro de sua flauta.

O irmão *Ipi*, suspeita que *Yoi'i* encontrou a mulher do *umari*; espera o irmão sair e procura até descobrir seu esconderijo. Consegue fazer com que ela saia da flauta, através de brincadeiras e, quando ela sai, eles mantêm relações sexuais.

Ipi, pressentindo a chegada do irmão, tenta colocar a mulher de volta na flauta, mas ela já não consegue entrar porque está grávida. *Yoi'i*, vendo tudo, manda a mulher banhar-se na fonte *Yitaküchiü*, as águas ficam fertilizadas pelo sêmen de *Ipi*, assim como ficaram pelo de *Ngutapa*.

Yoi'i fala tudo o que irmão deve fazer para reparar o que fez com a mulher e manda *Ipi* ralar jenipapo para pintar o filho quando este nascer. *Ipi* obedece, mas passa por vários sofrimentos no percurso, provocados por seu irmão *Yoi'i* para puni-lo. Quando *Ipi* finalmente consegue o jenipapo e retorna, *Yoi'i* manda que ele rale tudo o que trouxe. *Ipi* rala todo o jenipapo e, como seu irmão lhe diz para continuar ralando sem parar, segue ralando até ralar a si mesmo junto com o jenipapo. *Yoi'i* espreme todo o sumo do jenipapo e joga a massa que sobra, depois de espremer a fruta, no lago *Yitaküchiü*, que fica com as suas águas escuras por causa da massa do jenipapo.

Ao nascer a criança, filha da mulher do *umari* com *Ipi*, ela tem o corpo totalmente pintado com jenipapo e depois é banhada no lago *Yitaküchiü*, que passou a

ser chamado de *Eware* por suas águas terem ficado escuras com a borra de jenipapo que *Yoi'i* jogou dentro dele. Da água, a criança recebe a essência de *Ngutapa* e de *Ipi*, cujo sêmen se espalhara pelo lago.

Passado um ciclo lunar, as águas retornam e com a sua subida chegam os peixes. *Yoi'i* e a mulher vão pescar usando várias coisas como isca e pescam os mais diversos seres. Entretanto, ao usarem macaxeira como isca, conseguem pescar peixes os quais, quando tocam a terra, se transformam em homens. São os Ticuna verdadeiros, o povo Magüta.

Um peixinho com um brilho dourado na testa aparece nadando. *Yoi'i* reconhece seu irmão *Ipi* no peixinho e tenta pescá-lo, mas não consegue. Manda então sua mulher pescá-lo e só assim *Ipi* salta da água. *Yoi'i* manda *Ipi* pescar sua gente e este pesca todas as outras pessoas que não são Ticuna (SANTOS, 2010)⁶.

Hugo Camacho González, quando trata sobre a divisão de mundos feita pelos irmãos *Yoi'i* e *Ipi*, conta-nos que esses mundos se encontram agrupados de maneira sobreposta, em forma de um cone invertido e semelhante ao ninho das cabas. Esses mundos sobrepostos estariam alojados no centro do universo, pairando sobre o mar primordial onde vive a cobra grande *Yawael/Norato*⁷. A parte superior dos mundos agrupados seria convexa como uma cuia, com a concavidade voltada para baixo. A cuia seria transparente e permitiria ver o céu e a claridade, mas como os mundos são sobrepostos, a luz é conduzida aos outros mundos abaixo deste pelo eixo do universo. O eixo é um caminho de água que atravessa todos os mundos, levando luz e ligando o mar primordial, onde nasce o arco-íris, ao caminho da anta, que é a Via Láctea. Por essa ligação, estariam circulando os princípios vitais para os Ticuna – a essência herdada de *Ngutapa* – e o pensamento xamânico. Na interpretação deste autor sobre o mito Ticuna os movimentos descritos pela *Noratü*, cobra grande que fica enroscada no eixo do universo no fundo do mar primigênio, influenciaria na sucessão de dias e noites, fases da lua, ciclo de chuvas e marés, em cada um dos mundos (CAMACHO GONZALEZ, 2003, p.67).

⁶ Existe mais de uma versão para o mito de origem Ticuna, sendo que as variações contadas concordam com o fio condutor principal do mito, sem alterações que possam ser contraditórias. Quando muito, as mudanças são atribuídas aos lugares onde foram ouvidas. Ver OLIVEIRA, João Pacheco. “*O nosso governo*”: *Os Ticuna e o regime tutelar*. São Paulo: Marco Zero; Brasília: MCT/ CNPq, 1988.

⁷ São variações da grafia utilizada no Brasil (*Norato*) e na Colômbia (*Yawae*)

No trabalho de leitura do mito, Abel Santos (2010) interpreta o processo de classificação Ticuna – no que diz respeito à divisão das partes de objetos ou de seres animados ou inanimados – como sendo baseado nas partes do corpo humano. Verifica, pela análise da língua, que ao separar as partes de um todo classificam com nomes que correspondem às partes do corpo humano. Desta feita, as coisas classificadas pelos Ticuna, como a terra, as plantas, os objetos, animais ou os seres encantados possuem partes correlatas às partes do corpo humano. Estas podem ser pernas, braços, glúteos, cabeça, coluna vertebral, coração, barriga, para ficar nestes.

A leitura de Hugo Camacho González aponta no mito de origem, alguns indicadores de como os Ticuna se orientam com relação aos fenômenos ambientais, através da associação da movimentação dos astros no céu com os processos ambientais ocorridos na terra, ou relacionando a visibilidade desses astros no céu com a ocorrência de algum acontecimento especial relativo ao ambiente, como colheitas, chuvas, mudança de estação, pois a justificativa para o aparecimento de astros no céu, na visão Ticuna é de que as estrelas estão sempre no céu, mas só se deixam enxergar em momentos precisos (CAMACHO GONZALÉZ, 2003, p.26).

Priscila Faulhaber, na interpretação do principal ritual do povo Ticuna, o da moça nova, e na leitura conjunta com indígenas Ticuna de artefatos da cultura material pertencentes a museus, estabelece uma relação entre as práticas rituais e os fenômenos ambientais. Ao cruzar os depoimentos Ticuna com a iconografia inscrita nas peças, as narrativas do mito de origem e o modo como observam o movimento dos astros no céu, ela indica que o saber, fruto de todas essas manifestações neste povo, é difundido pelos ritos, possui registro na iconografia, exterioriza o modo como pensam e articulam as soluções para os problemas que se apresentam nos lugares onde vivem, relativos ao meio ambiente, à meteorologia e às mudanças climáticas (FAULHABER, 2003, 2004, 2007).

Na parte da leitura do mito Ticuna, que faz referência a separação dos clãs, João Pacheco de Oliveira indica que fez uso das explicações nativas sobre o mito para compreender a organização social Ticuna no presente. Ele nos oferece uma leitura dos mitos em que articula as mudanças históricas com o retorno às origens. A narrativa do mito, no que diz respeito à divisão dos clãs, enfatiza a descrição sobre o modo como estes são obtidos. A finalidade da separação é diferenciar e classificar, mas não dizer com precisão quantos e quais clãs foram criados, em um sentido totalizante. No mito

são mencionados apenas alguns nomes de clãs, conforme o narrador, ou lugar onde este está sendo contado. É esse espaço o 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 (OLIVEIRA, 1988, p.108-110).

Nesta pesquisa, vali-me, dentre outras estratégias, dos enunciados encontrados nos ritos e nos mitos para estabelecer uma relação entre a prática de elaboração dos cestos, o grafismo, os modos de classificação e os conceitos nativos. É observando e acompanhando o fazer das mulheres artesãs, as narrativas dos mitos relacionados a essa atividade e a própria materialidade dos cestos estudados que apreendo alguns aspectos relacionados ao saber associado a essa prática, tomando por princípio de observação compreender as conceituações nativas sobre este *fazer-saber*.

Na produção material Ticuna, as mulheres fazem peças pequenas e delicadas, esculpidas em madeira ou em sementes, na forma de animais ou de figuras humanas (Fig.1). De cerâmica, são feitos grandes potes para guardar bebida fermentada (Fig.2) e vasilhas de uso doméstico, pouco difundidas fora do espaço das comunidades. A tecelagem e a cestaria, junto com as máscaras, compõem a faceta mais vulgarizada, na sociedade envolvente, dos artefatos identitários da cultura Ticuna. As bolsas com fio de tucum, juntamente com os cestos do tipo *pacará* (com suas variações) e as redes, são as peças mais negociadas no comércio de artesanato (Fig.3).

Aos homens, cabe a confecção das máscaras, tanto as feitas com a entrecasca das árvores, uma exuberante vestimenta confeccionada em líber (*tüerüma*) – tururi, obtido da entrecasca de certas árvores da floresta –, quanto as esculpidas em madeira. São exímios escultores e, em madeira, produzem bastões rituais, peças zoomorfas e antropomorfas, canoas, remos e instrumentos musicais de uso ritual.

Na pintura, utilizam diversas espécies de plantas para extrair a tintura, como o cipó cumaté (*Myrcia atramentífera*) e o jenipapo (*Genipa americana*), usados, respectivamente, nos artefatos e para pintar o rosto por ocasião das festas rituais (GRUBER, 1992, p.258).

No povo Ticuna, a relação entre universo masculino e feminino é solidária e complementar, pois a separação das atribuições de homens e mulheres no fazer cotidiano é uma fronteira permeável e ambos contribuem no trabalho um do outro.



Figura 17: Peças zoomorfas esculpidas pelas mulheres na comunidade Barro Vermelho.



Figura 2: Igaçaba de cerâmica com desenhos, para guardar bebida fermentada.



Figura 3: Pacará pequeno de uso pessoal, feito na comunidade Barro Vermelho. Vista superior do cesto com tampa.

1.2. ESPAÇO – O LUGAR DA PESQUISA

O trabalho de campo da pesquisa foi realizado em três sítios diferentes: a área indígena demarcada de Santo Antônio, da qual fazem parte as comunidades de Filadélfia, Bom Caminho e Porto Cordeirinho, localizadas no município de Benjamin Constant; a área indígena *Eware I*, na comunidade Barro Vermelho, localizada no município de Tabatinga; e a Associação Cultural Tikuna Wotchimaucü – ACT, localizada no bairro Cidade de Deus em Manaus.

O circuito vivido pela pesquisa nesses três universos é marcado pelas diferenças percebidas em cada região. A diversidade desse povo é proporcional à sua população e cada um desses espaços possui peculiaridades que dialogam com a teia social que se constrói neles. Daí a importância em ambientar os locais da pesquisa a partir do nosso olhar considerando que “o modo como imaginamos o real espacial pode vir a tornar-se matriz das referências com que imaginamos todos os demais aspectos da realidade” (SANTOS, 1988, p.141). E, dentro dessa perspectiva, promover uma prática de pesquisa dialógica com as artesãs que busque, nesses diálogos, os referenciais para interpretar a realidade que estão construindo.

A população na TI de Santo Antônio é de 2.608 indígenas, conforme a tabela de “Pessoas residentes em terras indígenas” do IBGE (2010). Sua população estimada na década de 1990 era em torno de 700 indígenas (OLIVEIRA, 1988, p.16) o que demonstra um crescimento populacional significativo nas últimas duas décadas. Os Ticuna moradores desta área indígena viram-na transformar-se em um bairro, dada a proximidade com a cidade de Benjamin Constant⁸.

A vida nas comunidades indígenas é afetada pelos bens de consumo e serviços oferecidos pela cidade, como energia elétrica, aparelhos eletroeletrônicos, motocicletas, alimentos industrializados, móveis, internet, etc. Da mesma maneira, são também atingidos pelas precariedades que fustigam a vida do município. Serviços de água tratada e esgoto inexistem; apenas a água é distribuída por tubulação aos moradores de Benjamin Constant, mas o serviço não se estende às terras indígenas. Lá, a água ainda tem de ser coletada da chuva, no rio e nos igarapés que se formam durante as cheias ou

⁸ Ver Mapa 1, cap. I.

nas nascentes que ainda existem na área. No primeiro semestre de 2012, ainda estava em construção uma estação de distribuição de água na comunidade de Filadélfia, mas sem previsão de quando iria entrar em funcionamento. Igualmente precária é a assistência médica no município e para os índios em suas comunidades.

A arquitetura das casas mostra que a preferência, quanto ao material adotado para construir, é pelo tijolo, bem como pelas coberturas com telhas de amianto, barro ou zinco. Os pisos são majoritariamente feitos em cerâmica ou em cimento queimado. Um aspecto de permanência nos modelos de construção são as áreas destinadas às cozinhas, que ainda ficam separadas das casas e são construídas com meias paredes em madeira, cobertas com palha e possuem assoalho de madeira afastado do chão.

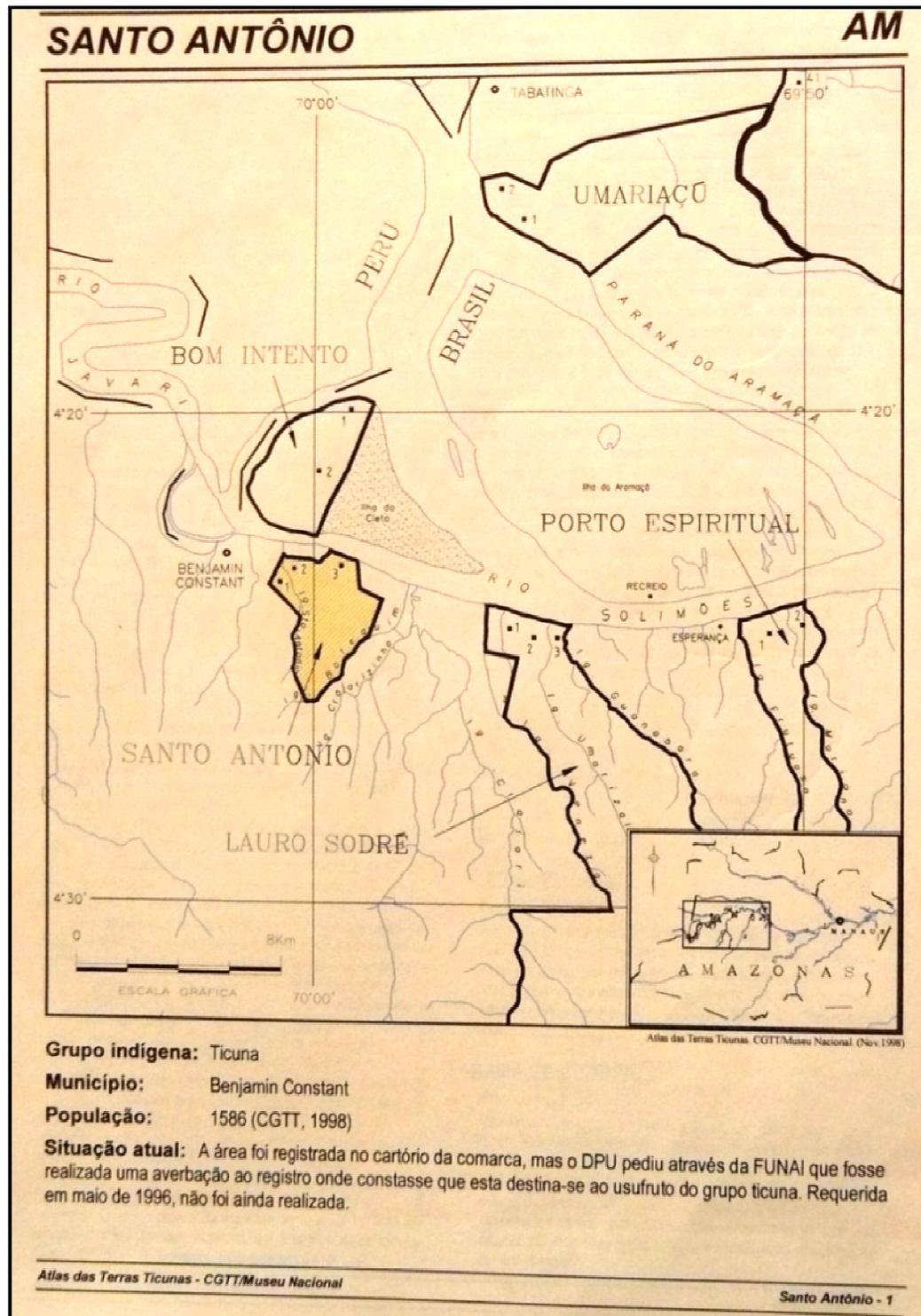
As casas construídas se alinham, principalmente, em torno de uma estrada que atravessa as três comunidades e, no espaço de concentração de cada uma das comunidades, a estrada principal ganha ramificações. Os terrenos não possuem cercas e a circulação de uma casa para outra pode ser feita pelos quintais. Nos quintais, as casas se multiplicam, formando pequenos grupos em que a proximidade é fruto de algum tipo de aliança ou parentesco.

A organização no espaço é uma mostra de como as relações sociais se estabelecem e a forma de ocupação é, também, um resultado das mudanças impostas pelo contato com a sociedade nacional. No entanto, ainda que o poder público tenha estabelecido ruas nas comunidades, estas se organizam segundo sua própria concepção de ordenamento social.

João Pacheco de Oliveira produziu relatos sobre as diversas mudanças nos ajuntamentos sociais que vêm desde as malocas clônicas⁹ Ticuna, das que se tem notícia no começo do séc. XIX, passando pelos ajuntamentos em pequenos grupos familiares nas cabeceiras e margens dos igarapés. Os “patrões” seringalistas impunham as condições de moradia ao longo dos igarapés, permitindo apenas pequenos núcleos familiares. Mantê-los isolados e mais facilmente dominados, era uma das estratégias desses “patrões” para o não reconhecimento dos Ticuna como um povo (OLIVEIRA, 1988, p.123).

⁹ Malocas onde viviam primordialmente os membros de uma mesma nação. Mas mesmo moradores de outras nações podiam conviver nessas malocas, em decorrência de, entre os Ticuna, existir o costume no qual o noivo cumpre junto da família da noiva um período de permanência.

MAPA 1 – TERRA INDÍGENA SANTO ANTÔNIO



Os aldeamentos, hoje denominados comunidades indígenas, são áreas que foram posteriormente demarcadas com base nos indicativos dos Ticuna sobre seu território tradicional. Os grupos formados são unidades autônomas, no sentido de que entre eles não existe uma liderança única e a unidade do Povo Ticuna se daria pelo compartilhamento de uma mesma língua, dos mesmos esquemas mentais e da mesma tradição cultural que define as regras de casamento entre metades exogâmicas.

O processo de institucionalização da organização Ticuna começa a ocorrer a partir da criação de um modelo, que parece cada dia mais fortalecido, o modelo das Associações. Os Ticuna possuem uma longa trajetória de lutas territoriais na sociedade nacional, marcadas, principalmente, pelo movimento em torno da demarcação de suas terras. Em 1974-1975, a FUNAI e a Universidade de Brasília, realizam uma pesquisa com dados censitários na região do Alto Solimões, resultando, em 1975, na elaboração de um programa de ação indigenista, o Projeto Ticuna, coordenado pelo antropólogo do Museu Nacional João Pacheco de Oliveira. O programa apresentava um leque de proposições nas áreas da saúde, educação e promoção econômica, que buscava integrar medidas assistenciais. Ainda que não tenha conseguido atuar em tudo que propôs por força de várias mudanças, inclusive da coordenação do projeto, manteve as linhas básicas de atuação e pôs em andamento a implantação de Postos Indígenas em Vendaval, Feijoal, Campo Alegre, Vui-Uata-Im (Nova Itália), Betânia e Belém do Solimões (OLIVEIRA, 2010, p.27). Esse feito teve um papel fundamental no processo de libertação dos Ticuna do jugo dos seringalistas (“os patrões” como eram chamados), uma vez que a presença dos postos nas áreas dominadas pelos “patrões” representava uma nova forma de intervenção da Fundação Nacional do Índio – FUNAI, de modo favorável aos indígenas e de importância tal, que o “projeto proporcionou a alteração da estrutura de dominação do sistema de barracão mantido pelo padrão seringalista”, conforme avaliou Regina Erthal (2006, p.220).

Nos anos seguintes, as discussões visam mostrar a importância de criar novos modos de organizar os grupos Ticuna aliados entre si, formando uma frente representativa para a sociedade nacional.

Inicialmente, foi criado o Conselho Geral da Tribo Ticuna – CGTT, em 1982, seguido do Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões e do Centro Magüta, em 1986, com posterior criação do Museu Magüta. É esse mesmo grupo que incentivará a criação da primeira associação de mulheres como uma possibilidade a mais de

conseguir verbas para a aprovação de novos projetos, como os do PDPI (Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas), criando, assim, “novos espaços de geração de renda para as mulheres dentro do Museu Magüta” (ERTHAL, 2006, p.228).

Na Região do Alto Solimões, estão registradas, de fato e/ou de direito, as seguintes organizações Ticuna: Museu Magüta, CGTT, AMATU, FOCCIT, CINEP, AMIT, MEMATÜ, OGPTB, OGMITA, OASPT¹⁰. A característica de poder descentralizado entre os Ticuna pode ser percebida no surgimento das Associações. As organizações de mulheres representam 44,44% desse total, sinalizando para uma diversificação das relações de poder inovadora ao ampliar o espaço de atuação das mulheres, conferindo-lhes poder nas relações com a comunidade através dos projetos desenvolvidos pelas Associações.

Se, nos primeiros momentos que marcaram a luta dos Ticuna pela demarcação de suas terras, grupos se formaram como uma frente de representação, uma espécie de governo, o que se vê, atualmente, é um incentivo para a criação de diversos grupos, tanto da parte do governo, quanto das ONGs apoiadas por projetos e recursos do governo federal. Os projetos desenvolvidos pela SEIND¹¹ e pelas ONGs “incentivam” cada comunidade a criar a sua própria associação, propondo e gerindo seus próprios projetos independentemente de uma representação centralizada, como aquela oferecida por entidades como CGTT, FOCCITT, Museu Magüta. O movimento que se observa é o de “descentralização” em relação a essas instituições, com uma conseqüente desarticulação.

Analisando o movimento feito por órgãos estatais e ONGs, verificou-se que, de 2004 a 2007, dentre outras ações, a FEPI/SEIND trabalhou com o Projeto de apoio à comercialização do artesanato indígena, que resultou em um *Catálogo de Artesanatos Indígenas da Região do Alto Solimões* (s.d.). Em 2009, a SEIND promoveu a I Feira de Produtos Indígenas do Amazonas, realizada em Manaus, num parque de exposições agrícolas. Em 2010, a ONG italiana ISCOS¹², fomentou o projeto *Desenvolvimento*

¹⁰ Conselho Geral da Tribo Ticuna, Associação das Mulheres Artesãs de Bom Caminho, Federação das Organizações dos Caciques e Comunidades Indígenas da Tribo Ticuna, Centro Indígena de Estudos e Pesquisas, Associação das Mulheres Indígenas Ticuna, Associação das Mulheres Artesãs Ticuna de Porto Cordeirinho, Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues, Organização Geral das Mulheres Ticuna do Amazonas, Organização dos Agentes Indígenas de Saúde do Povo Ticuna.

¹¹ Secretaria Estadual dos Povos Indígenas, criada, em 2009, no Governo do Estado do Amazonas, antes denominada Fundação Estadual dos Povos Indígenas – FEPI, também do Governo do Estado.

¹² Instituto Sindical para Cooperação ao Desenvolvimento

sustentável da fronteira Amazônica do Brasil, co-financiado pelo Ministério das Relações Exteriores da Itália, que, com a ajuda da Diocese do Alto Solimões, dos Frades Capuchinhos do Amazonas – no estado desde 1909 – e da Prefeitura do Município de Benjamin Constant, mapeou vinte comunidades Ticuna, identificando a “vocação produtiva” de cada uma delas para o artesanato ou para o cultivo de roças.

No relatório das atividades desenvolvidas por esse projeto, as ações são justificadas pela afirmação de que promovem “um processo de diversificação produtiva com base na unidade de produção familiar e na organização comunitária (associações e/ou cooperativas), através dos princípios da economia solidária” (SOARES, 2010, p.5).

Ainda de acordo com esse relatório, conforme a “vocação produtiva” da localidade, eram distribuídos insumos ou verbas. A Associação das mulheres artesãs de Bom Caminho – AMATU recebeu recursos para construir um barracão, que lhe servirá como sede. A associação das mulheres de Porto Cordeirinho recebeu sementes, equipamentos agrícolas e fertilizantes.

As ações destas diferentes instituições, tanto as estatais como as não governamentais, compartilham a visão de que o artesanato é a única, se não, a última prática comum ainda carregada simbolicamente capaz de conter em si as diversas formas de manifestação da cultura indígena. Conforme essa percepção, valorizar a cultura é empreender projetos que tem por fim a produção e a comercialização do artesanato, definido como “expressão cultural autêntica do povo indígena” (*Catálogo de Artesanatos Indígenas*, s.d., p.1).

Verifiquei nas comunidades um interesse muito acentuado por aceitar a ideia de se reunir em torno de associações. Nos lugares em que não havia esse tipo de organização, ainda assim existia o desejo manifesto por tê-la. A fim de compreender como essas ações estão sendo recebidas e instrumentalizadas pelos Ticuna, recuei um pouco na história desse povo, valendo-me da etnografia produzida por Curt Nimuendaju (1952, *apud* OLIVEIRA, 1988, p.118). Ele informa que, no início da década de 1940, não identificava uma chefia clânica, mas conta do reconhecimento, por parte dos Ticuna, de alguns líderes com marcas de distinção, como um nome especial, porém sem nenhum poder coercitivo. A autoridade reconhecida é uma autoridade política que medeia as relações com o exterior e é exercida nas comunidades. João Pacheco de Oliveira vai mencionar a existência de um chefe, reconhecido *To’ü*, que é escolhido

ainda criança e preparado para a defesa de seu grupo na guerra contra grupos rivais, que podem ser de outros clãs Ticuna (1988, p.119).

Tais informações ajudam a entender as estratégias estabelecidas pelos Ticuna face às mudanças. A construção de associações em suas comunidades e o pleito de projetos direcionados ao seu próprio território pode ser a forma de preservar e fortalecer os grupos sociais locais, sem esperar por uma representação geral centralizada – minada por disputas internas – que, conforme descrito acima, se afasta do modo como historicamente vêm se organizando socialmente. De modo que, sob certos aspectos, tais ideias de organização podem estar sendo bem aceitas por se aproximar, em certa medida, de um modo que lhes é próprio de se organizar. Ao instrumentalizar os projetos das agências de fomento conforme suas próprias demandas, as comunidades Ticuna, por meio de suas associações, constituem nas relações com agentes sociais, instituições do Estado e organizações não governamentais um campo de ação histórico.

Ao contrário do que ensejam as iniciativas tomadas por ONGs e órgãos do Estado, o panorama composto pelas comunidades indígenas de Santo Antônio, na sua proximidade com a cidade de Benjamin Constant e na sua relação com o Museu Magüta, deveria inibir qualquer tentativa de generalização.

Quando se observa a densidade demográfica em municípios como Tabatinga, São Paulo de Olivença, Benjamin Constant, Amaturá e Santo Antônio do Içá, na região do Alto Solimões, nota-se que, nestes lugares, a população indígena é representativa e tem influência nos rumos da economia e da política locais. João Pacheco de Oliveira já chamava atenção para o fato de que as populações indígenas não são sempre minoria nas localidades em que habitam, nem de pouca relevância no território nacional, chegando a indicar, no discurso antropológico e indigenista, os equívocos que se cristalizaram na comparação das populações indígenas com a população brasileira (OLIVEIRA, 1988, p.17).

Segundo dados do ISA (Instituto Socioambiental), nas eleições do ano de 2008, cada um dos municípios citados elegeu, pelo menos, um candidato indígena para prefeito e vereador¹³. A população destas áreas é tão significativa para a política local, que os coordenadores das Associações e as lideranças indígenas são assediados para

¹³ Candidatos indígenas mostram força nas Eleições Municipais de 2008. Instituto Socioambiental. Em <http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/Indios-e-as-eleicoes/2008--Indios-sao-eleitos-prefeito-e-vice-prefeito-de-sao-gabriel-da-cachoeira-%28am%29--> visitado em 31 de julho de 2012.

concorrer a cargos eleitorais e apoiar os políticos da região. Em Benjamin Constant, nas últimas eleições municipais de 2012, foram dois os candidatos indígenas eleitos para a Câmara, para ficar num único exemplo.

Nos municípios do Alto Solimões, é muito difícil decidir quem é a sociedade envolvente quando a categoria usada como termo de comparação é a de população indígena. No jogo de forças locais, a ocupação de postos e espaços tem modificado o quadro da presença indígena em diversas frentes da sociedade civil, fazendo com que as relações entre as partes alternem influências.

O quadro apresentado até aqui sobre a dinâmica social na TI Santo Antônio serve para dar um panorama das relações entre grupos indígenas e entre estes e a sociedade local em um período de fragmentação de uma liderança centralizada entre os indígenas. Os projetos desenvolvidos na região pelas agências de fomento difundem o discurso da associatividade e da sustentabilidade como única alternativa para geração de renda nas comunidades. Observo, porém que os Ticuna estão se apropriando desses discursos e, em certa medida, instrumentalizando-os segundo suas próprias demandas.

1.3. TEMPO – A TRAJETÓRIA DO TRABALHO DE CAMPO

Ao longo do ano de 2010, quando dava os primeiros passos na pesquisa, busquei meios de interlocução com as artesãs que participam da Associação Cultural dos Tikuna, localizada no bairro Cidade de Deus, em Manaus (cf. RODRIGUES, 2009), no intuito de iniciar com elas a pesquisa sobre a cestaria.

O lugar onde, desde o final da década de 1990 (RODRIGUES, 2009), passa a viver a maioria dos Ticuna que chegam à cidade de Manaus, apresenta um relevo acidentado, com pequenos morros e depressões, fazendo fronteira, ao norte, com a floresta que abriga a Reserva Adolpho Ducke, instituída em 1963.

O lugar onde se concentraram era privilegiado por ser próximo de muitas áreas verdes e os indígenas, até há poucos anos, podiam ter acesso às áreas da floresta, de

onde extraíam produtos usados em pintura, sementes e fibras de *arumã* para a fabricação de artesanato, cuja venda ajudava na economia das famílias.

Desde cerca de cinco anos para cá – não se sabe dizer com precisão –, passou a ser proibida a extração do *arumã*, bem como de quaisquer outros tipos de produtos da floresta e os indígenas não puderam mais contar com a matéria-prima que se extraía daquele lugar.

Nesse contexto, a obtenção da fibra passou a mobilizar homens e mulheres em expedições a lugares muito distantes de onde residem. Segundo Eucilene Ponciano Pereira, artesã Ticuna e moradora da comunidade, passaram a se deslocar até a casa de um “parente”, morador do bairro Tarumã, região dentro do perímetro urbano de Manaus, mas ainda com floresta, e lá, com sua permissão, recolhiam a fibra.

O incômodo representado por todo esse movimento levou as mulheres a optar pela produção de artefatos (tais como colares, pulseiras, brincos, bolsas de fio de tucum) que dispensassem o uso da fibra de *arumã*. Logo, quando as conheci, não confeccionavam mais cestos e os que ainda possuíam (por não terem sido vendidos) eram de tamanho pequeno, muito diferente dos grandes *pacarás*.

A edificação que abriga a Associação Cultural Tikuna foi construída no ano de 2004, fruto dos desdobramentos do principal projeto desenvolvido, “*Revitalização da língua e cultura Tikuna em Manaus*”, em parceria com a Universidade Federal do Amazonas (RODRIGUES, 2009, p.72). Atualmente, o projeto funciona com o apoio da Secretaria Municipal de Educação – SEMED.

Cerca de quatorze famílias residem no entorno da Associação, totalizando um grupo de mais de setenta pessoas, ali reunidas desde o final dos anos de 1990. Eram grupos pertencentes às nações *Avaí*, *Onça*, *Carijó* e outras. Muitos já moram em Manaus há mais de uma década e foram reunidos pelo Ticuna Reginaldo Marcolino, o primeiro a ir morar na região, seguido por Bernardino Alexandre Pereira e Domingos Ricardo Florentino aproximadamente um ano depois de sua chegada (*Idem*, 2009, p.72).

O modo como as pessoas vivem sugere que reproduzem, naquele cenário, muito da memória da vida na aldeia. O comportamento de homens, mulheres e, principalmente, das crianças na hora do banho é uma chave para essa memória. A água vem de um poço artesiano e atravessa pelos canos para escorrer incansável nas mangueiras que fazem às vezes de um chuveiro. As pessoas entram no banho como se

fosse entrar na beira do rio. As crianças tiram a roupa, se molham e vão brincar; quando ficam com calor, voltam correndo pra debaixo da mangueira de borracha de onde a água não pára de escorrer. Os adultos entram e saem em pequenos grupos, às vezes a mulher com os filhos pequenos, ou os homens banhando os filhos, ou simplesmente tomando banho juntos e conversando.

A disposição das casas no espaço é outro elemento de atenção, pois, ainda que algumas sejam construídas voltadas para onde deveria ter uma rua, a circulação acontece pela parte de trás das casas e estas se agrupam em pequenos núcleos conforme a afinidade entre os moradores, de modo que todos têm acesso a uma área comum onde compartilham a água vinda do poço artesiano, o lugar do banho e o espaço de conversa e descanso coletivos.

O agrupamento dos indígenas Ticuna, neste local, fez com que se assumissem como uma comunidade indígena, com uma organização semelhante à das comunidades localizadas nas terras indígenas. Formar uma “comunidade” em Manaus e reconhecer essa condição de pertencimento àquele grupo de pessoas é, possivelmente, a única alternativa de diálogo, de afirmação e mesmo de sobrevivência na cidade.

A criação da ACT e a escolha de um dos membros para ser o cacique e representá-los diante das demandas da sociedade local é uma medida necessária, pois, enquanto as ações do poder público costumam demandar longo tempo para se fazerem sentir, os pesquisadores, as organizações não governamentais e as missões religiosas se mostram sempre presentes e os Ticuna vêem, nestas relações, a possibilidade de melhorar as condições em que vivem por meio da realização de projetos.

Demonstrando saber como valorizar e preservar sua memória e sua história recente, mantêm o cargo de cacique ocupado sempre por aqueles que iniciaram o movimento de reunir as pessoas desde a formação da comunidade.

Conforme exposto anteriormente, mesmo sem produzir cestos, as artesãs tinham o conhecimento sobre esta prática. Após muitas idas e vindas à ACT, fui conhecendo e ficando mais próxima de Eucilene Ponciano Pereira, casada com Bernardino Alexandre Pereira, filha de Rosa Dica Manuel, mãe de oito filhos e minha primeira interlocutora entre os Ticuna. A experiência marcou o início do trabalho de campo.

As vicissitudes do campo tiveram princípio quando o cacique informou não ser possível colaborar com a pesquisa. Escutei dele, entre outras coisas, que “*o povo Ticuna*

vêm tendo seu conhecimento explorado por pesquisadores (...), não recebem nada em troca (...)”. A despeito desse posicionamento e mediante insistência e assédio intensos, consegui permissão para frequentar o espaço da ACT, porém advertida pelo cacique de que não devia fazer perguntas sobre a cestaria.

Passado algum tempo, as mulheres começam a demonstrar interesse pelo meu trabalho. Eucilene, depois de acompanhar minhas visitas e de me observar, decide conversar comigo sobre o trabalho das mulheres. Fala em tom de brincadeira que posso conversar no horário que o cacique não estiver presente. Ao decidir falar comigo, a despeito das recomendações do cacique, chama atenção para o fato de que a liderança ou a autoridade entre os Ticuna é, historicamente, uma função que serve para mediar as relações entre os pares de convivência estreita, mas não possui poder coercitivo (OLIVEIRA, 1988).

É preciso entender a formação dos grupos para compreender como se forjam as lideranças. A época do seringal aparece na história dos Ticuna como um importante divisor nas mudanças desses ajuntamentos. Forçados pela empresa seringalista, vão se alojar nas áreas ribeirinhas e se agregar em pequenos conjuntos de poucas casas, pertencentes basicamente a clãs de metades opostas. Nimuendaju (1952, *apud* OLIVEIRA, 1988, p.197) os denominará “grupos locais de famílias interrelacionadas”; Roberto Cardoso de Oliveira (1961, *apud* OLIVEIRA, 1988, p.197) vai chamá-los “grupos vicinais”. O tipo de relação que se estabelece no interior de tais grupos, com o passar de alguns anos e em função dos casamentos, é a ligação de todos os moradores por laços de afinidade e consangüinidade. Para João Pacheco de Oliveira, os grupos vicinais são como “unidades circunstanciais e políticas, que resultam de escolhas individuais praticadas por seus integrantes”, e atribui a continuidade desses grupos a “criações intencionais de alguns indivíduos”, que possuem a habilidade de agregar as pessoas em torno de si proporcionando ou viabilizando a cooperação e o relacionamento harmônico. Define, pois, os grupos vicinais como “uma associação de pessoas e grupos domésticos que decidem morar próximo e manter entre si uma convivência mais intensa” (OLIVEIRA, 1988, p.200).

A liderança é discreta e só se faz notar por ser sempre o primeiro contato entre o novo e o grupo. Considerando estes aspectos verificados nos grupos vicinais, o grupo da ACT possui características muito semelhantes, como por exemplo, os propósitos econômicos e políticos de fortalecimento do grupo e o perfil das lideranças. No caso das

relações de parentesco, os desdobramentos familiares são diferenciados e mais complexos não sendo do alcance desta pesquisa.

Das lideranças que se sucederam entre os Ticuna, são reconhecidos o *Tuxaua*, uma figura fortemente associada aos patrões seringalistas, sendo substituído pela autoridade do *Capitão* com a chegada dos Postos de Proteção ao Índio – SPI às terras antes dominadas pelos patrões seringalistas. O SPI indicava uma pessoa e essa indicação seria endossada, por aprovação do nome, pelos indígenas da comunidade. Atualmente, vigora a autoridade do *Cacique*, escolhido por votação em cada comunidade indígena Ticuna e com um tempo de mandato regulamentar, não sendo mais indicado por órgão externo à comunidade (*Idem*, 1988, p.208).

Quanto à liderança na ACT, nota-se a evocação a uma autoridade que é inquestionável dentro do território das aldeias. A escolha da comunidade em eleger um cacique, seguindo o modelo das comunidades nas terras indígenas e introduzir em seu seio um termo representativo como *cacique*, pretende o reconhecimento da sociedade da identidade indígena do grupo. Ao mesmo tempo, agrega ao espaço geográfico o domínio subjetivo do território ocupado, que se expressa na divulgação do nome associado ao lugar, *os Ticuna da Cidade de Deus*. Estabelece assim uma relação de visibilidade com a sociedade envolvente e reafirma, com sua presença, o direito de estar vivendo na cidade.

Tal grupo se diferencia da massa dos moradores das periferias pelo reconhecimento da identidade indígena e por definir políticas de atuação e organização internas. E, também, por promover aliança com as autoridades instituídas, em prol da comunidade. Enquadra-se num esforço de organização e se constitui de características que marcam o processo de territorialização como: “reorganização social”, “constituição de mecanismos políticos especializados”, “reelaboração da cultura e da relação com o passado”, “criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora” (OLIVEIRA, 1998, p.58).

1.3.1. A CHEGADA NAS COMUNIDADES

A convivência com as mulheres da ACT me conduziu até as artesãs da T.I. Santo Antônio, em Benjamin Constant-AM. Uma informação de Eucilene, no final do ano de 2010, culmina no encontro com Ilda Pinto Félix, da comunidade de Filadélfia, e com Rosa Moçambite de Almeida, mais conhecida como Rosa Aiambo, moradora da comunidade de Porto Cordeirinho, e com Divina Lucinda Luiz, moradora da comunidade de Bom Caminho. Estas mulheres estavam de passagem por Manaus, em uma das viagens que fazem, durante o ano, para vender seu artesanato na capital. Conhecer estas mulheres abriu o caminho até as comunidades da TI Santo Antônio e ao universo das mulheres Ticuna.

A delimitação do espaço onde ocorreria a pesquisa com as artesãs foi definida em função do lugar onde residiam as mulheres que tinha conhecido. A TI de Santo Antônio era a escolha que se impunha, por ser onde ficam as comunidades de Filadélfia, Porto Cordeirinho e Bom Caminho.

O trabalho de campo na área indígena começa em março de 2011, com uma estada de dez dias, e é retomado em mais duas temporadas nos meses de julho, durante quinze dias, e outubro, por mais quinze dias, totalizando quarenta dias de estada no Alto Solimões.

Em todas as vezes, me estabeleci em Benjamin Constant, hospedada na casa das gentis Gilse Elisa Rodrigues e Maria Francisca Nunes de Souza, ambas professoras da UFAM. Mas passava os dias nas comunidades, às quais se tem acesso por terra, cuja distância se pode vencer a pé ou de motocicleta. As condições materiais para me deslocar até o igarapé São Jerônimo, onde fica a comunidade do Barro Vermelho, só apareceram em outubro de 2011¹⁴. Embora distante 12 horas de barco de minha base, Benjamin Constant, a oportunidade de aprofundar o trabalho de pesquisa compensava o desgaste da viagem e mesmo a perspectiva de só poder ficar lá por 3 dias.

Chegando a Benjamin Constant, o Museu Magüta é a referência para quem precisa de informação sobre o povo Ticuna. Ilda Félix, da comunidade de Filadélfia, lá

¹⁴ Gastos expressivos com barco, combustível, tripulação e alimentação foram cobertos pelo Instituto Brasil Plural e, em parte, por mim.

nos aguardava e assim fomos conhecendo as pessoas que respondiam pelo museu: Nino Fernandes e Paulino Manuelzinho Nunes, o Capitão Paulino. Fomos recebidos por eles com generosidade, mesmo sem me conhecerem nem possuírem referências sobre mim, exceto as impressões de Ilda.

Expus a natureza da pesquisa e a importância que seus prováveis resultados poderia ter para o povo Ticuna. Ouviram longamente e se decidiram por colaborar. A partir daí, contei com aliados que ofereceram todo apoio ao longo do trabalho de campo.

No Museu Magüta, tive autorização para consultar os arquivos, as lideranças mediarão a minha relação com as coordenadoras das Associações e sugeriram estratégias para o relacionamento com as artesãs e ainda emprestaram seu prestígio dentro das comunidades, demonstrando aprovação ao nosso trabalho. Esse apoio foi decisivo, em especial, para a realização da viagem ao Barro Vermelho, que, sem a ajuda do Capitão Paulino, teria sido impossível de acontecer.

Quando não chove, o acesso às comunidades indígenas é possível por moto-táxi. Com chuva, o barro é tanto que torna a estrada intransitável, e a única forma de se chegar é por via fluvial. Como, durante a minha estada em Benjamin Constant, houve sempre fortes chuvas, só pude chegar à casa de Rosa Aiambo, em Porto Cordeirinho, em motor de popa.

O trecho do rio que leva a Porto Cordeirinho é extremamente sinuoso. O Comandante Machado, ou seu Juvenal, um dos barqueiros que trabalha no porto de Benjamin Constant, transportou-me até lá em uma canoa de “rabeta”, entalhada em cedro. Íamos devagar e apreciando a vista, que chegava a parecer familiar por variar tão pouco. O rio é sempre o mesmo e sempre diferente. A ida de barco diminui a ansiedade, pois se chega devagar, em uma aproximação lenta e em que os cenários se descortinam sem pressa. O lugar se mostra aos poucos e é como se chegássemos à casa das pessoas pela porta dos fundos. Mas percebi alguma surpresa nos que viam a canoa que se aproximava trazendo a bordo uma estranha àquele lugar. Por ali parecem circular somente os acostumados aos caminhos do rio, seja remando, seja usando um motor de “rabeta”.

Chegamos assim, devagar, porque é impossível ir mais depressa. Além da sinuosidade do rio, ele está repleto de *canarana*, uma vegetação que prolifera nas margens dos igarapés, formando uma camada espessa, reduzindo, deste modo, a área

navegável, e de troncos e toras arrancados às margens pela correnteza e pelas chuvas volumosas dessa época do ano. De vez em quando, avistávamos pessoas, banhando-se ou lavando roupa. E crianças brincando na água, saltando do alto de pilastras que um dia sustentaram uma ponte. Quando me vêem apontando-lhes a máquina fotográfica, as pessoas respondem com curiosidade e estranheza e, depois, acenos.

Chegando, vê-se, no alto, uma pequena casa de farinha, um forno e duas mulheres trabalhando. Em terra, pergunto pela casa de Rosa Aiambo. Elas indicam a direção e sigo pelo caminho enlameado. Cruzo com poucas pessoas, crianças, algumas senhoras e homens. Todos cumprimentam. Depois dos primeiros acenos, passo a me antecipar, tomando a iniciativa de cumprimentar aqueles com quem cruzava. Todos respondiam. Passo por uma escola, um posto de saúde e por uma placa, único testemunho de que a rua tinha sido pavimentada um dia.

Cada uma das três localidades visitadas, Porto Cordeirinho, Filadélfia e Bom Caminho, possui sua associação de mulheres. Em Porto Cordeirinho, a coordenadora da Associação de Mulheres Artesãs é Rosa Aiambo. Nosso encontro reafirma a disposição dela para o diálogo.

Prosseguindo o trabalho de encontrar as artesãs e conhecer os locais onde funcionam as Associações, seguimos para Filadélfia, onde foi criada a primeira Associação das Mulheres Indígenas Ticuna, a AMIT. Segundo Nino Fernandes e Ilda Félix, as mulheres foram incentivadas pelos homens, que já possuíam uma organização política, a se organizarem e assim conseguir empreender projetos e captar financiamentos para suas atividades.

Em Bom Caminho, buscava conhecer uma artesã muito famosa, no mercado de compradores, como fazedora de “produtos de qualidade” para vender em Manaus, assim conheci Rosa Chota D’Ávila coordenadora da Associação das Mulheres Artesãs Ticuna de Bom Caminho – AMATU.

A primeira etapa do trabalho foi conhecer as artesãs que fazem parte das Associações e conversar sobre a pesquisa e o trabalho com o artesanato. O período em campo foi passado visitando as casas, conversando com as mulheres e registrando, através de entrevistas abertas e fotografias, o modo como fazem os cestos.

O olhar nas comunidades é pautado pelas indicações de Rosa Aiambo, Rosa Chota e Ilda; cada lugar vai sendo apresentado de uma maneira diferente, conforme a

ênfase de cada uma nas atividades exercidas por elas. Ilda trabalha no museu, então passa todos os dias da semana fazendo o artesanato no espaço da loja. Rosa Chota trabalha tecendo em sua casa e Rosa Aiambo se ocupa de uma roça coletiva. Cada uma, a seu modo, está em contato com uma rede de mulheres.

Sendo assim, na primeira parte do trabalho de campo, conheci mais artesãs em Bom Caminho, o que foi conveniente, devido ao reduzido tempo disponível para pesquisa. Nesta comunidade, havia uma disposição das mulheres para a produção. As mulheres associadas trabalhavam intensamente, porque uma viagem para vender os produtos estava sendo organizada pela coordenadora da Associação na comunidade.

As viagens para venda dos produtos são momentos muito aguardados e consistem num “ritual” organizado e elaborado pelas mulheres. A coordenadora organiza a viagem utilizando-se de uma rede de relações para conseguir passagens, desconto nos barcos para o frete do artesanato, estadia em Manaus e alimentação. As acompanhantes são escolhidas por afinidade, interesse demonstrado em ir e por uma escala entre as associadas para que tenham a oportunidade de conhecer a cidade. Manaus é o destino do artesanato produzido por elas. Na capital, possuem compradores certos na “praça da cultura”, como Ilda chama a Praça Tenreiro Aranha, onde funciona uma feira permanente de artesanato indígena que faz parte do circuito turístico da cidade.

Ao final do período de venda do artesanato, chega um momento muito aguardado, em que são feitas as compras que levarão de volta para casa. Primeiro, fazem uma peregrinação pelo centro comercial de Manaus em busca de atender às inúmeras encomendas, principalmente de roupas e calçados, das mulheres que ficaram na comunidade. Deixam para comprar nos últimos dias, próximo da viagem de volta, quando já estão acomodadas nos barcos de recreio em que viajarão rumo a Benjamin Constant.

Os procedimentos no campo expunham alguns problemas no trabalho de pesquisa. A maioria das mulheres trabalhava em casa. Uma das peculiaridades desse trabalho é a necessidade da fibra estar maleável para que possa ser manipulada sem quebrar, então elas trabalhavam muito cedo pela manhã ou durante a noite por serem os horários de temperatura mais amena. Estamos em período chuvoso e de temperatura amigável para os padrões amazônicos, de modo que só consegui acompanhá-las por terem estendido por mais tempo seu horário de trabalho. Mas como fazer para

acompanhar um processo de construção do cesto desde o início? Meus pudores não permitiam interferir frontalmente no trabalho, pois a maioria das mulheres trabalhava em um “modelo padrão”, fruto de um projeto anterior desenvolvido pela Associação para estabelecer uma padronização nos cestos e ganhar espaço no mercado consumidor, apresentando um “produto de qualidade”. Esta padronização estabeleceu tamanho, tipo de acabamento e os grafismos que deveriam ser usados com o intuito de marcar a identidade Ticuna e apresentar os cestos como um bem cultural. Seguia observando e registrando o que era possível. Com o passar dos dias, fui conseguindo que tentassem explicar sobre a construção dos cestos.

A situação inicial que se apresentou no campo me fez perceber a necessidade de restringir mais ainda o recorte sobre a investigação e considerar os cestos do tipo *pacará* os mais adequados aos propósitos de investigar as ideias matemáticas e o grafismo, por serem estes cestos o suporte do grafismo na cestaria.

Ao me debruçar sobre o material coletado, verifiquei a enorme dificuldade com os tipos de perguntas feitas. Quase que invariavelmente, elas faziam referência a algum tipo de contagem: *quantos anos, quantos filhos, quanto tempo, quantos parentes, qual a idade dos filhos, quantas talas, quantos cestos, quanto custa...* Como perguntar sem estabelecer uma ligação direta com a contagem? Como se dá a relação com o cômputo?

Na segunda viagem a Benjamin Constant, o contato se deu com outro universo, o dos alunos do Curso de Licenciatura em Matemática. Atuando na condição de docente, no curso de Licenciatura em Matemática, deparei-me com uma sala em que metade dos alunos era Ticuna. O curso era oferecido aos professores da rede municipal de Benjamin Constant, pelo Departamento de Matemática da UFAM.

O peso da barreira social existente entre os alunos era possível de ser visualizado. O lugar que os alunos escolhiam para sentar virava uma trincheira. A sala era dividida ao meio: de um lado, os indígenas, moços e moças; de outro, os não indígenas. Dentro de cada metade, pequenos grupos iam se formando por afinidade, amizade, parentesco ou por interesse comum. A fronteira entre os dois lados era ocupada por alunos indígenas e não indígenas, que pouco se identificavam com os grupos formados.

O desafio era dar um curso de matemática, no período de duas semanas, com aulas pela manhã e à tarde, sobre diversos conteúdos, dentre os quais o das funções trigonométricas.

Os alunos começaram a demonstrar surpresa quando propus o uso dos cestos para o desafio matemático de inventar problemas. Acostumados a terem sempre de resolver problemas propostos, era natural que se surpreendessem com a inversão de papéis.

Desta aproximação inicial, começaram a surgir os depoimentos que se tornavam emblemáticos por serem suscitados pela presença de um elemento da cultura material Ticuna na sala de aula, um cesto do tipo pacará.

Um dos alunos, filho da artesã coordenadora da AMATU, trouxe um cesto feito na Associação e seguiu explicando sobre o material usado, as cores, os desenhos, o tamanho. A proposta era que os alunos buscassem criar problemas matemáticos a partir do cesto apresentado. A presença do cesto trouxe à memória dos alunos diferentes lembranças e várias declarações foram dadas, “em Feijoal não fazem mais cestos, eu nunca tinha visto um”, “em Filadélfia também não faz mais”, “minha avó sabia fazer, eu me lembro dela tecendo”, “é feito aqui em Benjamin Constant”? “É bonito, né”?

A maioria dos alunos não índios desconhecia que nas imediações da cidade se faziam trabalhos artesanais como o cesto que foi apresentado. A presença do cesto modificou a relação assimétrica estabelecida no começo do curso, pela cristalização de preconceitos sobre a capacidade de aprender matemática dos indígenas, de modo geral, e dos Ticuna, em particular.

É sabido que a matemática foi difundida como um elemento de forte preconceito. Instituída nos processos de seleção pessoal como um instrumento de corte, que identifica os aptos e os inaptos a assumir determinadas funções. Usada com essa finalidade, o saber matemático ficou associado, por longo tempo, com uma capacidade intelectual superior, sendo a inabilidade numérica motivo de suspeita de incapacidade mental. Felizmente os sistemas de avaliação, nas mais diversas áreas, têm ampliado suas categorias de observação nos processos seletivos e modificado esse quadro.

Foi com surpresa que os alunos perceberam que, embora os alunos indígenas em disciplinas anteriores aquela, demonstrassem as mais diversas dificuldades na resolução

de problemas propostos, eles possuíam uma habilidade reconhecida, fazer objetos que apresentavam aspectos matemáticos em sua construção.

Todos pareciam compreender, perfeitamente, estar diante de um objeto com apelos matemáticos explícitos e, ainda que todo tipo de objeto possua esse apelo, não é em todos que nossa memória logo reconhece elementos já apreendidos em conceito. Simetria, ângulos, retas, rotação, figuras geométricas eram visualmente identificados no cesto Ticuna. Nenhum dos presentes demonstrou preocupação com a autoria do cesto apresentado, talvez por terem em mente o registro desses artefatos como “produto cultural”. A visão que tive desse conjunto foi a de que todos os não indígenas passaram a ver os Ticuna da sala de aula em um patamar diferente daquele em que os viam antes. Afinal, eles conseguiam *fazer* um objeto que exigia uma *técnica* e denotava algum conhecimento *de matemática*. Para além do fato de que nenhum daqueles indígenas, naquela sala de aula, tenha tecido um único cesto na vida.

Alguns alunos indígenas demonstraram o desejo de saber mais sobre o universo Ticuna, e dos alunos que manifestaram tal interesse, dois participaram da terceira parte do trabalho de campo como auxiliares na estratégia de montar uma oficina junto com as artesãs para estudar a construção dos cestos¹⁵.

1.4. A VIAGEM AO BARRO VERMELHO – TERRA INDÍGENA EWARE I

Saímos de Benjamin Constant, às nove horas da manhã, do dia 11 de outubro de 2011. Viajamos em uma pequena embarcação, de cerca de seis metros de comprimento, rumo à comunidade indígena Ticuna Barro Vermelho. Levamos cerca de doze horas para chegar até lá.

As margens do rio são altas quando comparadas ao tamanho da embarcação que utilizamos e, de dentro dela, o fenômeno que torna as águas barrentas é mais estuendo. Árvores, terras, tudo sendo arrastado para dentro do rio. Como viajam em canoas

¹⁵ A construção dos cestos será tratada no capítulo II e a oficina para construir cestos no capítulo III desta dissertação.

pequenas próximas da margem, mantendo distâncias menores que dez metros, vê-se a paisagem de muito perto e sente-se com intensidade a ação das águas do rio.

O caminho ao longo do rio é povoado e os grupos de casas distam uns dos outros poucos quilômetros. Viajamos em três pessoas: além de mim, estavam Paulino, liderança indígena, antigo capitão, atua como vice-diretor do Museu Magüta, escolhido em assembléia promovida pelo Conselho Geral da Tribo Ticuna – CGTT, em 2000, e conjuga com isso o trabalho de pajé. É sabido que, entre os Ticuna, esta não é considerada uma função social, mas, antes, um trabalho feito por um especialista que deve ser remunerado (OLIVEIRA FILHO, 1988). Tripulando junto a embarcação, viajava Natan, um jovem Ticuna que saiu de sua comunidade e foi morar em Benjamin Constant e que, no momento da minha pesquisa, participava de atividades no Museu Magüta, mas alimentava o desejo de continuar viajando até Manaus.

Conhecedor da região, Paulino mostra as comunidades indígenas que se sucedem por todo o caminho: *Lago Capacete*, onde, em 1988, foram mortos vários Ticunas, num crime que marcou o lugar com o nome de *massacre do capacete*¹⁶. Da proa da canoa, aponta para mais uma comunidade, Porto Lima.

11h52min. Passamos por *São Leopoldo*, abastecemos o tanque do motor com a gasolina que trouxemos. Mais adiante, *Feijoal*, dita por ele como, a comunidade com o maior número de habitantes indígenas Ticuna. Depois, passaremos por *Canaã*, última comunidade do município de Benjamin Constant.

Atravessamos o rio em um trecho entrecortado por ilhas, que fazem a travessia parecer menos longa e, conseqüentemente, menos arriscada, em busca da margem esquerda, uma vez que Barro Vermelho fica no município de Tabatinga, na outra margem do rio.

12h46min e navegamos pela margem esquerda do rio. As terras que vemos pertencem ao município de Tabatinga. Paulino indica mais uma comunidade, a de *Vista Alegre*, dos índios Canamari. Por onde passamos, as crianças aparecem dominando canoas, remos e redes de pesca. O brilho dos telhados feitos de zinco chama a atenção para o número de casas. Estamos em área indígena demarcada, Paulino aponta mais uma comunidade, *Sapatal*, dos índios Cocama.

¹⁶ Ver Magüta. *A lágrima Ticuna é uma só*. São Paulo: Magüta (Centro de documentação e Pesquisa do Alto Solimões) / Museu Nacional / CEDI, 1988.

14h e estamos na divisa do município de *São Paulo de Olivença*, mais próximos à comunidade de *Vendaval*, a partir de onde entraremos no igarapé São Jerônimo, fortemente significativo para o Povo Ticuna. Estamos atalhando o caminho por trechos do rio chamados furos, que atravessam as matas e diminuem a distância a ser percorrida. Estamos, há 30 minutos, transitando por praias de água marrom e areia em tons que vão do bege bem suave ao marrom intenso, quase café, na parte mais próxima da água. Depois de quarenta minutos, saímos do furo para mais uma travessia. A mansidão no meio do rio só é cortada pelo medo de que o tempo mude sem que tenhamos chegado à outra margem.

Outra comunidade fica pra trás, *Vera Cruz*. Nesse trecho, parece que estamos em um grande lago, mas ainda é o “rio grande indo para Manaus”, explica Paulino, para esclarecer que ainda estamos no rio Solimões.

15h22min e mais uma parada para abastecer em uma das muitas ilhas no meio do rio e de onde se avista uma entrada que leva a *Belém do Solimões*, outra comunidade Ticuna. Nas duas margens do rio, ficam terras indígenas demarcadas dos Ticuna *Eware I*, na margem esquerda, e, na margem direita, o *Eware II*.

17h30min. Passamos por *Paraíso* e estamos muito próximos de *Vendaval*. Nossa viagem vai entrar pela noite. Paulino argumenta se podemos passar a noite na casa do filho dele. Pensa, confere as horas que faltam para chegarmos, confere os dias que passaremos em Barro Vermelho. Ele pondera que não sabe as “condições” do igarapé, referindo-se ao volume de madeira que pode estar descendo, trazida pela correnteza, e que complica as condições para uma viagem mais rápida e segura. Finalmente, decide que iremos direto. Estamos navegando há oito horas e quando o sol se puser, só restará aproveitar a lua.

18h e estamos diante de *Vendaval*. Localizada bem distante de Benjamin Constant, é considerada uma das maiores comunidades indígenas – “*bem bonita*”, diz Paulino. Ainda são muitos os *tapiris*, casas de madeira cobertas de palha confeccionada com a fibra da palmeira. Hoje, porém, o telhado de zinco é largamente utilizado, mesmo nas comunidades mais distantes. O uso de materiais assim tem, a seu favor, a maior durabilidade que a da palha e ambos implicam em grande dificuldade para serem obtidos: a palha está ficando rara e é preciso fazer longas jornadas floresta adentro para encontrá-la; as telhas têm de ser trazidas da distante cidade.

O sol se põe por detrás da comunidade e tudo que conseguimos ver são as sombras projetadas pela luz sobre as casas. Seguimos por uma entrada estreita, que dá acesso ao território mítico dos Ticuna, o *Eware*.

Navegamos de noite contra a correnteza e em terras altas, literalmente subindo com o rio. As águas são negras e a presença de peixes é visível na superfície. A mata que guarnece as margens se debruça sobre o rio e reduz a visão do céu. É uma passagem recolhida e o rio se divide em muitos, são passagens que podem confundir aqueles que não são acostumados aos seus caminhos. A luz do luar, uma pequena lanterna e a destreza de Paulino indicam o caminho até a comunidade do Barro Vermelho.

As margens ficam a uma altura que varia entre doze e quinze metros, são barrancos que permitem uma visão privilegiada dos que chegam. No rio, nos sentimos observados por grupos de pessoas que nos olham enquanto passamos. A noite cai completamente e já não distinguimos os vultos nas margens.

21h, paramos à beira do barranco e um muralha de pessoas se forma para olhar a nossa embarcação. Paulino sobe para procurar o cacique, pedir para passar a noite e explicar o que fomos fazer por lá. Eu subo em seguida, quase caindo depois de passar tantas horas sentada e desacostumada de subida tão íngreme em terreno instável completamente escorregadio.

As pessoas nos cercam e olham curiosas, porém distantes. É difícil dizer o que falam aqueles olhares, decerto causam desconforto. Depois das conversas, Paulino informa que o cacique está em viagem para Tabatinga e que passaremos a noite na casa do Eurico, o pajé da comunidade. Passado esse momento de tensão, a comunidade volta aos seus hábitos.

Na casa dos professores, divulgam em um aparelho de som com microfone, avisos sobre a viagem que os alunos farão no dia seguinte para a comunidade do Vendaval. Estão colhendo os nomes dos que querem ir. Avisam também da nossa chegada e somos convidados a falar sobre o que viemos fazer. Paulino, ao me apresentar, inicia sua fala discorrendo sobre uma longa linhagem de antropólogos que por lá passaram e vieram estudar sobre os Ticuna e cujos nomes ecoam na memória daquelas pessoas. São os tempos e os espaços do passado sendo movimentados no presente, traduzindo o trabalho antropológico pela visão nativa.

A Comunidade do Barro Vermelho é localizada às margens do igarapé São Jerônimo (*Tonatiü*). Este, por sua vez, fica localizado na terra indígena *Eware I*, no município de Tabatinga. Corresponde à região da fronteira entre Brasil e Colômbia (ver Mapa 2, Cap. 1) e é considerada uma terra sagrada por se situar nas nascentes do igarapé São Jerônimo, onde ficaria o lago *Eware*, o lugar do mito de origem, de onde teria sido pescado o Povo Magüta, do qual descendem os Ticuna e a montanha *Taiwegüne* onde vivem os imortais (OLIVEIRA, 1999, p.122).

Entramos no igarapé São Jerônimo pela sua embocadura, viajando rio acima cerca de três horas em um pequeno motor de popa para chegar até a comunidade. Na sede, existe em torno de vinte casas, uma edificação da Igreja católica e um barracão onde funciona a escola municipal e onde são discutidos os assuntos de interesse da comunidade, que conta com uma população estimada em 150 pessoas.

A arquitetura das casas se utiliza de madeira e palha, sendo poucas as cobertas com telhas de zinco. Em geral, as casas são dotadas de uma porta e uma janela, e aquelas que se parecem com os tapiris¹⁷, possuem apenas uma porta.

As cozinhas, separadas dos dormitórios, têm as laterais abertas, mas uma de suas faces apresenta, por toda sua extensão, uma espécie de meia parede, que estreita a altura da abertura horizontal, que vai variar entre 1m e 1,6m. Essa diminuição da abertura com a meia parede parece servir para evitar a queda de objetos, para delimitar o espaço da fogueira, para controlar melhor a ventilação e até, talvez, para sinalizar que aquele não é o lado por onde se entra. As cozinhas possuem o telhado alto, feito em uma água.

A disposição das casas no espaço obedece, aparentemente, ao critério de alinhamento com o rio e forma duas fileiras. As casas da primeira fileira têm a janela voltada para o rio e a porta para o grande espaço que separa a fileira da margem da fileira interna. É por esse espaço, que se assemelha a um largo, que circulam as pessoas. É um ordenamento que não respeita nenhum esquadrinhamento, pois as casas não estão todas posicionadas do mesmo modo; há liberdade para intercalações e ausências, considerando que a disposição das casas não segue um padrão de distanciamento umas das outras.

¹⁷ São as casas feitas com paredes e teto em palha e o assoalho em madeira, muito comum entre indígenas e ribeirinhos na região amazônica.

Uma única caixa d'água, em um sistema simples, distribui água tratada (com cloro pelos próprios indígenas) para todas as casas, cada uma contando com apenas uma torneira. Estando a comunidade localizada às margens do igarapé, todos costumam banhar-se e lavar roupas e louça nas águas correntes do rio.

A aparência das crianças e das pessoas é, em geral, saudável (sem manchas na pele, sem ferimentos, corados, sem barriga pronunciada). Os bichos domésticos verificados foram galinhas e mutuns (uma ave silvestre de tamanho semelhante a um peru, porém com pernas mais longas). Existe fartura de pescado e as roças produzem frutas e mandioca que, transformada em farinha, é levada de barco e comercializada em Tabatinga. A comunidade vive do comércio dos produtos cultivados nas roças e de benefícios como aposentadoria e bolsa família. A fabricação dos artefatos segue o caminho da necessidade imposta pelo uso.

As mulheres tecem os cestos do tipo aturá (*Woturá*), muito utilizado para embalar a farinha vendida e para carregar coisas, como lenha e produtos colhidos nas roças ou extraídos da floresta. Tecem redes decoradas com grafismos e tipitis, para uso próprio ou venda, se houver oportunidade. Esculpem, em sementes, pequenas peças delicadas com motivos zoomórficos, como cobra, borboleta, jabuti, tartaruga e fabricam colares e pulseiras, usadas, principalmente, pelos bebês.

As sobancelhas das crianças pequenas são pintadas com jenipapo (tintura preta) e estas são enfeitadas com colares nos quais pequenos animais esculpidos ocupam o lugar das contas. São pequenas esculturas feitas de tucumã e colocadas também nas pulseiras.

Os objetos de cerâmica que me foram mostrados estavam desgastados pelo uso, e observando a ausência de objetos novos e ainda sem uso, bem como a falta de preço atribuído aos objetos mostrados, deduzi não serem feitos com pretensões de venda, mas sim para o uso. Grandes potes de cerâmica, chamados igaçabas, são feitos para guardar o *pajuarú*, uma bebida fermentada da mandioca, muito apreciada e de uso ritual.

Há homens e mulheres na comunidade que são bilíngües, mas a maioria das pessoas se comunica em língua Ticuna. Como não falava a língua Ticuna, a mediação de um intérprete nas conversas foi imprescindível, tendo desempenhado este papel o Capitão Paulino, que viajava conosco, e dois professores da comunidade.

No dia seguinte à nossa chegada, um dos professores, o Alberto Gaspar Jorge, fez uma apresentação dos instrumentos usados no último ritual da moça nova ocorrido na comunidade. O grupo que o seguia na apresentação era formado por quatro homens adultos junto com ele, portando e tocando os instrumentos rituais: um tambor feito de couro e outro feito do casco de tracajá. Dois dos homens usavam cocar feito com penas de arara, um deles tocava o tambor de couro. O outro homem, além do cocar, usava um colar feito com penas escuras e carregava um bastão ritual de madeira contendo, em uma das extremidades, sementes de *Avaií*, que usava para marcar o ritmo. Os outros dois homens tocavam, carregando pelos ombros, suspenso em uma vara, o tambor do casco de jabuti.

As crianças presentes formavam o cortejo e todos dançavam para que visualizássemos o ritual. Era uma brincadeira e todos pareciam se divertir, principalmente as crianças. Ao se aproximarem do barracão, convidaram-me para fazer parte do grupo que formava o cortejo.

Entrei timidamente na brincadeira com sentimentos de exposição, desnudamento e certo desamparo. Exposição por não saber se era alvo da pilhéria; desnudamento, por parecer evidente que eles brincavam e eu não sabia que comportamento adotar. Desamparo, por estar na fronteira entre o comportamento esperado e o adotado, sem ter a quem recorrer para me instruir.

Terminada a brincadeira, fiz perguntas sobre os instrumentos. O professor intérprete¹⁸ me responde que está vivendo na comunidade há três anos e sabe explicar pouco sobre os instrumentos que apresentou e acrescenta: “*eu já perdi minha cultura, tô com três anos aqui aprendendo um pouco com eles, tô aqui como professor, tô aprendendo junto com eles e ainda vou aprender bem pra comentar depois*”. O dia transcorre intenso e a noite chega trazendo mais informações com a chegada de Dona Luzia¹⁹ na comunidade. No interior das terras indígenas, os conflitos são resolvidos pelos próprios indígenas, podendo ser mediados pela pessoa do cacique, do vice-cacique ou ser resolvido entre os envolvidos na questão. As vinganças são um recurso considerado legítimo e muito utilizado.

¹⁸ Entrevista feita com Prof. Alberto Gaspar Jorge, na comunidade Barro Vermelho, em outubro de 2011.

¹⁹ Nos capítulos 2 e 3 trataremos do momento em que ouvimos as histórias e os cantos feitos por Dona Luzia nesta noite.



Figura 4 - Casa de madeira e palha na comunidade do Barro Vermelho, outubro de 2011.

MAPA 2 - TERRA INDÍGENA *EWARE I*

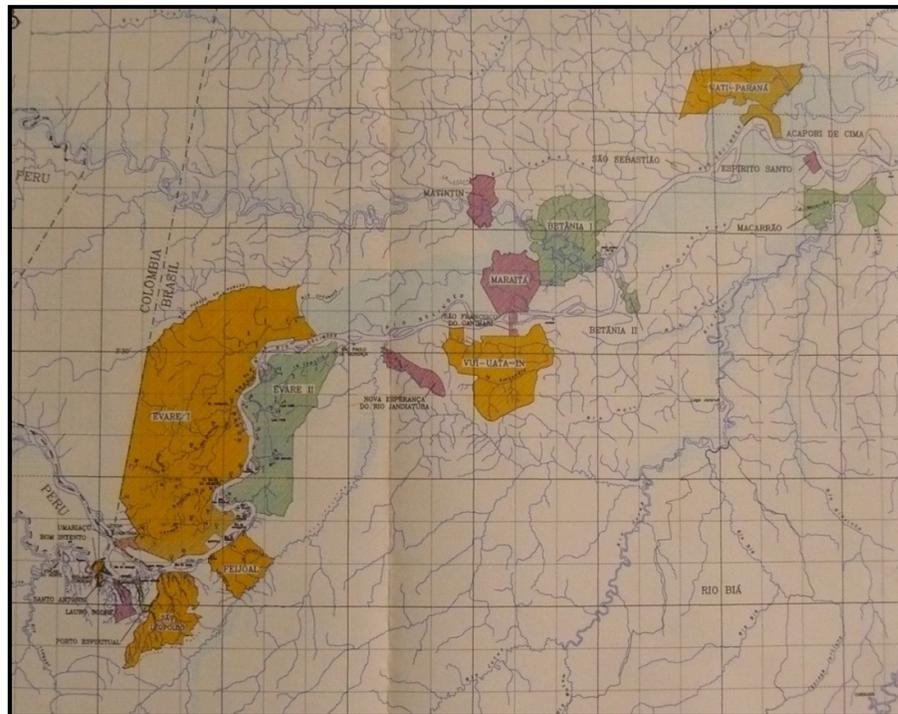


Figura 5: Mapa das Terras Indígenas Ticuna

Nossa saída da comunidade é adiantada pelo Capitão Paulino, que, marcado pela preocupação, faz reza e sopra o tabaco em cima de nosso grupo. É o modo de nos proteger de uma eventual vingança, pois ficamos hospedados em uma casa, cujo filho do dono tinha uma pendência com outras pessoas da comunidade. Com o retorno repentino do rapaz à comunidade, Paulino temeu que, por estarmos nessa casa, pudéssemos ser vítimas de alguma vingança destinada aos moradores ou aos familiares do rapaz.

A viagem ao Barro Vermelho se “converteu” para mim, em certa medida, no *caminho do Eware*, por parecer no tempo e no espaço mais próximo desse lugar mítico. O caminho da pesquisa vai colocando distâncias e estranhamentos cada vez maiores entre os lugares. Mas, o que se observa é uma rede de relacionamentos, uma dinâmica social que atualiza os elementos da cultura e preserva os conhecimentos tradicionais do Povo Ticuna e, de igual maneira, indica os caminhos percorridos por esse povo.

1.5. ENTRETECENDO AS RELAÇÕES – A COMUNIDADE E O MUSEU

Observar as mulheres tecendo é um modo de aprender tecer. A construção da tradução é parte do trabalho antropológico e a percepção e ligação dos elos que orientam a pesquisa é a parte solitária do trabalho. Nesse momento é possível entrever que relação foi possível construir com quem fez parte do trabalho.

A experiência museológica entre os Ticuna se materializa com a criação do Museu Magüta em 1990, no município de Benjamin Constant, e tem sua primeira tentativa de inauguração, no ano de 1993, adiada devido a uma manifestação feita pelos habitantes da cidade. Acalmados os ânimos, foi inaugurado finalmente em 1994.

O primeiro museu indígena no Brasil, inicialmente pensado e elaborado com a participação conjunta de indígenas e antropólogos, em um diálogo traduzido em ações de afirmação da identidade cultural desse povo é hoje conduzido por uma diretoria formada, somente, com indígenas Ticuna.

O interesse em registrar a própria cultura aos moldes dos etnólogos, desperta nos indígenas Ticuna um desejo de manutenção e imprime vitalidade à dinâmica cultural, de modo semelhante ao desejo de mostrar o seu conhecimento quando se vêem diante de alguém interessado em pesquisar seus costumes²⁰.

O Jovem Natan, que nos acompanhou na viagem ao Barro Vermelho, quando saiu de sua comunidade tinha por destino Benjamin Constant, para fazer parte de uma oficina de vídeo promovida por um projeto²¹ conjunto entre o Museu Magüta e o Museu Nacional. Contou²² que nunca tinha passado por um ritual e que participar da oficina fez despertar o desejo de saber sobre seu povo e seus costumes. Ao nos acompanhar na viagem ao Barro Vermelho, mostrou o conhecimento adquirido atuando com a filmadora nas atividades desenvolvidas por esta pesquisa e externando um comportamento investigador ao fazer perguntas aos mais antigos, participar da oficina de desenho e conferir o número existente de casas para estimar a população.

O Museu Magüta é visitado diariamente por um contingente de pessoas vindas de diversos lugares. São turistas oriundos de várias partes do mundo de passagem por Benjamin Constant, Tabatinga ou por Letícia (Colômbia) e são levados até lá por guias turísticos.

O museu é objeto de pesquisa entre alunos indígenas e não indígenas, que fazem visitas em excursões escolares com regularidade. Atende a pesquisadores em trabalho de campo, desenvolve parceria com outros museus e instituições na elaboração de propostas e projetos que mobilizem a sua estrutura. Ainda não faz parte do roteiro de entretenimento dos moradores da cidade, mas sua presença física vem formando uma “cultura de museu” ao reconhecer ser esta uma instituição onde se produz conhecimento. Atua divulgando seu patrimônio cultural junto ao público jovem escolarizado, que participa de eventos promovidos pelas escolas nos processos de educação fora dos espaços formais. São ações que podem influenciar de maneira

²⁰ Ver AMOROSO, Marta R. Nimuendaju às voltas com a história. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v.44, n.02, p.173-186, 2001. Que na p.181 informa que Nimuendaju acreditava que o interesse dos etnólogos despertava no povo Ticuna e em outros povos indígenas o desejo de mostrar e assim realizar rituais, que muitas vezes eram considerados já esquecidos.

²¹ Ver Projeto Universo Ticuna: território, saúde e meio ambiente desenvolvido por uma equipe de pesquisadores: João Pacheco de Oliveira, Priscila Faulhaber Barbosa, Regina M. de Carvalho Erthal, Fábio Vaz R. de Almeida.

²² Conversa informal realizada em Benjamin Constant, em outubro de 2011.

positiva no futuro das relações de convivência e cooperação entre indígenas e não indígenas no Alto Solimões.

A disposição das peças na exposição permanente do museu demonstra uma preocupação com a estética dos museus ocidentais, que é marcada pela exposição de objetos desconectados dos universos sociais de onde são provenientes e pela organização, desses mesmos objetos, segundo os critérios da curadoria existente no museu.

A iluminação e os móveis usados como suporte das peças demonstram a preocupação de marcar uma conduta visual completamente em acordo com o modelo vigente, deixando o visitante sem nenhum choque de estranhamento com o ambiente.

No entanto, no Museu Magüta, a exposição dos objetos revela um esforço de reconstrução da dinâmica dos lugares de onde os objetos são oriundos. Em uma das salas de exposição, completamente dedicada aos artefatos que fazem parte do “ritual da moça nova”, a busca dessa dinâmica impõem uma ordem na apresentação oral. O guia apresenta as peças em uma sequência que não pode ser modificada — para remeter, ou induzir à dinâmica experimentada no ritual. Nesse museu, pequenas placas identificam o objeto, o autor e o lugar de origem, em um registro que, como notaria Sally Price (2000), dota os objetos de uma história individual, humana, sem restringi-los a uma etiqueta étnica como “Ticuna”.

Para os Ticuna das regiões próximas, o museu é um lugar de apoio e uma extensão de seu território na cidade, e a peregrinação até ele é grande. Vindos pelos mais diversos motivos, chegam para tratar de assuntos relacionados às políticas dos grupos nas comunidades, uma vez que a diretoria do museu é também a do CGTT. Vêm comprar ou vender, descansar das andanças na cidade antes do retorno às comunidades, ou simplesmente conversar e saber das notícias enquanto estão na cidade. Costumam entrar pela parte de fora, contornando o espaço onde fica a exposição permanente e reúnem-se nas salas na parte de trás do museu, ou ainda na varanda da casa de Paulino que fica nos fundos do terreno, lugar onde atende aqueles que procuram seus serviços de pajé.

Para as pessoas mais velhas o museu é um lugar representativo do esforço e da luta do Povo Ticuna pela demarcação de suas terras, pelo reconhecimento e reafirmação da identidade cultural e de toda uma política de inserção no espaço, fora e dentro das

terras indígenas, com direito a uma vida digna e plena de oportunidades. Por outro lado, é também um símbolo associado às pessoas que estavam na liderança no período em que o museu foi criado ou que nele ainda permanecem sendo, portanto, alvo, ao mesmo tempo, de muitas disputas e críticas entre os Ticuna.

Os jovens recriam, por intermédio do museu, um universo de práticas que se encontram restritas às comunidades mais afastadas, pois, enquanto na geração de Ilda, nascida no início da década de 1960, algumas poucas meninas ainda passavam pelo ritual da moça nova, a geração das filhas dela vive o ritual de forma diversa: pelas histórias dos antigos, pelas músicas que sua mãe sabe, mas pouco canta, e pelas peças alocadas no museu. Quanto maior a comunidade, menor a possibilidade de se ter um ritual nos moldes dos costumes tradicionais Ticuna. Entretanto, todo conhecimento está vivo, pulsando nas histórias sabidas por muitos, nos cestos, nos artefatos de madeira, nos instrumentos, nos grafismos, nas pinturas e nos movimentos de preservação e divulgação do patrimônio cultural Ticuna, tendo como principal divulgador o Museu Magüta.

Na Associação Cultural Tikuna *Wotchimaucü*, verifica-se um movimento que pode ser descrito como sendo de recriação cultural, posto que, as ações sociais do grupo e o pensamento mítico ainda estão mediados por um sistema de comunicação simbólico.

Os indicadores de tal sistema aparecem nas paredes do espaço, que, como grandes quadros em uma exposição, são cobertas de pinturas dos heróis mitológicos e de outras figuras, que fazem referência ao ritual da moça nova e ao universo mítico. Convive conjuntamente o laboratório de informática, montado pela Secretaria de Educação do Município, os materiais usados no artesanato, as caixas com os livros que resultaram do projeto de revitalização da língua e são usados pelas crianças nas aulas de língua Ticuna, carteiras escolares e a exposição permanente do artesanato produzido pelas mulheres.

O acúmulo de materiais indica a diversidade de usos do espaço: reuniões, comemorações, festas, cultos, assembléias, espaço de exposição e ambiente de trabalho artesanal coletivo e, depois da instalação do laboratório de informática, ambiente dedicado ao uso da *internet* pelas pessoas da comunidade e aulas de informática, que ainda aguardavam a contratação de um professor.

A ação ritual, como mediadora nesse sistema, esta sendo vivenciada em novas roupagens, em um quadro compósito de fragmentos simbólicos. A ação assim descrita possibilita “Ser Ticuna” e atuar dentro de uma faixa fronteira entre a comunidade e a sociedade envolvente. Observo tais ações, por exemplo, na formação de um grupo artístico. O grupo apresenta um espetáculo no qual teatraliza o ritual da moça nova, atualiza os cantos com novas composições e estabelece parcerias que acrescentam sonoridades e tornam os cantos mais conformados ao registro sonoro da cidade.

O CD *Cantigas Ticuna Wotchimaucü*, em que se escuta, em uma das faixas, a música cujo refrão é: “*somos Ticuna, somos Wotchimaucü*”, gravado pelo grupo artístico de mesmo nome, imprimiu fôlego e divulgou na cidade e fora dela a presença Ticuna. O grupo é convidado para eventos “indígenas” e “não indígenas” e cumpre uma agenda intensa. Tanto assim, que um dos componentes²³ declarou serem incompatíveis o emprego regular e as viagens feitas pela trupe, razão pela qual abandonou o trabalho formal e passou a se dedicar, exclusivamente, às atividades desenvolvidas pelo grupo.

A sede da associação pode ser o lugar de “ser Ticuna”, ainda que o espaço não se caracterize como um museu, a exemplo do Museu Magüta. Antes, parece ser um lugar onde um grupo se reúne e debate estratégias de manutenção das histórias, dos mitos, da linguagem. A forma de conduzir as ações no espaço da Associação os coloca dentro dos debates mais atuais sobre a funcionalidade dos museus pelo uso que fazem do espaço. O museu é pensado não mais como “templo, espaço de representação de uma cultura transcendente, trans-histórica, espaço de representação da “civilização”, mas o museu como fórum” (GONÇALVES, 1995, p.64).

Enquanto fórum, o museu/associação serve para tornar evidente a dinâmica dos sistemas culturais em sua incompletude e instabilidade. Viver a Associação é também um movimento de resistência face à sociedade envolvente, pois manipula a identidade indígena por intermédio dos objetos, como um produto que pode ser traduzido em palavras como “artesanato”, “bem cultural”, ou seja, um objeto pronto, acabado e, de preferência, com uma etiqueta de identificação atestando a “autenticidade” do produto. São preocupações reais enfrentadas pelas artesãs para diferenciar seus produtos na hora de vender. Enquanto a estratégia museológica capta os objetos para que representem o Povo Ticuna, a estratégia que se observa sendo usada pela associação utiliza os objetos para definir a identidade da coletividade, da comunidade, do grupo étnico.

²³ Bernardino Alexandre Pereira, em conversa informal março de 2012.

É nesse contexto que o trabalho das artesãs, sendo desempenhado no espaço da Associação, confere legitimidade ao que produzem, ou seja, os objetos produzidos possuem a marca de serem feitos “pelos Ticuna mesmo”, uma qualidade importante de ser negociada no mercado de compradores. Neste caso, a autenticidade está relacionada à identidade daquele que produz e é em tudo diferente das noções de *aura*, *singularidade* e *permanência*, conceituadas por Walter Benjamin, para contrastar com as noções de reproduzibilidade dos objetos sem originalidade e sem uma relação de imutabilidade com um passado pessoal ou coletivo (BENJAMIN, 1969 *apud* GONÇALVES, 1988, p.265).

A relação com o trabalho estabelece uma faixa de fronteira em que as regras de conduta convivem em uma relação de força. Por um lado, promovem um ajuste da conduta nas relações entre os associados, uma vez que o espaço coletivo é dominado por regras e o trabalho possui uma finalidade. Logo, todas as mulheres artesãs devem cumprir um horário e assinar uma ficha de frequência para marcar o tempo de sua participação no trabalho coletivo, regulando a divisão da renda gerada. Se por um lado busca atender a demandas internas funcionando nas regras da comunidade, por outro precisa atender às necessidades de uma forma de organização, imposta pelos eventuais parceiros em projetos. Os ajustes às exigências das agências financiadoras são necessários, sob pena de não poder concorrer a financiamentos de projetos. E são os projetos que dinamizam a estrutura da associação, são os caminhos “conjunturalmente possíveis, na medida em que o processo de identificação pessoal ou grupal chega a estar mais condicionado pela sociedade envolvente do que pelas “fontes” originárias dessas mesmas identidades” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p.8).

Os rituais encenados pela ACT estão sendo reinventados como uma das formas de preservação da memória. As músicas cantadas no ritual estão sendo atualizadas e gravadas em CD. As apresentações artísticas promovidas pelo grupo servem como marcadores da identidade Ticuna. Remetendo-nos às ideias de Homi Bhabha sobre as formas encontradas pelos grupos para afirmar sua etnicidade,

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como um ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente,

que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p.27)

A festa da moça nova, realizada no contexto das comunidades Ticuna, é um ritual de puberdade feminina, no qual a simbologia da fertilidade é associada à fartura, à capacidade de armazenar alimentos que saciam aqueles que são convidados. Já aqueles que o promovem cumprem um ritual que propiciará o sucesso na caça, na pesca e na agricultura (FAULHABER, 2007, p.87). A *performance* do ritual praticada pelo grupo artístico é explicada, por um de seus membros²⁴, como sendo apenas uma “simulação” (nos seus termos), apresentada para elementos de fora do grupo. Segue dizendo que, se as meninas da comunidade passassem realmente pelo ritual, seriam “discriminadas” na escola, pois teriam os cabelos arrancados e o corpo pintado com tinta feita de jenipapo que demora muitos dias para desaparecer.

Compreendo que, quando o ritual é apresentado como uma *performance*, no sentido da simulação dita por Eucilene, na condição de um espetáculo artístico, pode ser aceito sem perdas ou conflitos com a sociedade, mas, fora desse contexto, estão sujeitos ao tratamento discriminatório dispensado aos diferentes.

São esses “entre-lugares” que fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva –, que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (BHABHA, 1998, p.20) [ou de comunidade, para analisar o caso dos Ticuna da Cidade de Deus].

Junte-se a isso um reencontro do grupo Ticuna com os elementos materiais e simbólicos dos seus ritos, agora recriados em outros suportes, em um movimento de “reapropriação” (FAULHABER, 2007, p.145). Tais elementos estão sendo utilizados em contextos produzidos pelo próprio grupo. E, ainda que o termo “reapropriação” seja usado para descrever um processo de observação e apreensão dos Ticuna, diante de peças já retiradas de seu convívio e atualmente expostas em museus, entendo que o termo aqui é igualmente cabível.

²⁴ Eucilene Ponciano Pereira, em entrevista na sede da ACT em junho de 2010.

Uma ilustração da ideia de apropriação e reapropriação está no processo de criação da roupa usada nas apresentações do grupo. Confeccionadas em tecido de algodão cru, recriam o pano utilizado nas roupas dos *Mascarados*, feita da entrecasca de algumas árvores, e, seguindo o modelo dessas mesmas máscaras, as roupas são pintadas com grafismos que revelam os elementos do universo mítico, atuando de modo semelhante ao que faz o grafismo na cestaria.

Em determinado momento, durante o trabalho de tradução do material coletado no campo, um dos membros do grupo artístico nos pede as fotografias que mostram imagens dos grafismos em detalhes, justificando que pretendia pintar as novas roupas do grupo com os grafismos que faltavam e a fotografia o faria lembrar-se de pintar a todos.

O pedido nos reportou aos estudos de Appadurai (2007, p.11), quando afirma que “os significados dos objetos sempre refletiram um acordo negociado entre o significado cultural de longa duração e os interesses e objetivos mais voláteis dos grupos”. A proposição parece-me válida, ainda que o autor se ocupasse da ação política estatal indiana relativa aos museus, apontando o Estado como aquele que instrumentaliza o museu dentro de um complexo de ações para questões como educação, entretenimento e controle. Estabeleci uma relação com o caso da ACT por compreender que o grupo que se apropria, recria e instrumentaliza o uso de seu próprio patrimônio cultural, à revelia do Estado ou com o apoio deste, é o próprio grupo Ticuna.

Os anseios das comunidades indígenas na cidade e nas terras indígenas são muito diversificados e ainda que os projetos de financiamento público privilegiem determinados aspectos ligados à cultura, como os relacionados ao que é produzido tradicionalmente pelos grupos indígenas, os anseios e as necessidades das comunidades indígenas, dentro e fora das áreas, já não são tão previsíveis.

1.6. A SITUAÇÃO CULTURAL

O quadro que se delinea sobre a sociedade Ticuna nas áreas da pesquisa nos acena com diferentes graus de complexidade das relações estabelecidas nos lugares e entre eles. A cartografia que descrevo neste percurso poderia ser lida como um espaço percorrido entre dois extremos, o lago mítico *Eware* e a cidade.

Ambos são espaços míticos. O primeiro é um espaço mítico Ticuna, lugar onde o povo *Magüta*, de quem os Ticuna se originam, teria sido pescado e aqui representado pela comunidade do Barro Vermelho, por estar localizada às margens do Igarapé São Jerônimo. O outro extremo, também mítico enquanto um conceito construído e idealizado, sendo representado pela cidade de Manaus.

O circuito Manaus - Benjamin Constant - Barro Vermelho parece conduzir pelo caminho de “retorno” aos *Ticuna verdadeiros*. Contudo, as mudanças culturais não resultaram na mudança de identidade, como se percebe ao adotar as orientações metodológicas de Barth (1969 *apud* CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000). O paradigma da oposição entre interior e exterior, cidade e comunidade mostra-se atravessado por processos históricos.

O dilema, porém, nos aproxima de conceituações nativas, que costumam diferenciar variações usando o termo *verdadeiro*, ou seja, que remete a uma entidade propriamente dita. Assim, temos *arumã* e *arumã verdadeiro*; borboleta e borboleta verdadeira; buriti verdadeiro (*temaüitchi*); caraná verdadeiro (*Tchuäüitchi*). É um processo de classificação que define dentro da espécie um ou mais exemplares para ser o *verdadeiro*, caso do *tururi*, entrecasca de árvore, que possui quatro espécies catalogadas como verdadeiras: *Oneciü*, *Peyü*, *Iatüne*, *Nhoéüitchi* (COELHO, 2003, p.25-26).

No caso da borboleta, aquela considerada verdadeira é a *borboleta grande que vive no centro*, como me descreveu Trindade de Souza Cimprício, artesã de Bom Caminho. É uma borboleta mítica chamada *Be'ru*, que se alimenta de gente, rapta crianças que são deixadas sozinhas e é vista andando pela floresta ou comendo o abacaxi das roças. Sua imagem está representada nas máscaras do ritual da moça nova com um símbolo associado a transformação, a que todos estão sujeitos, humanos, não

humanos e meio ambiente. A outra borboleta é pequena, comum e se encontra voando por jardins e casas da comunidade, não representando perigo algum aos viventes.

No caso do *arumã*, o verdadeiro é o que produz talas menores e mais finas, que vão resultar em um trançado mais firme, porém mais fino e delicado, que demora mais tempo para ser feito, mas que tem maior durabilidade. O outro é maior, mais grosso e produz talas mais grosseiras, que servem para fazer objetos maiores como os grandes *tipitis*, que mais parecem enormes serpentes, e os cestos maiores, como o *pacará* grande e os baús.

Ambos, *arumã* e *arumã verdadeiro*, são de uso corriqueiro, não parecendo existir uma preocupação se o trançado está sendo feito com um ou outro. A escolha do material se dá mais pela facilidade em encontrá-lo. Aquele que for encontrado primeiro será usado. E se o *arumã* encontrado for o *verdadeiro*, haverá um reconhecimento do fato e a satisfação de saber que se terá um tecer mais agradável e sem tantas farpas para retirar dos dedos.

Diante deste modo de classificar, vemo-nos diante da questão: qual o valor associado ao verdadeiro? Na lógica binária, só existem dois valores lógicos: verdadeiro (V) ou falso (F), não existindo nada entre estes dois extremos.

Existe, porém, outras lógicas, dentre elas a lógica *fuzzy*, ou lógica nebulosa, que aceita incertezas como *talvez*, *muito*, construindo um campo ou intervalo entre os extremos *verdadeiro x falso*. Essa lógica aceita os raciocínios aproximados ao invés dos exatos. Sendo o raciocínio exato interpretado como um processo de relações vagas ou nebulosas, no qual os valores verdade são expressos pela língua, ou seja, por palavras como: *falso*, *muito falso*, *verdadeiro*, *muito verdadeiro*; os predicados das proposições são também vagos: *alto*, *baixo*; e os modificadores desses predicados, que depois serão usados para negá-los: *muito*, *mais ou menos* (GOMIDE *et al*, 1995). Em todas essas lógicas, trata-se de uma questão intrínseca, o valor das proposições, o valor das coisas.

O uso dessas definições no texto não pretende explicar a lógica Ticuna, mas explorar as diferentes lógicas que podem reger os processos de classificação, implicando na relação entre valor e um objeto determinado. Ocorre que o valor é um processo que envolve uma escolha de algo em detrimento de outro, ou outros, uma seleção, mas não só isso. O valor é, também, uma argumentação, que busca convencer

que algo tem ou não valor; portanto, estamos diante de um campo de ação que é político, no sentido em que o valor deve ser negociado entre os agentes sociais.

As mulheres de Bom Caminho querem ouvir as músicas cantadas pelo grupo musical Ticuna de Manaus e dizem que acham um pouco “diferente” o modo como cantam. No Barro Vermelho, são os desenhos feitos em Bom Caminho que provocam emanações, estimuladas por Paulino, que exhibe os desenhos e convida as pessoas a mostrarem que, eles, sim, conhecem os verdadeiros desenhos dos Ticuna e por isso devem desenhar, para mostrar.

A situação cultural que se pretende configurar está sendo definida pela dinâmica desses deslocamentos sociais, por propostas e exigências externas aos grupos formados, como as demandas apresentadas por ONGs, pelo Estado ou pesquisadores, que representam confrontos com situações novas para os grupos, nos diferentes lugares da pesquisa. O esforço é no sentido de “focalizar o momento ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p.20) nos espaços pesquisados.

Sob essa perspectiva, organizar-se em associações serve para reivindicar um reconhecimento à diferença cultural. A articulação estratégica dessa diferença, usada como valor, dialoga com uma percepção da necessidade de incorporar outras visões de si – o que implica tomar consciência do lugar onde se vive e da necessidade de um território como parte que compõe a identidade. Ou, ainda, fazer uso de estratégias como a polarização das associações, dividindo-as em categorias sociais e gêneros (caciques, conselheiros, artesãos), além de um processo de valorar positivamente o conhecimento tradicional negociado na fronteira do contato interétnico, pretendendo e conquistando o direito a identidade no mundo moderno (BHABHA, 1998, p.19).

O discurso de Eucilene (ACT) – quando diz que não se pratica o ritual da moça nova na cidade porque as meninas estudam em escolas públicas do Estado e seriam discriminadas pelos colegas – aponta para o fato de que o espaço de fronteira com a sociedade envolvente permite a expressão de “ser Ticuna” dentro de um espaço restrito e aceito pelas partes, o espaço do “espetáculo”, da “apresentação cultural”, não sendo possível atravessar a fronteira e se expor na rotina da vida na cidade sob pena de punição.

Não é possível falar de idéias matemáticas na cestaria e no grafismo Ticuna sem considerar o espaço e o tempo em que as pessoas estão vivendo e de que maneira esse universo é modificado pelo uso, pela comercialização, pelo simbolismo e pelo valor cultural atribuído aos objetos, bem como as formas como lhes atingem as políticas públicas.

A pesquisa colocou essas localidades “em contato”, confrontando diferentes olhares e, por sua vez, também estabeleceu suas classificações. No Barro Vermelho, faz-se referência a *pessoas*, homens e mulheres, não fazendo-o para artesãs por não associar o fazer artesanal de mulheres e homens à comercialização. Ali, o *fazer* artesanal possui a marca apenas do *saber* e o valor simbólico desse *saber-fazer* pode ser apenas entrevisto por esta pesquisa, mas é estabelecido por seus agentes sociais, ainda com pouca ênfase das intervenções externas.

Na terra indígena Santo Antônio, as mulheres são artesãs e seu fazer possui o valor do saber, o valor simbólico, o valor agregado, pelo Estado, de patrimônio cultural e o valor monetário atribuído pelas qualidades de confecção, estabelecidas pela negociação no contato interétnico.

Na Cidade de Deus, em Manaus, estamos diante de *associados*, *artesãs* e *artistas*, pois aqui seu *fazer* é múltiplo e articula *saber* e *valor* como estratégia de reconhecimento da identidade cultural no relacionamento com a sociedade envolvente.

CAPÍTULO 2 – OS CESTOS

Neste capítulo, estudo a prática das artesãs e a construção dos cestos. Ele está dividido em seis seções, que tratam das análises produzidas acerca desta prática nas comunidades Ticuna onde se deu a pesquisa.

Inicia-se com *Considerações sobre a terminologia*, por ser este um importante fator de investigação no trabalho. Discorro sobre o uso de termos referentes à cestaria buscando uma aproximação com os termos nativos utilizados pelas mulheres artesãs Ticuna. Na parte seguinte, *As leituras no mito de origem e a cestaria*, investigo no mito e nas histórias, ouvidas quando estive nas comunidades, a origem da cestaria Ticuna, considerando as leituras de diferentes autores sobre o mito de origem desse povo.

A seção de número três é denominada *A prática*, que, por sua vez, se divide em duas subseções: *A numeração Ticuna* e *A classificação Ticuna*. Nelas, investigo as práticas das artesãs de modo amplo, considerando desde as situações que antecedem a construção dos cestos e os processos de escolha do material adotado para tecer, até as dimensões sociais, culturais e da ordem do intelecto acionadas por essa prática.

A construção é a seção em que me ocupo do processo de confecção do cesto *pacará*. Nela, empreendo o estudo dos cestos isoladamente dos processos de construção, bem como dos registros que fizemos dos estudos realizados durante o trabalho das artesãs.

Na seção sobre *O saber fazer*, analiso as instâncias desse conhecimento, percorrendo as conexões entre a feitura dos cestos e as relações sociais que se estabelecem dentro e fora das comunidades, além dos aspectos normatizados pela cultura e que não se dissociam do conhecimento sobre fazer cestos.

Termino com a seção *O trançado e os grafismos*, que se desdobra na subseção *As histórias e os cantos no Barro Vermelho*. É onde trato dos significados conferidos pelas artesãs aos grafismos. Percorrendo as histórias e os cantos que foram contados e cantados pelas mulheres Ticuna para, assim, apreender sobre o conhecimento subjacente à prática dessas mulheres de fazer cestos.

2.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A TERMINOLOGIA

Esta pesquisa se debruça sobre um cesto em especial, dentre os artefatos cesteiros produzidos pelas índias Ticuna, chamado *pacará*. Trata-se de um cesto confeccionado com as fibras de *arumã*, medindo aproximadamente 30 cm de altura, sem a tampa, e 40 cm com ela, e com circunferência entorno de 120 cm. O início da construção do cesto é feito pelo fundo e este é decorado com quadrados concêntricos, que vão se expandindo e redistribuindo a alternância da cor natural do *arumã* (que é de um amarelo pálido) com o tom escuro das fibras tingidas, demarcando o espaço do fundo em separado do restante do cesto. O corpo cilíndrico é ornado por “grafismos” que aludem aos animais do universo mítico desse povo. A tampa, confeccionada depois do cesto pronto, repete em forma e decoração o fundo, onde tudo começara.

A terminologia aplicada à confecção dos cestos, e aqui adotada, é também um dos elementos de investigação deste estudo, que procurou, assim, aproximar-se dos conceitos nativos para designar as partes que compõem o cesto. Ao acompanhar as etapas de construção de um cesto, noto que há um choque entre uma nomenclatura aceita no meio antropológico e os termos usados pelas artesãs. De saída, deparo-me com o termo “umbigo ampulheta” (RIBEIRO, 1988), empregado para designar o ponto por onde se inicia o cesto *pacará*. Veremos que esse termo foi concebido a partir de relações de semelhança estabelecidas com elementos estranhos aos cestos. Do mesmo modo, como tratarei mais adiante, nomear de “padrões decorativos” (GRUBER, 1984) as formas que ressaltam no corpo do cesto, por efeito do contraste entre as fibras claras e escuras, consistiu em tratar a subjetividade das artesãs Ticuna pela mera transferência de conceitos da crítica de arte ocidental.

Berta Ribeiro (1988) elaborou um trabalho abrangente sobre a taxonomia do artesanato indígena no Brasil. Procurei adotar os termos de referência implantados no *Dicionário do Artesanato Brasileiro* e justifico os momentos em que não foi apropriado adotar a terminologia já consagrada no campo antropológico. Na classificação feita por esta autora o termo “umbigo” é usado para designar os diversos modos de iniciar o cesto, estabelecendo uma analogia com o corpo humano e sua formação primordial. O cesto do tipo *pacará* se enquadra dentro dessa classificação como tendo “umbigo

ampulheta”, o que se justifica, segundo Ribeiro, porque o desenho formado no fundo do cesto se assemelha a dois triângulos opostos pelo vértice, lembrando assim a figura da ampulheta (*idem*).

As mulheres Ticuna possuem uma palavra consensual para designar o fundo do cesto: é *pacaratarü*, que elas traduzem como “bunda do cesto”. A lógica para construir a metáfora está relacionada à função de assento que tem o fundo do cesto, que é o lugar onde o cesto se assenta, o que implica que a nomenclatura está ligada à função da parte (fundo) em relação ao todo (cesto). Enfim, o ponto por onde começa a confecção do cesto é associado, pelas próprias artesãs, aos *glúteos* e não ao “umbigo”.

Discorda-se também do uso do termo “ampulheta”, no caso do cesto *pacará*, porque as figuras triangulares não se formam como imagens opostas, mas como o resultado de um movimento de rotação da forma triangular, em torno de um de seus vértices. A dinâmica imposta à figura do triângulo pelo movimento de rotação é repetida pelo corpo da artesã. O movimento realizado pela forma é o mesmo tipo descrito pelo corpo da artesã em torno do eixo estabelecido na sua conexão com o corpo do cesto. A produção do cesto não envolve somente as mãos da artesã; é o seu corpo por inteiro que está envolvido nessa tarefa.

As informações sobre objetos trançados produzidos por indígenas são escassas nas descrições etnográficas. Existe, porém, a importante coleção de Curt Nimuendaju, organizada em 1941 e 1942, sobre a cultura material dos Ticuna, com amostras de todos os itens de sua produção, em que também constam vários tipos de cestos, tipitis e gaiolas (GRUBER, 1984, p. 1). Bem como os estudos realizados por Jussara Gruber sobre a cestaria Ticuna, no qual utiliza a terminologia adotada por Berta Ribeiro. O trabalho desenvolvido por Gruber sobre a cultura material Ticuna, especialmente sobre os trançados, oferece uma descrição dos processos de confecção dos cestos *pacará* e *bure*, e uma classificação daquilo que chamou de padrões decorativos nos cestos *pacará*. O estudo desses cestos, feitos até aqui, ainda permitem espaço para que outros aspectos possam ser analisados.

Vou me ocupar, aqui, de aspectos não contemplados nos trabalhos precedentes que trataram da cestaria Ticuna. Esses aspectos dizem respeito a uma leitura dos significados que os grafismos possam conter na iconografia Ticuna e sobre a inteligibilidade do fazer e do saber das artesãs na construção dos cestos *pacará*.

Em busca deste campo de investigação, isto é, desses aspectos não tratados, procurei, nas classificações usadas pelas artesãs, um termo que pudesse traduzir a forma que, no cesto *pacará*, é resultante do contraste entre as fibras tingidas e as não tingidas. O cruzamento das talas de *arumã* produz um jogo de claro-escuro, do qual ressaltam formas. As formas são conhecidas e classificadas pelas artesãs como “borboleta”, “asa de borboleta”, “asa de gaivota”, “casco de jabuti”, para citar algumas. O termo *grafismo*, adotado na pesquisa ao tratar dos “desenhos” que ornaram os cestos do tipo *pacará*, é inspirado na denominação nativa *namatü*, traduzida pelas artesãs como “desenho”, “pintura”, “bordado”, “grafismo”.

O grafismo está associado aos desenhos feitos pelas linhas (retas ou curvas), que se quebram em ângulos para seguir novas direções, deixando a superfície onde são trançadas divididas em campos simétricos. Ainda que nos estudos antropológicos com povos indígenas o termo grafismo venha sendo empregado para as pinturas feitas sobre a pele (VIDAL, 1992, p.284), compreendo que o uso desse termo, para as formas ressaltadas nos cestos Ticuna, abrange os conteúdos simbólicos da representação iconográfica e, da mesma maneira, abarca as características próprias desta forma. Mas, a busca por um termo adequado sempre incorre em limitações.

Os significados que cada um desses grafismos possa sugerir no conjunto da iconografia serão investigados, aqui, como uma “linguagem de signos”, que não contempla somente uma leitura de sinais. Partimos do princípio de que o grafismo pode ser examinado a partir da ideia de “unidade de significado”.

“Unidade de significado” é um termo adotado, aqui, por comparação com o que representam os nós feitos nos Khipus – cordões enodados – utilizados pelos incas para registrar informações relativas aos dados estatísticos, econômicos e contábeis. Os nós representam os elementos primordiais de uma codificação binária contida nos Khipus, que serviria não somente como um sistema de registro mnemônico, mas como um sistema de escrita. Um aspecto de grande interesse para os estudiosos dos khipus sobre o registro como um sistema de “mnemotécnica” é relativizado por Gary Urton que indaga em que medida os Khipus podem constituir-se, efetivamente, como um sistema de “escritura”. O autor está mais inclinado a entender esse sistema como um sistema de escrita, ainda que creia que a solução final quanto ao tipo de informação contida nos khipus será mais uma combinação de diferentes formas de registro (URTON, 2005, p.4).

Investigar os significados que o grafismo possa sugerir no conjunto da iconografia Ticuna como uma “linguagem de signos” implica no entendimento do signo como contendor de um código. Estabelecido pelos agentes sociais, o código pode ser transmitido por uma linguagem e ser compreendido como uma escrita, mas não apenas em aspectos discursivos e sim em potencialidades mais gerais (SALOMON, 2006, p.25). Difere, pois, da abordagem adotada por Gruber (1984), que se refere às formas que ressaltam dos cestos por “padrões decorativos”.

Os procedimentos adotados na pesquisa perante o objeto de estudo permitiram descortinar um universo de relações inscritas nos cestos que pode nos contar da diversidade da vida do povo Ticuna. Seja na busca de compreender o modo como o cesto é construído, seja nas exaustivas tentativas de apreensão das técnicas empreendidas e na busca de inteligibilidade dos processos imanentes ao fazer das mulheres artesãs, todas essas variáveis me fizeram penetrar nas tramas efetivas do cesto e nas tramas sociais que se tecem e são vividas no mundo Ticuna.

O mundo das tramas do cesto carrega outros registros da historicidade desse povo. O cesto é um elemento que carrega uma memória da lógica de contagem ou de um sistema quantitativo, bem como a ligação dessa lógica com diferentes aspectos da vida social dos Ticuna. As investigações já realizadas sobre a lógica utilizada por esse povo para manter seus próprios registros não se ocupam das formas de contar, de quantificar nem de registrar alguma outra espécie de forma escrita que use modos de sinalização diferentes da oralidade. A referência sobre como contam os Ticuna se dá em uma esfera linguística e não numérica. A investigação de uma lógica que pode ser também chamada de numérica apresenta elementos que revelam aspectos ainda não abordados sobre esse Povo.

Na apreensão dos aspectos subjacentes ao conhecimento das artesãs, parto da seguinte suposição: o conhecimento na feitura dos cestos se apoia nos tipos de relações mentais e na maneira segundo as quais essas relações se traduzem em escolhas quando se decide executar um trançado. As decisões sobre a quantidade de talas necessárias, sobre o quanto delas precisa ser tingido, a escolha do padrão geométrico que servirá de adorno e os planos mentais para conseguir dispor as talas na peça de maneira adequada. A estas categorias, acrescenta-se a noção de *valor*, que é uma maneira de classificar e selecionar, mas também é uma propriedade que atravessa o social por ser política e

precisar da ação dos agentes sociais para definir, pela argumentação, o que tem valor e o que não tem.

O valor tem sido usado, desde a antiguidade, para distinguir os bens materiais, por seu preço e sua utilidade, e as pessoas, por seus méritos ou sua dignidade. O termo só é adotado pela filosofia, com os estóicos, quando seu significado passa a indicar qualquer objeto de preferência ou de escolha, introduzindo o termo valor no domínio da ética para indicar os bens de escolha moral. Na contemporaneidade o valor é considerado por definição como “possibilidade de escolha”, tomando como base, para assim se definir, que o valor não é a preferência ou o objeto de preferência, mas o objeto de uma antecipação e de uma perspectiva normativa, ou seja, é guia ou norma das escolhas (ainda que não sejam adotadas) e o seu critério de juízo. Os valores se forjam pelas normas na conexão com a realidade, através das organizações econômicas, jurídicas, dos hábitos, das crenças e dos costumes, mostrando que os valores estão em estreita relação com os homens e com as atividades humanas. O valor como “possibilidade de escolha” é uma disciplina inteligente das escolhas, portanto ligada ao juízo e à crítica, no sentido de estas poderem ser eliminadas ou privilegiadas e repetidas conforme situações ou condições determinadas em um campo social e político (ABBAGNANO, 2007).

O estudo sobre o cesto é também compreendido como uma rede, pois a sua materialidade vai além dos limites do artefato pelas conexões que ele estabelece e que são definidas por uma lógica e uma agência próprias. É o caso da ligação que se estabelece com as fibras usadas para tecer os cestos. As mulheres dizem que as fibras nascem nos roçados, que não é necessário plantá-las, basta “cuidar”, o que, nesse caso, quer dizer limpar a área em torno da planta, escolher corretamente quais talos podem ser retirados respeitando sua maturidade. De tal sorte que, assim procedendo, não seja necessário haver preocupação com o fim da espécie. O que pode indicar um pensamento que considera ser possível usar sem que nunca acabe, pelo menos no que diz respeito a essa espécie. Os grafismos que ornaram o corpo do cesto, representam outro aspecto dessas conexões, pois estão presentes em outros suportes da cultura material como as redes e as máscaras do ritual da moça nova. No contexto ritual, esses grafismos farão referência, dentre outros assuntos, às estrelas, que por sua vez remetem aos períodos de passagem do tempo, de colheita e aos rituais de fertilidade. O cesto, assim observado, pode ser entendido como uma rede em que os elementos que lhe constituem (fibra,

trama, grafismo) são pontos – ou nós – absolutamente distintos e, ainda assim, profundamente interligados. A complexidade proposta por tantas conexões pode ser um aliado da pesquisa por oferecer entradas para a inteligibilidade do fazer das artesãs no universo Ticuna.

O mundo das tramas, fora dos cestos, é regido por uma diversidade de interesses: o lugar da fibra de *arumã* dentro do discurso ambiental de sustentabilidade e do quanto sua retirada pode afetar o meio ambiente; a transmissão do conhecimento sobre os trançados para as filhas em um tempo que é outro, diferente do da aldeia, e absorve as pessoas com suas exigências; além do valor atribuído aos objetos em termos culturais associado ao conhecimento tradicional desse povo e o seu enquadramento legal sobre patrimônio cultural institucionalizado.

2.2. AS LEITURAS DO MITO DE ORIGEM E A CESTARIA

Na história da origem do mundo, contada pelos Ticuna, o ser imortal *Mowíchina* cria a terra do vapor da água e também outros seres imortais, dentre os quais *Ngutapa*, cuja missão é gerar a verdadeira gente, aqueles que podem morrer, os Ticuna. Na saga da criação, é *Ngutapa* que gestará, em cada um de seus joelhos, dois irmãos e duas irmãs, divididos no par homem-mulher (SANTOS, 2010).

A criação dos objetos acontece no momento da gestação desses seres. Antes do seu nascimento, *Ngutapa* observa em seu joelho direito um homem fazendo arco e uma mulher fazendo cesto. Segundo o enunciado mítico, aceito de modo geral pelos Ticuna, “desde esse tempo começou a existir o arco, a flecha, a zarabatana, pacará, bolsa, maqueira e outras coisas”²⁵.

Na continuidade das histórias, a saga dos homens é sempre contada em detalhes, de modo que a eles é atribuída toda a ação nos movimentos de criação da mortalidade dos seres Ticuna. O papel desempenhado pelas mulheres está na criação de objetos pela

²⁵Inscrição pintada em um dos quadros que contam o mito de origem dos Ticuna, exposto no Museu Magüta.

manipulação de elementos encontrados na natureza, caso da construção de cestos, mas é também um meio para que aconteça a fertilização. *Ngutapa* toma sua mulher à força e com ela mantém relações sexuais. A partir daí, tudo aquilo que a toca ou por ela é tocado fica fertilizado. O momento em que ela é banhada no rio é também o momento em que este mesmo rio é fertilizado pelo sêmen de *Ngutapa*, que está espalhado por todo o corpo de sua mulher (*idem*).

Entidades femininas perpassam toda a trama da criação do mundo para os Ticuna, mediando o que viabiliza, transfere e, conseqüentemente, transforma o mundo ao seu redor. O ritual da moça nova é uma mostra do poder atribuído ao “ser feminino” como um veículo catalisador de benefícios ou malefícios.

O cesto, como um elemento ligado, essencialmente, à figura feminina, pode desvelar a construção dos modos de registro do Povo Ticuna. O que guardam os objetos criados pelas mulheres?

João Pacheco de Oliveira propõe uma interpretação literal para o mito Ticuna, como uma estratégia metodológica para, desta feita, buscar junto aos informantes as diversas explicações destes para os acontecimentos, os costumes e as suas próprias instituições, em uma “tentativa de reflexão do nativo sobre seu próprio universo” (OLIVEIRA, 1988, p. 107). Nesta pesquisa, adotou-se a postura de ouvir os relatos contados pelas mulheres e de construir a relação destes com os grafismos e com o fazer da cestaria. Sob certos aspectos, trata-se de uma comparação antropológica em que se busca compreender as singularidades das relações sociais nestes dois lugares, *Barro Vermelho* e *Bom Caminho*, onde tais relatos foram feitos e, dentro dos limites do presente trabalho, confrontar estas narrativas com as que constam na bibliografia existente sobre os Ticuna.

Segundo Priscila Faulhaber (2007), o povo Ticuna, assim como outras etnias, também se utiliza dos mitos para construir uma imagem de si e produzir os elos que ligam essa imagem a eventos do passado, de modo que esses mitos podem ser aceitos como um tipo de registro histórico. Ao confrontar os desenhos das máscaras Ticuna com os relatos feitos pelos indígenas, Faulhaber (2003) demonstra que existe uma relação entre as máscaras, a narrativa e os mitos. No fazer da cestaria, as mulheres contam histórias através dos grafismos encontrados nos cestos. Em alguns momentos rituais ou durante o trabalho, elas cantam e seus cantos contam a história de como

aprenderam a tecer, quem as ensinou e como devem tecer, estabelecendo uma relação entre estas diferentes manifestações da cultura Ticuna.

Os cestos possuem uma história impressa em seu corpo e isso será verificado de modo particular nos grafismos que fazem referência aos animais do universo mítico dos Ticuna e que possuem histórias e cantos relacionados ao modo de ver o mundo desse povo.

2.3. A PRÁTICA

O *pacará* é um cesto, de 40 cm de altura, que possui corpo cilíndrico (cerca de 120 cm de circunferência), fundo quadrado e uma tampa – que é em tudo semelhante ao fundo. Sem a tampa, o mesmo objeto não passa de um cesto comum e não recebe o nome *pacará*. Seu fundamento serve a outras construções cesteiras, consideradas variações, como o *pacarazinho* e o *pacará buchudo*: o primeiro é uma miniatura do *pacará*, medindo em torno de um quinto de sua altura, ou seja, 8 cm; o segundo, é um cesto que possui o corpo mais distendido, alargado, e indicado pelas artesãs para ser usado como fruteira ou abajur .

A construção propriamente de um cesto é um projeto precedido por várias etapas: colheita do *arumã*, secagem, raspagem, pintura e *destalagem* (consiste em separar a parte externa da fibra de *arumã* – *de'pe'tchipanü* – do miolo), para que então a fibra esteja pronta para ser trançada.

O *arumã* é colhido, como dizem as índias, no *centro* – este é nome que usam para designar o lugar mais distante de onde fica a comunidade, isto é, na beira do rio, é o interior da floresta ou a roça. Seus talos são acomodados em feixes e trazidos até a comunidade. Este trabalho é tradicionalmente executado por um homem da família, marido, irmão, tio ou filho, com ou sem a participação da artesã. Na comunidade de Bom Caminho, que possui uma produção destacada face às demais, muita fibra precisa ser colhida. Então, ali, alguns homens fazem da colheita de *arumã* um tipo de trabalho.

As artesãs contratam e pagam pelo serviço desempenhado por eles. A demanda acabou por criar uma forma de trabalho remunerado para os homens da comunidade.

A fibra possui duas designações, *arumã* e *arumã verdadeiro*. A característica diferenciadora é que o *arumã verdadeiro* é de um diâmetro menor que o outro e, por isso, fornece fasquias²⁶ mais estreitas, com as quais se obtém um cesto de trançado mais fechado e uniforme.

Tem-se, até aqui, quatro situações marcadas pela lógica da construção do cesto. A primeira é dada pelo volume dos feixes, pois é na avaliação desse conjunto que cada artesã verifica a quantidade possível de cestos que podem ser construídos. A segunda é o corte do montante feixe em que os talos de *arumã* são cortados no tamanho adequado ao projeto do cesto que se deseja construir. A terceira situação é a divisão dos talos proporcionada pela pintura. E a quarta, mais específica, é a divisão de cada talo em fasquias de mesma largura.

O feixe é um arranjo feito durante a coleta da fibra e a quantidade coletada é em função do tamanho e do peso dos talos de *arumã*. Se o diâmetro dos talos for pequeno, formam-se feixes de cinquenta talos; se forem maiores, então os feixes são arrumados em conjuntos com uma quantidade menor, em torno de vinte talas, que se equiparam, em peso, ao feixe composto de cinquenta talos. As mulheres fazem seus cálculos mentais de quantos cestos podem construir com base no volume dos feixes de *arumã*. É a partir dessa observação inicial que se desencadeiam as avaliações quanto ao número de cestos que podem ser construídos. Depois de colhido, cada talo é cortado, raspado e pintado. O corte é a primeira divisão do montante feixe, é quando cada tala de *arumã* do feixe será dividida no tamanho adequado ao tipo de cesto que será tecido. Essa divisão é subordinada ao interesse que tem a artesã de confeccionar um ou outro tipo de cesto e ao melhor aproveitamento possível da fibra. Então, conforme o tamanho colhido, é feita a separação para o tipo de cesto a ser construído: fibras com tamanho em torno de 2,5m podem ser cortadas em partes iguais e separadas para cestos pequenos, e as fibras mais curtas, em torno de 1,5m, podem ser usadas inteiras para cestos de porte médio ou grande.

A pintura corresponde a uma nova divisão feita no talo depois do corte (Fig. 1). Compete dividir o talo em duas partes iguais, ficando uma parte tingida e a outra não. O

²⁶ Fasquias são segmentos alongados e estreitos de fibra, que se separam do talo de *arumã* e depois são usadas para tecer.

primeiro talo pintado servirá de modelo para os próximos. A artesã mantém a mesma medida enfileirando de pé os talos que foram cortados e pela altura da pintura, daquele que foi tingido primeiro, nivela a altura da pintura a ser feita nos outros talos.

O quarto momento corresponde à divisão dos talos, num procedimento denominado por elas de *destalagem* (Fig. 2). Com pequenos golpes de faca, dividem o talo em partes iguais, na sua extensão longitudinal, *destalando* a partir da base de formato circular, que fica mais próxima da raiz da touceira de onde é retirada. O passo seguinte vai consistir na separação das fibras com as quais se irá tecer. Com um movimento firme, puxam a fasquia e a separam do miolo do talo. Da divisão das talas, em partes mais estreitas ou mais largas, vai depender o tipo de cesto que será tecido.

Todo este trabalho combina fatores diversos em um cálculo mental que envolve quantidades estimadas, número de talas em um feixe, separação em talas de mesmo tamanho e a otimização do uso dessas talas na hora de serem transformadas em cestos. Todas as artesãs entrevistadas apresentavam um número de cestos que podem ser preparados com a quantidade de *arumã* por elas manipulado, ou seja, todas possuíam uma estimativa, embora nem sempre coincidentes. Da mesma forma, todas as entrevistadas afirmam que conferem as fasquias. Mas, de que maneira elas contam?

Na observação do trabalho das mulheres, verifiquei que elas conferem pequenos grupos de fasquias, em número mínimo de três, que denominei *sequências de construção*, chegando até o número de seis. A contagem estava restrita ao número de fasquias usadas em cada conjunto formado pelas *sequências de construção*. Elas conferem também o conjunto formado por estas sequências, que, por sua vez, também varia de três até o número seis. Isso significa que, no trabalho da cestaria, a necessidade de contagem gerada pelo uso vai apenas até o número seis – sendo que consideram cinco fasquias a quantidade ideal para construir o cesto, mantendo esse número em todos os conjuntos e sequências formados (Fig. 3).



Figura 1: Depois de raspados, os talos de arumã são pintados com corante preparado com cumaté ou urucum.



Figura 2: Destalagem da fibra de arumã.

Paulus Gerdes (2010), numa abordagem etnomatemática, analisou cestos cilíndricos de fundo quadrado feitos por indígenas brasileiros²⁷. O estudioso moçambicano faz suas constatações a partir, exclusivamente, da observação do objeto e das relações matemáticas que podem ser abstraídas da análise assim feita. A sua abordagem pode servir para exemplificar a diferença entre um estudo em etnomatemática e a investigação desenvolvida nesta dissertação, pois mesmo que ambos estejam trabalhando na esfera do conhecimento em grupos étnicos, a abordagem acontece em perspectivas diferentes. Uma se vale da identificação de conceitos ou relações matemáticas em curso no fazer dos objetos para valorizar o saber dos grupos por comparação e instrumentalizar o ensino da disciplina matemática. Já a perspectiva empreendida neste trabalho é dialógica, dividindo a atenção entre o *fazer* e os *objetos*, examinando as práticas em torno de um objeto específico a partir do diálogo estabelecido no interior do grupo sobre o qual se opera a pesquisa.

Nesta pesquisa verifico o conhecimento das artesãs a partir das relações por elas estabelecidas na atividade de fazer cestos. Estudo o processo de contagem e a separação inicial das sequências de construção que resultam nas relações aritméticas entre número de talas e disposição das formas no cesto. São as escolhas e separações iniciais feitas pelas artesãs de um número fixo de talas que resulta no padrão geométrico no corpo do cesto; A quantidade de vezes que o padrão aparece no cesto está condicionada à quantidade de talas que geram o elemento primário que forma o padrão e também ao

número de talas que formam a parede lateral do cesto. Neste estudo todas as ações das artesãs são conscientes e planejadas nos processos que antecedem a preparação do cesto, o tecer propriamente. Portanto são conscientes dos resultados que pretendem obter.

Ao buscar as relações matemáticas existentes nos cestos cilíndricos de fundo quadrado, Gerdes concluirá que a divisão do fundo em quatro quadrantes gera uma quarta parte das paredes laterais, ou seja, cada quadrante gera uma das paredes e condiciona o número de vezes que a forma geométrica aparece no corpo do cesto; da mesma maneira que as formas geométricas ressaltam dos cestos por que se pinta a metade da tala de cor escura, gerando o jogo de claro e escuro que produz este efeito.

²⁷ Sem precisão, os cestos são atribuídos a etnias da região Norte do Brasil (GERDES, 2010, p.158).

O contato direto com os artesãos é fundamental para que o trabalho de análise dos cestos possa ser aprofundado e, mesmo Gerdes, já via benefício na presença do artesão para compreender o processo de construção do cesto (2010, p.176).

Segundo Ilda, uma artesã Ticuna da comunidade de Filadélfia, o trabalho prévio necessário para fazer o cesto exige que:

“primeiro, queimamos madeira bem queimado para virar carvão, machuca, peneira, passa cumaté [um cipó usado para tingir], pensa que desenho quer fazer e qual tira quer que apareça” para fazer um cesto (depoimento tomado em dezembro de 2010).

Na hora de “levantar” o cesto, o trançado escolhido é a *escama de samoatá* ou *tchiriú*. Afirma ela que iniciar assim “facilita para fazer o desenho da borboleta”, que é considerado de difícil execução. Os seus comentários indicam haver um projeto de feitura dos cestos, que enriquece as observações, necessariamente restritas, possíveis de se obter pelo exame apenas do objeto pronto.

A “*bricolage*”, de acordo com o conceito cunhado por Lévi-Strauss (1970), pode evidenciar a diferença entre os conhecimentos do matemático, que observa cestos indígenas prontos, e o do artesão, “*bricoleur*”, que constrói a partir de materiais diversos. As construções do artesão são feitas combinando materiais e dando usos diversos àqueles que tinham anteriormente e, principalmente, sem a necessidade de um projeto – ao menos do modo como concebemos um. Ao contrário do matemático, que, mesmo sem saber fazer um cesto, consegue identificar os elementos primários de sua construção, em uma análise sistematizada do objeto, reduzindo-o a fragmentos que, depois, podem ser retomados em sua forma anterior.



Figura 3 - Sequência de construção, usando seis fasquias, indicada pelas setas brancas no fundo do cesto pacará.

Ao observar o trabalho das artesãs, constatou-se nelas uma aguçada noção de *quantidade* estimada como resultado de uma experiência acumulada de comparar resultados. Verificou-se, pois, que elas separam montes em feixes e que restam sobras ao final do trabalho, de modo que não se pode afirmar que existe uma contagem inicial sobre um determinado número de talas para fazer um cesto, mas, sim, quantidades estimadas. É possível que, nesse momento, o que importe seja a relação entre as coisas que estão em uso e não os aspectos de contagem. Essa relação pode ser considerada como uma construção topológica, sendo que o importante é a questão relacional entre os objetos, não as suas dimensões e formas. Diferentemente da relação funcional biunívoca – em que é possível prever quantos cestos podem ser feitos com uma determinada quantidade de talas de *arumã* ou, ainda, qual a medida da tala necessária para fazer um cesto com 40cm de altura e 35cm de diâmetro e para a qual só existe uma resposta possível –, identifico no fazer dos cestos um saber com características topológicas, no qual os objetos são tratados pela relação que mantêm entre si independentes de suas dimensões.

Os aspectos relacionados à contagem aparecem nos pequenos conjuntos feitos com as talas de *arumã* e na quantidade de vezes que esses conjuntos irão aparecer na construção do fundo. Esses conjuntos de talas de *arumã*, que, acima, já chamei de *sequência de construção*, são arranjados pela artesã em quantidades que variam de três até seis, para dar início ao cesto, como também explicado anteriormente. A outra forma de contagem relaciona-se ao número de sequências que formam cada quadrante do cesto e é a partir delas que se verificaram os processos de contagem executados nesse fazer, pois é esta sequência de conjuntos adotados pela artesã que vai determinar o tamanho do cesto que será tecido.

Na comunidade do Barro Vermelho, uma artesã, que tecia um tipiti (Fig. 4), ao ser perguntada se conferia as fasquias do objeto que estava tecendo, respondeu que “sim” e continuou: “tem seis de cada lado”. A contagem feita por ela dizia respeito ao número de conjuntos dispostos de cada lado e não ao número de fasquias, pois, conferindo, verifiquei que havia vinte e quatro fasquias. Ela controlava a feitura do trançado pelo número de *sequências de construção*, conforme já apontamos sobre a contagem ser feita em pequenos grupos na hora de tecer.



Figura 4: Montagem inicial das fibras de arumã para a construção do tipiti

2.3.1. A NUMERAÇÃO TICUNA

Os registros que tratam sobre a numeração Ticuna são poucos e estão inscritos nos estudos da Linguística. Maria Emília Montes (1995; 2005), da Colômbia, e Marília Facó Soares (2003; 2008), do Brasil, fazem menção em seus estudos a termos que indicam quantificação e ordenação, mas não há referência a uma base numérica. A informação da existência de uma classificação da escrita numérica Ticuna, relacionada aos dedos das mãos e dos pés e dizendo ser a “língua de base vinte”, consta em um artigo sobre termos numéricos de línguas indígenas brasileiras de Diana Green (1997, p. 12).

A escrita numérica Ticuna estabelece uma correspondência biunívoca ao comparar os numerais com os dedos dos pés e das mãos. Ao estabelecer a relação entre um único elemento de um conjunto (número) com um único elemento de outro conjunto (dedo, mãos e pés), o faz da mesma forma como acontece no grego e na língua Banda, da África Central, na relação com mãos e pés. Além da referência a pés e mãos, na língua Banda o numeral “20” pode ser traduzido literalmente por “homem completo”, em referência aos vinte dedos de uma pessoa, somados os dos pés e os das mãos (GERDES, 1989, p. 39). Existe, na numeração oral Ticuna, uma relação aditiva operando, pois, a cada cinco unidades, o nome é alterado e o numeral seis é lido como os dedos de uma mão mais um dedo da outra mão. As denominações seguem até alcançar os dedos dos pés e a partir daí ficam extensas e complexas, pois devem incluir as mãos, os pés e mais os dedos de outra pessoa.

Observando o uso dos números nas falas corriqueiras, verifico uma preferência pelo uso da língua portuguesa. Em Benjamin Constant, uma artesã, conferindo na língua Ticuna, dizia só saber até o número cinco. A caminho da comunidade Barro Vermelho, Paulino²⁸ pergunta a um indígena Ticuna, na língua, sobre o tempo que demoraríamos para chegar e este responde, também na língua, que chegaríamos por volta de onze horas da noite. Ao pronunciar a palavra que designa o numeral (onze), ele o fez em português.

²⁸Paulino é pajé, antigo capitão, trabalha no Museu Magüta e, dentre outras atividades, costuma servir de guia e intérprete para pesquisadores em viagens pelas terras Ticuna.

A escrita numérica não deve ser confundida com as ideias matemáticas, pois estas não prescindem daquela. Enquanto o registro escrito pode ser um complicador para fazer operações com os numerais, as ideias se organizam e são operadas mais facilmente por terem relação com a materialidade daquilo que está sendo feito. No caso Ticuna, a nomenclatura se avoluma e se torna mais complexa conforme os números aumentam, pois tem por base os dedos das mãos e dos pés, conforme se vê na Tabela 1.

O povo Ticuna possui uma história de contato de mais de 300 anos, e substituições e incorporações são comuns na língua. Afirmações de que a numeração possui base vigesimal faz referência a uma numeração oral para as quantidades, exclusiva dos Ticuna, mas não faz alusão às ideias de contagem ou de qualquer outra operação matemática como, por exemplo, a construção de um sistema numérico de base vigesimal, conforme se aplica aos sistemas matemáticos, em que a base indica um substitutivo de valor posicional.

Em termos numéricos, significa que ter base decimal é equivalente a dizer que os grupos constitutivos do sistema são feitos a cada dez unidades e que, a cada grupo pronto, este é substituído por um indicador da quantidade agregado ao seu valor de posição, assim $120 = 1 \times 10^2 + 2 \times 10^1 + 0 \times 10^0$.

Essa forma envolve um sistema de classificação em ordem (unidade, dezena, centena) e classe (unidades simples, milhar, milhões . . .), que possibilita estruturar os números de um modo que permite, seguindo essa classificação, nominar infinitamente, ainda que tenhamos que inventar nomes, que seriam longos e complexos, para quantidades com ordens muito grandes, e mais do que nominar, manipulá-los em processos aditivos, multiplicativos e tantos outros que torna possível constituir uma ciência Matemática exclusivamente associada aos caminhos abstratos, como se ela, em suas origens, fosse apartada do universo empírico.

Tabela 1: Os numerais em Ticuna²⁹

Numeral	Escrita em Ticuna	Tradução	Estrutura
1	Wüí	Um dedo	1
2	Tare	Dois dedos	2
3	Tomeepü	Três dedos	3
4	ãgümõkü	Quatro dedos	4
5	Wüímepü	Dos dedos que há em uma mão	5
6	Naime aru wüí	Uma mão e um dedo da outra mão	5+1
7	Naime aru tare	Uma mão e dois dedos da outra mão	5+2
8	Naime aru Tomeepü	Uma mão e três dedos da outra mão	5+3
9	Naime aru ãgümõkü	Uma mão e quatro dedos da outra mão	5+4
10	Gumepü	As duas mãos	10
11	Gumepürütakutüwaarüwüí	As duas mãos e um dedo de um pé	10+1
12	Gumepürütakutüwaarü tare	As duas mãos e dois dedos de um pé	10+2
13	Gumepürütakutüwaarütomeepü	As duas mãos e três dedos de um pé	10+3
14	Gumepürütakutüwaarüãgümõkü	As duas mãos e quatro dedos de um pé	10+4
15	Gumepürüwüikutüarügu	As duas mãos e um dos pés	10+5
16	Gumepürünaikutüwa aru wüí	As duas mãos, um dos pés e um dedo do outro pé	10+5+1
17	Gumepürünaikutüwaarü tare	As duas mãos, um dos pés e dois dedos do outro pé	10+5+2
18	Gumepürünaikutüwa aru tomeepü	As duas mãos, um dos pés e três dedos do outro pé	10+5+3
19	Gumepürünaikutüwa aru ãgümõkü	As duas mãos, um dos pés e quatro dedos do outro pé	10+5+4
20	Gumepürütakütüarügu	As mãos e os pés	10+5+5

²⁹ Justifico o uso, nesta tabela, da escrita numérica obtida em pesquisa bibliográfica por estar mais em acordo com a sonoridade das palavras que ouvi durante as contagens feitas pelas artesãs dos cinco primeiros números enquanto teciam. A escrita consta em SANCHÈZ, Aldo Iván Parra. Monografia: Acercamiento a la etnomatemática. Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Matemática, 2003. Em anexo, uma tabela semelhante com a grafia utilizada em Manaus, feita para este trabalho pelo Professor Ticuna Aldenor Basques Félix.

2.3. 2. A CLASSIFICAÇÃO TICUNA

Conta o mito de origem Ticuna que eles foram pescados por *Yoi'i*, seu herói cultural, e que, depois de pescados, coube ao mesmo *Yoi'i* a função de organizá-los em “nações”. Tais classificadores étnicos servem como referência para atribuição de nome e prescrições matrimoniais Ticuna. Para isso, separou as pessoas em dois grupos: as suas, a leste, e as de Ipi, seu irmão gêmeo, a oeste. Depois, deu às pessoas um caldo para que bebessem e adivinhassem do que era feito. Assim, todos ficaram sabendo a que clãs pertenciam; depois, determinou que os dois grupos casassem entre si.

Segundo Roberto Cardoso de Oliveira (1970), que se apoiou nos estudos de Curt Nimuendaju (1952) sobre os Ticuna, as metades não são nominadas e, pelas descrições dos clãs, os mesmos podem ser alinhados em duas metades por particularidades biológicas, como sendo “Aves” ou “Plantas”. Explica alguns pertencimentos – como o clã de onça fazer parte da metade planta – pelo pensamento metafórico, mítico ao afirmar que, para os Ticuna, algumas árvores possuem espírito e que este as abandona durante a noite para se materializar no corpo de alguns animais, tornando evidente nessa lógica a relação entre animais e plantas. Do mesmo modo são feitas pelo autor outras considerações acerca destas relações, aparentemente não evidentes, com base no que diz Lévi-Strauss sobre a associação entre plantas e animais, a saber, que podem ocorrer por contato, necessidade, alimentação, em uma “lógica do concreto”, que transita nas categorias do entendimento apreendendo o mundo por meio de um sistema de classificações (*idem*, p. 56).

O surgimento de cada parte do todo social – as nações – é resultado, segundo João Pacheco de Oliveira (1988, p. 105), de uma brincadeira feita por *Yoi'i*, que, para separar as pessoas em nações, preparou um caldo de *jacarerana*, que dava para cada uma das pessoas beber, perguntando, em seguida, de que era feito o caldo. Quando a pessoa tentava adivinhar, dizendo um nome, *Yoi'i* então lhe conferia a *nação* mencionada. As separações feitas desta forma têm uma função claramente classificatória, sem qualquer relação de parentesco ou descendência para com os epônimos. O pertencimento aos clãs (nações) pode ser destacado em situações rituais quando os participantes pintam o rosto com grafismos que são próprios do clã. Mas,

ainda que as marcas indiquem o pertencimento a um clã, isso não implica serem as pessoas da mesma natureza do epônimo (*idem*).

Os nomes próprios na língua Ticuna estão relacionados a ações ou atributos desses elementos que formam as nações como, por exemplo, *Metatiünã*, nome feminino do clã Mutum, e *Dariüciü*, nome masculino que significa “ter nariz bem vermelho”, conforme explica Bernardino, colaborador na pesquisa, traduzindo as falas de Luzia, moradora da comunidade indígena Ticuna do Barro Vermelho, em Tabatinga - AM. A descendência entre os Ticuna se dá por linhagem paterna, herdando todos os filhos o clã do pai. No caso dos casamentos de mulher Ticuna com homem não indígena, o clã dos filhos fica sendo *Boi* (Woca) (CAMACHO GONZALEZ, 1999). O sistema permite diferentes adequações para inclusão de novos membros respeitando as metades estabelecidas em um ato fundador, em um tempo muito antigo, em que todas as coisas estavam sendo criadas: “*só há lugar para o novo na tradição Ticuna porque esse novo já estava presente nas origens, no tempo de Yoi’i e Ipi*” (OLIVEIRA, 1988, p. 111).

A organização social assim dividida expressa como o pensamento mítico Ticuna classifica e organiza o mundo, a partir de sua estrutura social, procurando “resolver” as relações de oposição social. A exogamia pressupõe um pensamento de oposição, no qual estão postos os conflitos e as restrições de convívio. Assinalamos que o pensamento exogâmico exprime associações por aliança matrimonial que “resolvem” relações de oposição entre as partes³⁰.

A relação estabelecida entre os elementos da natureza e as mudanças ambientais pode nos informar dessas possibilidades, uma vez que a comunicação gerada por essa relação perpassa uma ação recíproca de forças entre seres sobrenaturais. Essa relação é mediada pela ação dos pajés, que são os conhecedores das técnicas e dos saberes apreendidos pelo processo de internalizar, através da repetição e experimentação. É deles, também, a responsabilidade pelo ensino desse saber, por meio da transmissão para as gerações seguintes. Esse conhecimento representa um sistema de pensamento que combina aspectos sociais e culturais da estrutura de organização Ticuna. Esse sistema pode ser observado em funcionamento na simbologia do movimento das

³⁰ Seria simplificador explicar tais relações apenas pelo binarismo, tal como pelo seu uso nas ciências exatas, como um sistema numérico, que se baseia em somente dois algarismos (símbolos), a saber, o zero e o um, para representar uma infinidade de situações numéricas. Tal sistema pressupõe uma possibilidade de relacionamento entre as partes como um universo aberto de possíveis combinações desses símbolos em suas representações, que extrapolam o mero uso de oposições dicotômicas, uma vez que o pensamento mítico exprime relações naturais, que não se reduzem a códigos binários.

estrelas. Suas interpretações associam aspectos relativos à fertilidade, tanto da mulher, quanto da terra, representados “como uma energia vital que se vincula nos caules, nas folhas, e nos frutos das palmeiras (...) utilizados em diversos momentos do ritual da puberdade” (FAULHABER, 2004, p. 381).

As conexões entre o universo mítico, a história e o mundo natural são captadas em um sistema de classificação que não separa homem e natureza. Para isso, empreende um esforço de comunicação, mediado pelos conhecedores, que se propõe a unir estes mundos descontínuos (simbólico, social, natural), estabelecendo relação entre objetos e sujeitos. As relações assim geradas são abstraídas nas histórias contadas e depois amalgamadas nas repetições dessas narrativas orais, fornecendo um sistema de organização que incorpora a “complexidade do mundo como uma propriedade fundadora da realidade” (TORRES SANCHEZ, 2003, p. 27).

Neste estudo que desenvolvo, estabeleço uma associação que opera nessa lógica de classificação e está relacionada aos grafismos do cocar usado pela “moça nova” no ritual da puberdade. Esse cocar é confeccionado com a cortiça que sai das partes internas da palmeira do buriti e é ornado com um grafismo chamado *paiwecü*, traduzido pelo professor Ticuna da comunidade do Barro Vermelho como “teia de aranha”. Veremos, ao longo deste estudo, que a rede estabelecida por meio desses elementos se conecta com aspectos inerentes ao fazer das mulheres e ao saber necessário para tecer – esse saber que foi herdado pelas mulheres Ticuna, desde tempos imemoriais, quando saíram dos joelhos de *Ngutapa* com seus cestos já ornamentados com grafismos. Estão implícitos nesse saber as ideias de contagem e as fórmulas estéticas que se concretizam na estilização dos elementos da natureza, os quais fazem parte da história dos Ticuna.

2.4. A CONSTRUÇÃO



Figura 5: Primeiros passos da confecção de cesto, começando pelo fundo.

Para iniciar a construção do cesto *pacará*, as fibras são dispostas em dois conjuntos perpendiculares entre si, aos quais serão juntados novos conjuntos com a mesma quantidade de fibras seguindo essa mesma disposição (Fig.5). A colocação de forma cruzada está subordinada a um movimento de rotação em torno do centro obedecendo a um ângulo de 90°. Esses conjuntos perpendiculares compõem as duas metades que serão trançadas para formar o cesto.

As sequências identificadas no início do cesto (Fig. 6) variam de três a seis fasquias. É possível ver também na *Figura 3* que o fundo é formado por cinco conjuntos de sequências 6, 6, 6, (sucessão de fasquias arranjadas em conjuntos que compõem o trançado do fundo), na horizontal, e cinco conjuntos da mesma sequência na vertical.

Este arranjo gerará uma formação de quadrados dentados³¹ concêntricos (Fig. 7), cujas medidas dos lados são dadas, respectivamente, por cinco, dez e quinze fasquias de *arumã*, sendo que a medida adotada é a largura da fibra e não as unidades de medida padrão. As *sequências de construção* podem variar e delas depende o tamanho do cesto. O centro é o ponto onde as fibras se cruzam; a rotação se dá em torno dele, a partir do qual é trançado o primeiro quadrante, que dá origem a um triângulo-retângulo dentado. Em seguida, a artesã, mantendo a tensão do trançado com a ponta dos pés, executa um giro de 90° em torno desse centro, mudando o lugar de seu assento e iniciando a execução do trançado do quadrante seguinte acrescentando as fibras para que outro triângulo, semelhante ao anterior, seja trançado.

Ora, o que ocorre é uma rotação em torno do centro, tanto da artesã quanto do trançado por ela produzido no cesto, e não uma oposição pelo vértice entre dois triângulos como indica a designação “umbigo ampulheta”, como examinado anteriormente neste mesmo capítulo. Posto que, nos quatro quadrantes que formam o fundo do cesto, aparecerá o mesmo triângulo dentado, fruto da rotação executada.

A rotação se dá tanto pelas fibras quanto pela artesã, que, no processo de construção do fundo, também gira em torno da peça. Em cada quadrante formado no fundo do cesto, as sequências de construção forjadas são 5, 5, 5 (ver figura 7), obedecendo a uma orientação vertical. E 5, 5, 5 na horizontal, sendo, a cada rotação, acrescida da sequência posterior. O processo se repete até que o fundo do cesto esteja concluído (Fig. 8).

³¹ Termo usado por Paulus Gerdes, 2010.

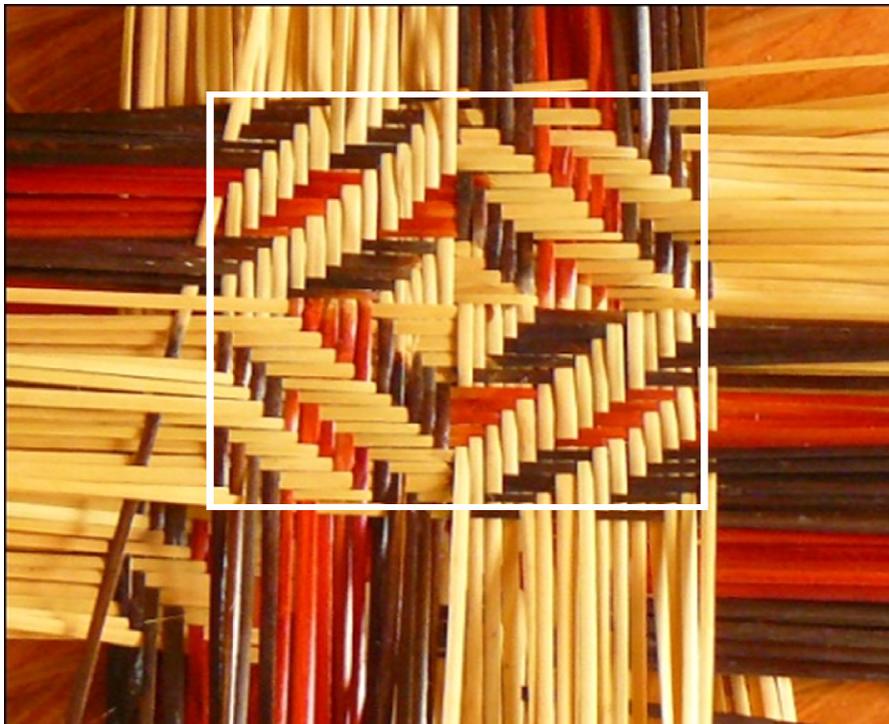


Figura 6: *Fundo pronto*



Figura 7 - *Quadrados dentados concêntricos no fundo do cesto*

Segundo as artesãs, não é conveniente usar mais do que seis fasquias, pois isto fragiliza a estrutura do cesto e permite abertura entre as fasquias, sendo que a quantidade preferida, ou a mais indicada por todas, é de cinco fasquias. Seria a contagem ideal, aquela que resulta no cesto com as qualidades desejáveis do trançado: tramas bem fechadas sem espaços entre as fasquias, firmeza, acabamento, poucas emendas. Nos cestos *pacará* de tamanho grande, são utilizadas 144 (cento e quarenta e quatro) fasquias. Divididas em dois feixes de 72 (setenta e duas) fasquias e dispostos um sobre o outro formando um ângulo reto, 90°, dividindo o espaço em quatro quadrantes. Quando se usam cores, as fasquias de cada quadrante são divididas em partes iguais e tingidas na cor desejada, cabendo a cada quadrante uma conformação para o caso de ser usada uma ou duas cores, mantendo sempre a paridade entre as partes. Quando o fundo está pronto, então o cesto “levanta” e o trançado que ali começa acompanhará toda a circunferência da peça, intercalando-se com o grafismo escolhido pela artesã para decorar o cesto e estabilizar o trançado, dando-lhe firmeza – uma espécie de amarração para manter o cesto firme. As fibras são trançadas a partir dos vértices do quadrado formado no fundo do cesto. Nesse ponto, considerando as fibras que formam o quadrante e formam um ângulo reto, impõe-se um giro transversal à fasquia de cada lado do ângulo reto entrecruzando-as e assim levantando a parede lateral do cesto (Fig.6). Observa-se aí que as fibras tingidas se entrecruzam com aquelas não tingidas.

O *Tchiriú* é um pequeno peixe de escamas duras, finas e retangulares (Fig. 9). As escamas, assim como as talas do *arumã*, vão se juntando até formar um ângulo oblíquo, no qual se encaixam pelo vértice revestindo e dividindo o corpo do peixe em duas partes (Fig. 10). No cesto, é a fronteira dos espaços destinados ao grafismo, pois delimita o lugar no qual devem ficar restritos. Cada sequência de grafismos é intercalada com o trançado da escama de *Tchiriú* que serve para “amarrar” o cesto dando-lhe firmeza (Fig. 11).



Figura 8: Triângulo em rotação no fundo de cesto

A trama formada pelas escamas do peixe *Tchiriú*, também chamado por *Tamoatá* (*Hoplosternum littorale*), é reproduzida no corpo de todos os cestos do tipo *pacará* e pode ser entendida como um intervalo, definido por uma sequência unitária, entre os grafismos escolhidos para compor o cesto

Para os Ticuna, o *Tchiriú*, sendo peixe, faz parte da representação de origem desse povo que já foi peixe e também foi pescado, sendo neste ato, segundo o mito, criado. Esse momento da criação é o limiar entre a mortalidade e a imortalidade, pois é a partir dele que os humanos, pescados por *Yoi'i*, os verdadeiros Ticuna, tornam-se mortais. A grafia que utilizo para o nome desse peixe foi colhida durante a oficina em Bom Caminho. Encontrei uma grafia semelhante *tchiwiru* para designar um pássaro semelhante a andorinha, mas encantado, julgamos tratar-se de um “peixe/pássaro” ente mítico que ora toma forma de peixe, como entendemos no presente trabalho, ou de pássaro no trabalho de Faulhaber (2003). Entretanto a discussão sobre a aludida transformação não cabe nos limites deste trabalho, podendo ser retomada em trabalhos futuros.

Na execução da trama *Tchiriú*, o trançado corre de maneira rápida, quase sem exigir a atenção da artesã. As fasquias são trançadas uma a uma sem que seja necessário acompanhar através de uma contagem atenta. A situação se modifica quando começa a execução de um grafismo. Essa é hora de conferir quantas fasquias precisam ser separadas, qual delas irá por cima, qual irá por baixo e quantas vezes o padrão se repetirá para compor o corpo do cesto.

O *pakarazinho* possui a mesma engenharia utilizada no *pacará*. A sequência de construção é a mesma 5, 5, 5. Inicia-se com dois feixes de talas dispostas de modo perpendicular, contendo, cada feixe, cinco fasquias de *arumã*. Esse conjunto inicial será trançado um a um e o entrelaçamento consiste em dispor uma fasquia sobre a outra, de um modo que obedeça a uma ordem decrescente: então, a primeira fasquia vertical passará por cima de cinco horizontais, a segunda fasquia vertical passará por cima de quatro, a terceira por sobre três, a quarta por sobre duas e a quinta por sobre uma. Desse modo, a primeira figura que se forma é um triângulo-retângulo, dentado no lado que corresponde à hipotenusa, isto é, o lado de maior extensão e que se opõe ao ângulo reto. Este triângulo primordial sofrerá três rotações de 90° (Fig. 11) e, com isso, gerará o quadrilátero inicial (Fig. 7) a partir do qual outros se sucederão concêntricos e proporcionais ao tamanho do cesto.



Figura 18 - Peixe tchiriú pescado em Bom Caminho



Figura 19 – Caldeirada de Tchiriú com foco no detalhe da escama e do rabo.

O trançado utilizado no fundo combina dois tipos de grafismos que são denominados *escama de Tchiriú* e *casca de tronco de buriti*, formando os quadrados concêntricos. Nessa combinação, estão presentes dois importantes elementos da cultura Ticuna, o peixe e o buriti. Essa palmeira é própria de região alagada, que é muito fértil e, por isso, permanentemente em uso pelos Ticuna, que da palmeira aproveitam quase tudo. Suas palhas são tecidas e utilizadas nas paredes do reservado onde fica a “moça nova”; com suas fibras, produz-se, dentre outros artefatos, uma espécie de cortiça, que é usada no cocar (FAULHABER, 2007, p. 98). Estes dois grafismos são representados na trama dos cestos tecidos pelas mulheres.

As *seqüências de construção* variam, conforme se demonstra na *Figura 12*, em que a seqüência é 6, 6, 6, 7, e a *Figura 3*, cuja seqüência é 6, 6, 6, 6, 6, e *Figura 11* cuja seqüência é 5, 5, 5.

O uso de algum instrumento ou acessório que auxilie na construção é raro e, quando empregado, varia de uma artesã para outra. Na Comunidade do Barro Vermelho, Dona Isabel utilizava, ao confeccionar um *Tipiti*, um cordão, feito com fibra de tucum, que servia para verificar se os lados do trançado inicial eram de mesma medida e na construção de um cesto *bu're*, Dona Martírio, outra artesã, usava o fio de tucum para fazer uma amarração em torno do cesto e manter a forma do cesto enquanto tecia (Fig. 13).

Os recursos para medir dependem das próprias dimensões do corpo. O braço é o primeiro elemento de comparação entre aquilo que o olhar deseja e a materialização desse desejo. Esticando os braços abertos e medindo da altura do pescoço até o pulso, elas estabelecem um padrão de medida individual para cortar o talo de *arumã*.

Com os talos cortados no mesmo tamanho, segue nova divisão para fazer a pintura. Desta vez, dividem em duas partes iguais e escoram todos os talos pintados de pé para seguir mantendo o tamanho inicial, controlando a medida visualmente.



Figura 20: Fundo do pacarazinho com triângulo e seqüência de construção



Figura 21: Variação na seqüência de construção 6, 6, 6, 7, e indicada pelas setas brancas

2.5. O TRANÇADO E OS GRAFISMOS

Na literatura antropológica, o trançado é classificado em termos de seus usos: objetos de uso doméstico, para o transporte de carga, para o uso e adorno pessoal. Estes objetos são bens e podem ser trocados ou convertidos em mercadoria. O cesto *pacará*, serve, segundo essa classificação, ao uso e ao rol das mercadorias (RIBEIRO, 1988, p.47).

Na classificação de Berta Ribeiro, o cesto *pacará*, segundo o formato, pode ser classificado como *paneiriforme* e é produzido para o uso e para a venda. Nas comunidades mais próximas dos centros urbanos, é produzido para comercialização e pouco utilizado no interior das casas. Nas comunidades mais afastadas, como o Barro Vermelho, é produzido mais para o uso pessoal. O *pacará* serve para a guarda dos objetos pequenos e de uso pessoal, como os colares – se for um cesto de tamanho reduzido –, e para guardar roupa ou alimentos – se for de tamanho grande.

Como exposto no início deste capítulo, denomina-se grafismo o desenho que resulta do trançado das fibras que, pintadas em cores contrastantes, realçam formas diversas no corpo do cesto. É a combinação das cores usadas nas fibras e trançadas do modo certo que produz o efeito visual dos grafismos. Para que esse efeito ocorra, é necessário um planejamento que combine número de talas e quantidade de cores com as quais se deseja pintar a fibra e o grafismo que se deseja tornar evidente.

Para conseguir um efeito em duas cores, pinta-se metade das fasquias de *arumã* com as quais será confeccionado o cesto. A pintura é feita antes da destalagem (retirada das fasquias do talo de *arumã*), de modo que, quando as fasquias são retiradas, cada uma possui metade de seu comprimento tingida com a cor desejada.

Para confeccionar um cesto *pacará* de tamanho grande, são utilizadas 144 (cento e quarenta e quatro) fasquias e, para que possua três cores, é feita uma divisão das talas em duas partes. Uma parte será tingida até a metade do talo com a cor preto e a outra parte será tingida até a metade com a cor vermelho. Portanto, se forem usadas 144 fasquias para fazer o cesto, então teremos 72 (setenta e duas) com metade do seu comprimento tingida de preto e outras 72 fasquias tingidas até a metade de vermelho.



Figura 22 - Amarrações com fio de tucum para manter o formato do cesto

Verifica-se que nestas divisões o critério de reprodução é dual e cada oposição é marcada por um par que lhe corresponde, fazendo valer a explicação dada pelas artesãs de que “tudo tem par, senão não dá certo”.

De árvores, como o *jenipapo*, e de cipós, como o *cumaté*, são retirados os pigmentos empregados para tingir as fibras de *arumã* e confeccionar cestos do tipo *pacará*: o preto e o vermelho. Não foi observado, durante o trabalho de campo e, tampouco, na literatura, o uso de outras cores.

É possível verificar, nas figuras 14 e 15, que as formas aludidas, *escama de Tchiriú*, *asa de borboleta* e *paiwecú*³², estão no corpo de um cesto que é uma variação do *pacará*, o *pacará “buchudo”* (barrigudo). Ele é assim chamado por causa da distensão das fibras numa zona do corpo do cesto. O afrouxamento ocorre nas partes dominadas pela escama de *Tchiriú*, ou seja, a mesma urdidura que serve para amarrar e dar firmeza ao cesto, quando afrouxada, “deforma” o corpo, conforme o propósito da artesã.

Os grafismos não são restritos aos cestos e é comum encontrá-los em outros suportes, tais como as redes, as máscaras e o cocar da moça nova, estes usados no ritual de mesmo nome, e, mais raramente, em cerâmica.

Ao comparar a presença dessas imagens em duas comunidades indígenas, Bom Caminho e Barro Vermelho, percebi que os grafismos aparecem em suportes completamente diferentes. Em uma comunidade, o suporte utilizado é o cesto *pacará*; na outra, os mesmos motivos vão aparecer nas redes e nos desenhos das grandes igaçabas, onde se guardam *caičuma* e *pajuarú* – duas bebidas fermentadas, produzidas com macaxeira doce.

Na comunidade de Bom Caminho, selecionei uma amostra dos grafismos produzidos nos cestos do tipo *pacará*. Ali, a produção das artesãs é vendida pela Associação de Mulheres. Em conversa com Rosa Chota, coordenadora da Associação, ela nos informou sobre como é feito o trabalho das mulheres.

(. . .) *cada artesão que vai tecer uma cesta, ai o grafismo que ele for colocar na cestaria ele sabe qual é o grafismo que eles estão colocando, por exemplo, esse aqui é uma malha do jabuti, então é feito no artesanato, na*

³² Estas formas são recorrentes em outras manifestações da iconografia de artefatos Ticuna como nas máscaras coletadas por Nimuendaju (FAULHABER, 2003).

cestaria, aí tem outros, tem da borboleta, então cada artesão, cada um artesanato que a gente vai fazer a gente vai modificando o grafismo. O grafismo que a gente quer colocar a gente vai colocando, mas coloca também sabendo qual é o significado de cada grafismo (. . .) as cores são de preferência, porque essas cores são as que mais[vendem], os clientes é que compram, preferem mais estas cores, urucum que é vermelho, cumaté, essa cor branca aqui, ela é natural e é isso nosso trabalho aqui na comunidade. (os grifos são meus)

Ao longo da fala de Rosa Chota, é possível vislumbrar várias questões ligadas à produção dos cestos: o tipo de cesto que será confeccionado, a padronização dos tamanhos e cuidados com o acabamento, a escolha de grafismos considerados tradicionais dos Ticuna. O propósito é atender aos parâmetros de construção dos cestos, estabelecidos em oficinas realizadas pela SIND na associação. Onde o discurso adotado e reproduzido pelas mulheres trata do valor cultural do cesto, garantindo que eles sejam um produto “legítimo”, próprio dos Ticuna. Isso se verifica na preocupação em não copiar motivos, tramas e grafismos feitos por outras etnias e tentar reproduzir a si evitando modificações. Parecem querer com isso se adequar as conformações da legislação especializada do patrimônio cultural³³.

A relação marca um conflito entre a afirmação da identidade indígena e a manutenção dos seus fragmentos culturais com a exigência de “autenticidade” por aquele que compra. Ao mesmo tempo em que é preciso manter os elementos identificadores das peças, estas vão sofrendo adequações motivadas pelo gosto do comprador, que irá influenciar na construção dos artefatos.

A fala sobre o significado de cada grafismo faz pensar sobre o que Rosa Chota está chamando de “significado” quando diz que cada um deve saber o significado daquilo que está fazendo. Em busca destes significados sigo investigando.

³³ Decreto Lei Nº 25/1937; Decreto Lei Nº 1.494/1995; Lei Nº 9.610/1998; Decreto Lei Nº3.551/2000.

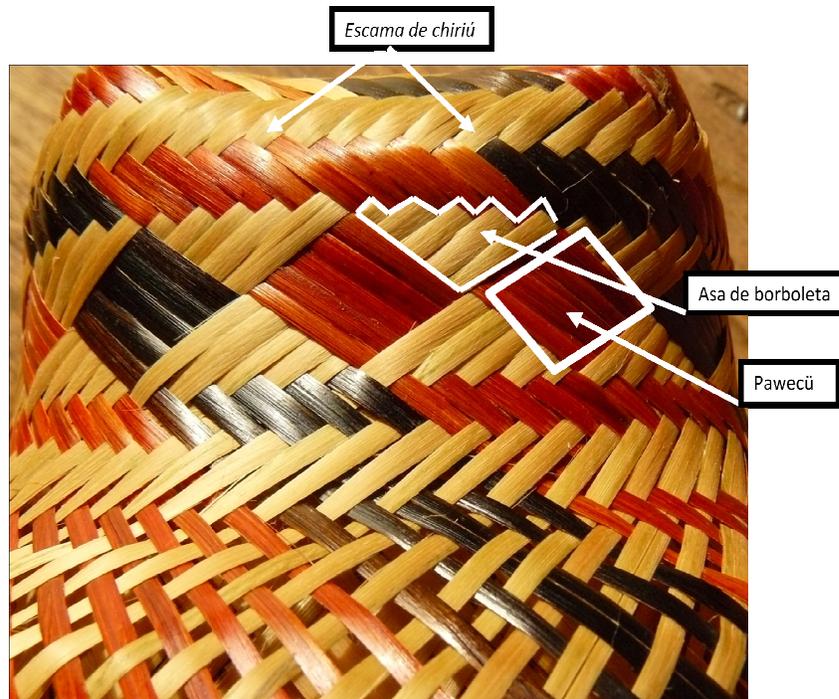


Figura 23: Grafismo e trançado no corpo do cesto



Figura 24: Pacará "buchudo"

Tabela 2 – Grafismo dos cestos coletados em Bom Caminho

Grafismo	Descrição
<p>Figura A</p> 	<p>Suporte: <i>pacará buchudo (luminária ou fruteira)</i> Cor: <i>natural da fibra, vermelho e preto</i> Grafismo: <i>asa de borboleta e jibóia.</i></p>
<p>Figura B</p> 	<p>Suporte: <i>pacará (cesto)</i> Cor: <i>natural da fibra e preto</i> Grafismo: <i>Be`ru borboleta verdadeira.</i></p>
<p>Figura C</p> 	<p>Suporte: <i>pacará (cesto)</i> Cor: <i>natural, vermelho e preto</i> Grafismo: <i>asa de borboleta.</i></p>
<p>Figura D</p> 	<p>Suporte: <i>pacará (cesto)</i> Cor: <i>natural, vermelho e preto</i> Grafismo: <i>jibóia.</i></p>
<p>Figura E</p> 	<p>Suporte: <i>pacará (cesto)</i> Cor: <i>natural, vermelho e preto</i> Grafismo do corpo do cesto: <i>casco de jabuti.</i></p>

No que faz referência ao nome de cada grafismo, todas as artesãs devem saber qual o nome em Ticuna e em português, pois faz parte desse “sentimento de autenticidade” saber explicar a associação do grafismo com os animais por eles representados.

A partir do cruzamento das narrativas das mulheres de Bom Caminho com as histórias contadas na comunidade do Barro Vermelho, naquilo que falam sobre a cestaria e sobre os grafismos, analisei algumas histórias contadas que fazem referência aos animais representados nos grafismos.

A tabela a seguir mostra alguns grafismos utilizados pelas artesãs de Bom Caminho e é a partir deles que tratarei das narrativas feitas pelas artesãs.

Na comunidade de *Bom Caminho*, Dona Olímpia conta histórias que ouvia da mãe quando criança e canta os cantos que aprendeu ouvindo enquanto a mãe tecia. Na comunidade do *Barro Vermelho*, Dona Luzia conta histórias da borboleta *Be’ru* e canta a vida do povo Ticuna em diferentes tempos históricos.

Verificaremos que os cestos possuem uma história impressa em seu corpo, os grafismos tratam de animais do universo mítico dos Ticuna, envolvidos em narrativas relacionadas ao seu próprio modo de ver o mundo.

Histórias de borboleta

Contadora: Dona Zuleide³⁴ da Comunidade de Bom Caminho

Antigamente, morava na beira do igarapé uma pessoa que tinha os filhos, sua esposa e os pais. Lá, naquele tempo, as pessoas contam que existia um bicho borboleta que se transformava em uma pessoa humana, mas o pai das crianças nem percebia.

Um dia os pais foram para roça e deixara

m as crianças sozinhas em casa, uma delas devia ter uns três anos. O bicho borboleta [Be’ru] foi lá e levou as crianças. Quando chegaram o pai e a mãe não viram mais os filhos, as crianças tinham sumido, ninguém sabia quem que levou, nem pra onde levou. Porém, outras pessoas tinham visto que era o bicho borboleta que levou, porque era uma borboleta muito grande, era bicho, então vivia na roça, comia abacaxi, chupava com as crianças, aí disseram que as crianças estavam junto com ele.

³⁴ História traduzida por Bernardino Alexandre Pereira.

As pessoas avisaram a mãe, ela foi atrás, mas não conseguiu pegar as crianças, depois o papai dos meninos foi atrás, aí conseguiu pegar as crianças. O bicho sumiu, mas só que aparecia de novo. As crianças voltaram para casa, mas ficaram perturbadas, pois quando o bicho borboleta as atraiu, elas esqueceram os pais e agora não se lembram do pai e da mãe.

Os pais tiveram que ir com as crianças até o pajé, que rezou para poder normalizar a vida deles, pra poder saber e lembrar quem é o pai, quem é a mãe.

Um dia o bicho borboleta foi lá com os pais das crianças e eles não fizeram nada, nem tentaram matar o bicho borboleta porque eles sabiam que não dava pra ele morrer, porque eles sabem que é bicho que existe, então não podem mexer. Mas ele mesmo, o bicho borboleta, foi lá com o pai da menina pra poder cortar o cabelo. Os pais já tinham preparado algumas armadilhas, fizeram uma “coroca de banana” tipo uma banana, mas não era feita de banana era uma “coroca de urucum”, estava fervido e tudo já estava pronto. [a folha do urucum é venenosa quando fervida] Quando chegou o bicho, o pai das crianças cortou o cabelo conforme o bicho borboleta tinha pedido e quando terminou de cortar o cabelo ofereceu para ele uma bebida, era a coroca feita de urucum, fervida na panela que ainda estava no fogo com as folhas. O pai tirou dali e deu para o bicho. O bicho tomou e quando ele tomou, bastou. O bicho borboleta sentiu que aquilo era muito quente e talvez queimou até o coração dele e aí ele desapareceu lá mesmo, ninguém sabe pra onde ele foi. No outro dia, passados uns três dias assim, o pai do menino foi pescar no igarapé e viu uma rede engatada na beira do igarapé e foi olhando devagar e viu que era o bicho borboleta que virou humano e estava quase morrendo porque queimou o estomago e como não aguentou mais, ficou deitado lá na rede. O pai viu que a borboleta estava quase morrendo, então voltou para casa e avisou pra mulher dele: olha o bicho que o MUCURA levou ele está quase morrendo, está lá na beira do igarapé, amarrou a rede dele e está deitado, está com dor de barriga e parece que ele vai morrer. Então essa que é o final da história da borboleta.

Entre os Ticuna, a borboleta possui duas denominações: *Be'ru* e *Duri*. A primeira é também chamada de *borboleta verdadeira*, por corresponder à “borboleta grande”, que é de ordem mítica e age nas transformações que acontecem no mundo e nas pessoas. Ela não é um “animal” igual aos outros, mas faz parte do universo dos seres encantados que vivem no *centro*, isto é, no interior da floresta. *Duri* é a borboleta

pequena, comum, que frequenta o espaço da comunidade junto com as pessoas sem representar perigo. O grafismo da borboleta está associado à possibilidade de transformação em outra criatura. As jovens que têm chegado ao momento da menarca vivem uma fase de transformação e precisam ser protegidas do encantamento.

Os animais encantados são raptadores dos humanos. O momento do ritual representa um limiar entre um mundo onde os seres estão sempre encantados e um mundo em que as pessoas podem experimentar do encantamento, ou seja, podem penetrar em um universo encantado e dele sair, bastando, para isso, seguir as normas de transformação organizadas nos rituais da moça nova. São normas como a de pintar o rosto para se transformar e entrar nos encantos da floresta, na terra de origem do povo *Magüta*, no lago *Eware* (GRUBER, 1992).

A história seguinte é sobre a borboleta, agora no contexto da festa do ritual da moça nova, também contada por Dona Zuleide.

É história antiga sobre a festa da Moça Nova que o pai da moça fez pra defender a filha e porque os outros, os bichos, são “levados” vamos dizer assim que eles querem atacar a filha do BAMA, então por isso, para se defender e destruir aquele outro bicho, ele fez uma festa de moça nova e convidou vários animais para a festa como o Tatu, a Mucura, o Passarinho e outros mais. Na antiguidade a borboleta era um ser humano e aquelas pessoas que convidavam a borboleta eram os donos da festa da moça nova. Aquele que é dono da festa manda fazer uma máscara para poder a borboleta vestir, entrar na festa e brincar com a moça nova. O primeiro que vai entrar com a máscara é o Mucura, ele entrou fazendo aquele gesto dele e fazendo ritual como é que Mucura grita, o mesmo que ele faz do jeito dele. Então, aí dono da festa sentiu o cheiro do Mucura e falou pra ele, eu não quero que você venha aqui comigo pra minha festa porque eu não moro na fruteira do cubiu, então eu não quero que você fique. Ai o Mucura ficou com raiva do que o dono da festa falou pra ele e foi embora, voltou pra casa dele, lá tinham outros bichos esperando pra usar a máscara e poder entrar na festa. Um bicho perguntou para o Mucura: e aí como é que falou o dono da festa? Mucura respondeu: ele me chamou e disse que não queria que eu entrasse por que ele não mora na fruteira do cubiu e por isso não queria que eu brincasse com a moça nova. O Mucura voltou e aí foi à vez do passarinho entrar na festa. Chegando lá, dançou com a moça nova, cantou uma música pra ela, mas o dono da casa não gostou do canto dele e também mandou ele embora. O passarinho foi embora

pra casa dele de novo, assim outra pessoa [bicho] que foi. A última personalidade que entrou era o Borboleta e o dono da festa gostou. Por quê? Porque era aquele bicho que estava perseguindo a filha dele, por isso que ele dizia, agora se ele vier vamos passar urucum no meu rosto para eu colocar a bebida. Estava tudo preparado para eles morrerem dentro da casa, mas os outros animais assim como tatu, cotia, paca e morcego vários animais já estavam sabendo o que ia acontecer então, morcego já estava fazendo o buraco dele pra poder fugir, o tatu a mesma coisa, a cotia, todos já estavam preparados pra escapar. A casa ia pegar fogo, então aí chegou àquele que é o principal, aquele que o dono da festa esperava – o Borboleta –, ele chegou e todos foram dançar no ritual da moça nova. Foram dançando e levando todos para dentro da casa. Aí o dono da festa fechou a porta e ficou do lado de fora. Já estavam avisados para fechar a porta e tocar fogo nos bichos que estavam lá dentro. Morreu um bocado, mas o tatu, o morcego e a cotia escaparam, porque já tinham feito buraco pra fugir. (. . .) essa história é muito importante, nunca foi contado, é muito longa e aqui só contei um pedacinho.

Nas duas histórias, o personagem central é a borboleta *Be'ru*, a mesma que aparece representada em diferentes suportes da cultura material dos Ticuna e aparece também nos grafismos do cesto *pacará*.

Os animais, assim como os humanos, recebem convites para a festa da Moça Nova. Logo, os *encantados* são tratados como pessoas do convívio. E esse convívio é sempre um conflito, que precisa ser harmonizado pelas práticas rituais para que a vida siga em equilíbrio, sem as angústias geradas pelos encantamentos.

O temor que as pessoas sentem das abduções provocadas pelos seres encantados ou das influências atribuídas a eles é algo sempre presente. Em uma de minhas estadas em Benjamin Constant, o filho de uma das artesãs do grupo que eu entrevistava tinha se enforcado dentro de casa. As explicações dadas ao fato pela mais velha das mulheres apontavam para a influência de seres como os “vampiros”, que perturbavam a cabeça do rapaz, fazendo com que ele só encontrasse solução para o conflito que vivia pela morte. Como apontou Regina Erthal, em seu estudo sobre o tema (1998), ao encarar o problema do suicídio, embora não se ignore fatores potencializadores, como o uso de drogas, desgostos causados pela interdição clânica³⁵ na união entre homens e mulheres e

³⁵ É a proibição de união matrimonial entre duas pessoas pertencentes a clãs da mesma metade exogâmica.

constrangimentos ocasionados por preferências sexuais, somente as influências dos seres encantados é que são consideradas. Só *vampiros* poderiam levar uma pessoa para longe do seu caminho, fazer com que ela se perdesse e tivesse por única alternativa a morte.

Uma referência simbólica ao comportamento diante dos encantados aparece no feitio da máscara da borboleta, que possui um ressaltado nas laterais em forma circular, e tanto pode ser visto como uma asa ou uma orelha. Aparentemente, trata-se de uma referência à dualidade da transformação pessoal, associada às mudanças que ocorrem na borboleta, e a atitude de atenção aos conselhos e às histórias que a moça nova escuta das mulheres mais velhas, por ocasião do ritual (FAULHABER, 2007, p.95).

Um aspecto a ser considerado na representação da borboleta é o que Priscila Faulhaber chama de motivo \times , associado ao ícone  (da borboleta). Ele está presente em vestimentas e máscaras usadas no ritual da moça nova e é semelhante ao desenho da estrela *Woramacuri*, que serve para marcar o período das estações com chuva e sem chuva: o inverno e o verão amazônicos. O motivo extrapola o sentido de passagem do tempo e abrange o sentido de transformação que envolve o trabalho humano, em práticas que fazem referência às atividades femininas envolvendo o uso da peneira, do tipiti, do forno e de outros instrumentos implicados no rito da puberdade feminina. (FAULHABER, 2007, p.95).

Na construção do cesto *pacará*, o motivo \times pode ser visto no fundo do cesto e representa uma possibilidade de interpretação, pois a disposição das fibras oferece aos olhos a visão desse ícone e da oposição das metades que irão compor o cesto. A composição do fundo, quando pensada em uma forma dual, remete, tão somente, à oposição entre dois lados. Mas, quando pensada como uma composição binária, aumentam as possibilidades de relacionamento entre as metades, pois, do entrelaçamento entre as fasquias localizadas em cada metade, dá-se a construção das formas diversas que ornarão o corpo do cesto. Uma possibilidade de associação é o fato de termos representado no fundo do cesto uma composição na qual a paridade é o elemento que une as partes e reitera a afirmação das artesãs de que *tudo tem par* na forma de registro visual do modo de organização social dos Ticuna e do tecido social formado pelo entrelaçamento das fibras.

A efetividade do cesto como um fragmento detentor de “unidades de significado” se dá através do quadro composto de informações sobre o modo de contar, as figuras importantes para o sistema de representação verificado nos grafismos e por espelhar o tecido social desse povo.

A investigação desse autor nos instiga a pensar nos cestos como unidades de significado em um sistema de registro do Povo Ticuna. A experiência de construção dos cestos revela a existência de um sistema de contagem em funcionamento, que se afina com os termos usados para os números, apontando para hipótese de estruturação numérica com base na unidade cinco. Para a verificação deste porte, seria necessário investigar outros processos de construção executados por homens e mulheres como, por exemplo, os sistemas de divisão das terras destinadas aos roçados, os processos de escolha do tipo de cultivo e da área necessária ao plantio, as estratégias de construção de casas, de canoas, as divisões dos terrenos bem como um estudo minucioso dos termos da língua que fazem referência a ordem, quantidade, e dos adjetivos que impliquem ordenamento, limites, quantificação, volume, se houver.

2.5.1. AS HISTÓRIAS E OS CANTOS NO BARRO VERMELHO

Os relatos míticos Ticuna não são somente contados, são também cantados. As narrativas dos cantos contam sobre tempos passados, cantam ensinamentos e estão presentes ao longo de todo o principal ritual desse povo. O ritual da moça nova é uma expressão e um ensinamento sobre as regras da organização social Ticuna. Nele se manifesta o modo como esse povo se relaciona com as forças da natureza e com os seres do universo mítico. Pelo canto, as mulheres transmitem os ensinamentos à moça nova e, através do canto, transmitem o conhecimento deixado por *Yoi'i* para as mulheres Ticuna.

No Barro Vermelho, procurei por Luzia Januária Firmino (*Metatüna Icthina*), uma das mulheres mais idosas da comunidade, mas ela estava em viagem para Tabatinga. Nosso encontro só aconteceu na minha última noite em Barro Vermelho. Ela

chegara de Tabatinga, depois de um dia inteiro de viagem, e me procurou para conversar ao saber que eu queria ouvir sobre suas histórias e seus cantos.

Os cantos e as narrativas feitos por Luzia são na língua Ticuna. A tradução deste canto foi feita por Bernardino morador da comunidade Ticuna em Manaus.

Luzia primeiro canto.

Eu quero saber de tudo ver de novo. . .

Cantar sobre como é que ela tece, onde que ela aprendeu? Como que ela sabe? Minha irmã agora eu aprendi como vai ser, agora minha irmã quando estou sozinho aqui nesse mundo eu quero que você aprenda. Eu estou pensando minha vida como é que vai ser pra frente.

Estou tecendo meu aturá que é muito bonito pra mim, agora estou tecendo meu aturá até eu terminar. Vou ensinar você como meu avô Yo'i me ensinou e assim agora vou te ensinar. Nunca vou deixar meu costume e agora a senhora vai aprender esse meu costume. Como o nosso avô Yo'i ensinou, então mesmo assim agora to ensinando, agora você que pensa que quer aprender, muito tempo você pensando que quer aprender, agora você vai aprender.

Aprendendo tecer peneira: quando era criança nunca ninguém me ensinou, mas depois me ensinou minha mãe e até agora to aprendendo. Muito tempo sozinha eu pensava pra mim, como é que vou fazer isso aí? Como é que vou tecer e agora estou tecendo na frente de vocês. Primeiro eu não sabia de nada eu não sabia como tecer, agora sei tudo o que posso fazer, eu posso tecer porque aprendi tudo como tece e como é que faz. Muitas vezes eu penso sozinha, sempre eu me lembro da minha mãe, agora um dia queria tecer, aí pensei pra eu fazer um tipiti, mas como é que vou tecer?E agora já estou sabendo. Então agora, a senhora veio ate aqui para saber a nossa arte, o que nós sabemos e agora está aqui no meio de nós.

Nós somos Ticuna, de onde que vem nosso saber? De tudo que nos aprendemos, de tudo que nos fazemos? Então, vem pelo nosso avô Yo'i que deu esse saber pra nós fazer o que nós estamos fazendo. Por que você veio aqui com a gente e por que muitas vezes nós e você aqui, agora, eu acho, quer saber. Um dia tu vai lembrar de nós aqui em nossa comunidade, como é muito bonita a nossa floresta, mas um dia tivesse tu viva ainda nesse mundo, talvez você volte pra gente aqui na nossa terra, que nossa terra é sagrada. Que nós estamos aqui. (. . .) Eu agora não estou tecendo pacará, só estou tecendo aturá e tipiti, mas tem muito arumã pra fazer. Agora quer saber o grafismo do nosso pacará, por que grafismos tem vários, tem de be'ru, tchirúiticü, paiweciümatü, tem de estrela, então dos vários grafismos tem um muito bonito que é asa de gaiyota. Agora estou cantando o nome do pacará, o nosso avô ensinou uma coisa bonita que ele sabe que deu pra gente entender por que nós estamos aqui (. . .).

No canto de Luzia, vislumbram-se aspectos distintos daqueles encontrados nas histórias contadas na Comunidade de Bom Caminho. Enquanto nestas o foco estava no relacionamento com os seres encantados, na narrativa de Luzia, o foco vai para os aspectos da história do povo Ticuna e do modo de transmissão do conhecimento.

O ensino vem pelos cantos e a aprendizagem dos ensinamentos é um processo que se dá na interação com as mulheres mais velhas, mães, tias, avós, sogras e com o impulso individual de realizar, aprender e fazer, atravessando a fronteira entre aquilo que já se sabe, mas ainda não é um conhecimento manifesto e sua expressão. Ainda que, a transmissão do conhecimento aconteça na observação do trabalho das mais velhas, no ouvir das histórias e na consulta, quando existe dúvida na hora de tecer, é muito comum receber respostas em que a artesã afirma ter aprendido sozinha, apenas olhando as outras mulheres, aludindo a um conhecimento já internalizado, herdado. Reiteramos que o que se observa é um conjunto de ações, uma “performance corporal dos artesãos” (SOUZA, 2011, p. 114), uma integração entre a prática e aquilo que a artesã deseja produzir, entre a cognição e o corpo, em um processo no qual a memória não é um atributo da mente, mas de todo um conjunto de ações corporificadas.

No canto de Luzia, as referências ao grafismo de borboleta, *chiruí*, *paiwecü* é uma forma de elencar os tipos de grafismos deixados por *Yoi'i* para os Ticuna. E o que se pode apreender com o grafismo sobre os modos de pensar das artesãs, nas inúmeras conexões a que o objeto é submetido e por onde flui o conhecimento?

O grafismo *paiwecü* figura no cocar usado pela moça nova e em vários objetos de uso ritual, além de estar difundido sobre diferentes suportes e artefatos dos Ticuna. É um exemplo da ideia de unidade de significado.

Traduzido de maneiras diversas por diferentes autores, *paiwecü* pode constar como “desenhos”, “pintas” ou “traços de tururi entrelaçados uns aos outros triangularmente” para Soares (2003), ou como um “termo que identifica o losango enquanto figura geométrica” para Gruber (1992, p. 252). Durante minha pesquisa de campo, inicialmente, antes de ir para o Barro Vermelho, não encontrava quem soubesse traduzir o termo *paiwecü*. Com o passar dos dias, encontrei, na comunidade de Bom Caminho, uma artesã que o traduziu como “malha”, mas não sabia se estava certo, dizia que quem sabia bem era sua mãe. Porém, quando cheguei ao Barro Vermelho, todos traduziam por “teia” ou “teia de aranha”.

A presença desse grafismo no cocar da moça nova indica uma relação simbólica e subjetiva relacionada ao conhecimento feminino. Construído sobre uma tira retangular e amarrado à cabeça da jovem, o cocar é feito da cortiça de buriti (*tema'pawe*). *Tema* é a árvore do buriti, palmeira própria de regiões alagadas, conhecida como árvore da vida por ter suas partes plenamente aproveitadas, sobretudo na construção dos objetos trançados feitos pelas mulheres. *Pawü* é aranha, muito comum de ser encontrada entre as folhas da palmeira do buriti. As aranhas, sendo construtoras de teias geométricas aéreas, não são peçonhentas e a associação entre suas teias e o *paiwecü* mostra a existência de um termo Ticuna que expressa a relação entre as formas desenhadas e os seres míticos representados nesse grafismo.

A relação entre o *paiwecü* e as formas geométricas que compõem a teia pode ser identificada não somente pela presença da forma de um losango – como sugere o desenho do grafismo aos nossos olhos, acostumados a assim denominar esse tipo de configuração –, mas por todas as formas associadas à composição da teia, explicitando, deste modo, um conceito nativo que expressa tal iconografia como um sistema de signos.

A simbologia constitutiva do pensamento Magüta se apresenta em forma de mitos e narrativas, que explicam a gênese do povo Ticuna. Priscila Faulhaber (2003), em um diálogo com os Ticuna, fez associações das imagens do triângulo ou da forma triangular encontrada nos desenhos das máscaras com o coração da árvore mitológica da *Sapopema* (*Mawü*), numa referência ao ciclo da vida dessa árvore (fertilização, germinação da semente, formação dos frutos). Relacionou os desenhos circulares com as forças que protegem o território do *Eware* das forças do mal. Essas forças são os espíritos das árvores encantadas, das plantas medicinais, dos espíritos antigos. Todas essas formas, triangulares, circulares, retangulares e espirais fazem parte do conjunto de formas geométricas encontradas nas teias das aranhas e formam uma *malha*, a *teia* denominada *paiwecü*.

É instrutivo que o grafismo do *paiwecü* esteja em uma posição destacada na testa da *worecu*, a moça nova, em uma simbologia clara de invocação a todos os seres do universo mítico Ticuna, na intenção de proteger a moça nova e garantir a fartura nas roças, além de, cumprindo o ritual, afugentar todo mal que possa ameaçar as pessoas que vivem neste lugar.

CAPÍTULO 3 – AS ARTESÃS

Neste capítulo, analiso o trabalho desenvolvido em “oficinas para tecer”, realizadas nas comunidades de Bom Caminho e Barro Vermelho. Início com uma gênese das motivações para empreender esse tipo de trabalho, precisando as estratégias metodológicas que me fizeram escolher por uma atividade coletiva com as artesãs dessas comunidades. O fato de ter ido, em viagens anteriores, à TI Santo Antônio possibilitou uma reflexão do trabalho de campo empreendido até aquele momento, bem como uma mudança na abordagem feita através das entrevistas, utilizando as concepções sobre a realização de entrevistas difundidas por Pierre Bourdieu, no livro *A miséria do mundo* (1997). Outro aspecto importante a ressaltar sobre a escolha de trabalhar com oficinas é por compreender este evento – tomando por partido as ideias de Lux Vidal no livro *Grafismo Indígena* (1992) – na perspectiva de uma experiência estética, em que os desenhos produzidos e os cestos construídos se inserem em um sistema de comunicação, com base nas concepções construídas culturalmente, mas com espaço para a manifestação da criatividade dos indivíduos.

No subcapítulo *Oficina para tecer I – Bom Caminho*, descrevo o trabalho realizado nas oficinas e analiso a participação de pessoas da comunidade e das artesãs, concebendo esta experiência na ideia de “compartilhamento do tempo” e “coetaneidade”, nos termos usados por Johanes Fabian. A *performance* das artesãs é analisada a partir das posturas usadas para tecer e das alterações nas relações sociais, em uma comunidade envolvida nas questões materiais inevitáveis do convívio com a sociedade envolvente. Incluo na discussão a percepção de que esta pesquisa está sendo construída por uma permanente negociação entre as partes envolvidas, não sendo os seus rumos um domínio exclusivo daquele que pesquisa.

Em *Oficina para tecer II – Barro Vermelho*, examino o trabalho da oficina por contraste com o que acontece em Bom Caminho. Descrevo, a partir dos acontecimentos que lá se desenrolaram, o que foi possível apreender sobre as representações da comunidade na sua iconografia, bem como nos cantos apresentados por uma das mulheres mais antigas da comunidade, construindo, assim, um panorama no tempo e no espaço da vida nesta comunidade.

Com base nas informações coletadas no trabalho de campo, verifico no subcapítulo *O tempo de aprender das mulheres* os modos de transmissão dos conhecimentos Ticuna, aqui divididos em fases de aprendizagem das mulheres. O tempo é dividido em função das etapas marcantes da vida feminina nesta sociedade e se inscreve na relação dela com a comunidade, através do conhecimento adquirido e do reconhecimento da sua autoridade, bem como de uma relativa autonomia na manipulação de bens.

Termino com *Considerações sobre a presença feminina nas comunidades*, em cuja análise têm destaque o lugar atribuído às mulheres na transmissão do conhecimento Ticuna e as relações sociais envolvendo a criação das Associações de Mulheres. Também se discute o surgimento de novos postos de relevo nas comunidades, como o de coordenadora, de artesã e de professora. Aponto algumas relações sociais que se estabelecem em torno da manipulação dos bens (os cestos e tudo o mais que é produzido por elas) das mulheres, a partir da função comunicativa envolvida nestas trocas e das questões materiais que alteram as noções de valor do tempo nas comunidades da TI Santo Antônio e na comunidade Barro Vermelho, na TI *Eware I*.

3.1. OFICINA PARA TECER

Ao longo dos anos de 2010 e 2011, mantive contato com Rosa Chota (coordenadora da AMATU), Rosa Aiambo (coordenadora da associação MEMATÜ) e com Ilda Félix (diretoria da AMIT). Nas viagens a Benjamin Constant, para realizar o trabalho de campo, contei sempre com o apoio dessas pessoas na interlocução com as mulheres da comunidade.

Em 30 de setembro de 2011, viajei para Benjamin Constant para a última estadia em campo prevista na realização desta pesquisa. Em conversas de orientação, vislumbrou-se a solução para acompanhar o trabalho das artesãs na elaboração dos

cestos. Propus a ideia de uma atividade em conjunto com as mulheres, uma oficina de tecer³⁶.

Realizar uma oficina implicava em compartilhar com as mulheres um tempo reservado exclusivamente ao fazer dos cestos, em uma estratégia para acompanhar tanto conversas formais, as entrevistas, quanto conversas informais, ocorridas entre elas e suscitadas pelo trabalho conjunto de tecer.

A ideia nos parecia boa a princípio. Nela, só víamos benefícios: seria possível acompanhar o processo do fazer dos cestos desde o início e as entrevistas poderiam ser realizadas no mesmo local. Com a vantagem de não interromper a rotina das mulheres e ainda favorecer conversas mais fluidas durante a oficina.

As entrevistas coletivas, de acordo com esta abordagem, poderiam gerar maior interação entre as pessoas entrevistadas. Na conversa com várias artesãs ao mesmo tempo, as tensões e expectativas que se criam diante de perguntas que se tornam difíceis de responder poderiam ser minimizadas.

As questões vislumbradas nesta pesquisa dizem respeito ao saber associado à atividade de fazer os cestos pacará. A minha formação em matemática foi determinante na hora de elaborar as perguntas na primeira aproximação com as artesãs. A prática da contagem existe desde os primeiros tempos da história da matemática. As primeiras noções matemáticas de que se tem notícia dizem respeito a essa atividade. Sendo assim, fundamentei a elaboração das perguntas em noções de quantificação que poderiam se aproximar melhor do conhecimento das mulheres na elaboração dos cestos.

O cesto pacará é um artefato representativo de um sistema de pensamento que reflete o saber das mulheres. Ao analisá-lo, procurei observar suas propriedades de cor, forma, textura, grafismos, material utilizado, inferindo assim sobre a existência de um procedimento de contagem. As perguntas sobre quantificação e contagem eram feitas na tentativa de apreender o conhecimento das mulheres na prática de fazer os cestos. Nestes exercícios, evidenciou-se o fato de que “as categorias de interpretação do objeto devem ser extraídas do sistema concreto de relações significantes que define o objeto” (BOURDIEU, 2004, p.357), pois este não pode responder sobre seus sentidos, que

³⁶ É corrente entre instituições e organizações não governamentais no Estado do Amazonas propor atividades com os grupos indígenas e denominá-las “oficinas”. Não sabemos dizer quem começa a usar esse termo para designar o trabalho desenvolvido em atividades esporádicas, mas, claramente, é um termo reconhecido e aceito pelos grupos. Decidimos por usar, também, o mesmo termo para designar a nossa proposta de trabalho coletivo, “oficina para tecer”.

devem ser investigados nas relações sociais em meio às quais são produzidos (MENESES, 1998, p.91).

Nas reflexões sobre os procedimentos adotados no trabalho de campo, verifiquei que, nas primeiras entrevistas realizadas por esta pesquisa, as ideias de contagem eram recorrentes: *quantos anos, quantos filhos, quantas talas de arumã, quanto tempo vive na comunidade, qual a idade dos filhos* e outras perguntas no entorno da quantificação.

Nestas entrevistas, as perguntas enveredavam por rumos que diziam respeito aos modos de classificação e aos processos de contagem empreendidos pelas artesãs, investigando sobre o modo de pensar a feitura dos cestos. No entanto, tal modo de aproximação apresentava problemas. As mulheres não pareciam atribuir qualquer tipo de valor, ou não viam necessidade e, talvez, nem sentido, em fazer uma contagem do tempo de acordo com a estimativa dos anos de suas vidas ou da vida dos seus filhos. A maioria delas não sabia responder ao certo sobre a passagem do tempo em anos e muitas perguntas iam ficando sem resposta. Percebi, com tais dificuldades, a “violência simbólica”, como descrita por Bourdieu (1997), exercida nesse tipo de aproximação. A percepção de tal impasse me levou a reorientar a maneira de conduzir as entrevistas (que passam a acompanhar as histórias contadas pelo grupo), em muito ancorada à ressalva de que “somente quando se apóia num conhecimento prévio das realidades [dos entrevistados] é que a pesquisa pode fazer surgir as realidades que ela deseja registrar” (*idem*, p.706).

Essa atividade de reunir as mulheres para tecer conjuntamente marcava uma mudança de abordagem. O acesso às conversas que ocorriam entre as artesãs e relacionadas ao trabalho de tecer poderia indicar-me o que era do interesse dessas mulheres na feitura dos cestos. Não se tratava de dirigir a realização dos trabalhos, mas de buscar perceber que direção elas próprias estavam tomando para, então, acompanhá-las. Investigar nas conversas que travavam o tipo de perguntas que eram feitas, se trocavam conhecimentos ou se tiravam dúvidas sobre a forma de realizar o trabalho. Intuí que, nos momentos de descontração, poderiam surgir aberturas para uma distinção entre o que é respondido diretamente e o que é sabido, mas que não é passível de ser desvendado como reação a perguntas diretas.

Outro aspecto que marcou a escolha metodológica pela “oficina para tecer” foi o tempo disponível para fazer o trabalho de campo. Este foi realizado durante três viagens a Benjamin Constant, no período de um ano, mas com estadias que não ultrapassavam

quinze dias seguidos. Com essa limitação de tempo, não seria possível acompanhar o trabalho de cada artesã. Imaginei que, reunindo um grupo, fosse possível registrar o máximo de informações com um número maior de pessoas.

Aceitas as vantagens da aplicação de uma “oficina”, passou-se a pensar nas estratégias de sua realização e nas possíveis dificuldades. O material necessário para tecer poderia ser todo encontrado nas áreas indígenas, mas, e se chovesse? E se não fosse possível colher, secar e pintar o arumã, como as mulheres iriam tecer? Concebeu-se, assim, outra atividade, agregada à tecedura: o desenho. Ficou, assim, decidido levar, de Manaus para Benjamin Constant, uma razoável quantidade de folhas de papel, em pranchas rígidas de tamanho A-3.

Essa experiência estética tinha, como proposta, levar os participantes da oficina a manifestar, pelo desenho, conteúdos muito peculiares, relacionados aos cestos, mas não exprimíveis pelas palavras. Amparei-me nas descritas de Lux Vidal e Aracy Lopes (1992), produzidas em situações semelhantes, em que buscavam compreender a experiência estética em si e a capacidade de comunicação daquilo que é produzido pelos que participam. Considera-se, para tanto, que o que pode ser comunicado é resultante de um estilo e de concepções coletivas, construídas e aceitas culturalmente no interior de uma dada sociedade, porém reelaboradas individualmente (VIDAL, 1992, p.283). Com fulcro nesse pensamento, entendi que os desenhos que viriam a ser produzidos poderiam dar pistas a respeito das relações que envolviam o objeto da pesquisa, isto é, o saber das mulheres nas práticas de fazer os cestos. O exame dos resultados obtidos nas duas oficinas realizadas, em Bom Caminho e, depois, em Barro Vermelho, são o objeto do próximo subcapítulo.

3.1.1. OFICINA PARA TECER I – BOM CAMINHO

Chegando a Benjamin Constant, fui à procura das mulheres. Encontrei Ilda Félix no Museu Magüta. Juntamente com Nino Fernandes, responsável pelo museu e coordenador do CGTT, em conversa inicial, chegamos ao entendimento de que a melhor

atitude era marcar uma reunião com as coordenadoras das Associações para expor minhas intenções e obter ou não a sua concordância.

Conseguimos reunir para uma conversa membros da AMIT, MEMATÜ e AMATÜ. A proposta da oficina foi bem recebida, se bem que em um momento delicado, pois poderia não ser aceita. Embora o trabalho desta pesquisa pudesse ser interessante para os Ticuna, não era visto como meio de solução de seus problemas para geração de renda nas comunidades. O contato dos Ticuna com pesquisadores está muito associado à possibilidade de empreender projetos³⁷ que resultem no ingresso de recursos financeiros, cuja realização se apresenta à comunidade como uma alternativa que gere dividendos e ajude a mitigar as necessidades mais agudas.

A conversa com as coordenadoras foi proveitosa e nela expliquei como seria minha participação no acompanhamento das atividades empreendidas pelas mulheres: entrevistando, fotografando, filmando, e expliquei também que, durante o período da oficina, elas ficariam reunidas na sede da Associação e teceriam juntas. As Coordenadoras se mostraram favoráveis e começaram a mobilizar as artesãs de suas respectivas comunidades. O evento foi discutido considerando o que pensavam as mulheres sobre participar de uma oficina e de como isso afetava a rotina delas. O papel das coordenadoras seria intermediar a conversa com as mulheres Ticuna.

Rosa Chota, que saíra para convidar várias artesãs, retornou com a seguinte resposta: *“as mulheres estão ocupadas, elas têm muitas coisas para fazer na roça e vão perder o dia porque não vão ganhar nada e, também, não querem falar sobre os conhecimentos dos Ticuna”*.

A fala de Rosa Chota, sobre questões muito caras aos indígenas Ticuna e que diz respeito ao compartilhamento de seu conhecimento com pesquisadores, me fez refletir sobre noções muito discutidas nos campos antropológico e museológico: o conhecimento tradicional e sua transformação em bem cultural, o valor dos objetos e a identidade indígena. O movimento na associação das mulheres e em outras organizações do Povo Ticuna acontece concomitantemente aos processos mais gerais de transformação de objetos e saberes em bens culturais, bem como sua apropriação e comercialização. A existência de uma legislação especializada sobre apropriação

³⁷ Projeto é um termo que tem diferentes significados no interior das comunidades indígenas, sobretudo por ser um termo adotado pelas agências financiadoras governamentais e não governamentais para nominar as atividades executadas pelos programas desenvolvimentistas nas áreas indígenas. Não foi possível identificar se estabeleciam uma distinção precisa entre este tipo de projeto e o da pesquisa acadêmica.

patrimonial cria condições para que os artesãos reivindiquem direitos sobre os produtos do trabalho, bem como algum tipo de controle sobre o processo de comercialização.

Na associação de Bom Caminho, já foram desenvolvidos projetos que visavam dotar de mais “qualidade” os cestos tecidos pelas mulheres, pela padronização do tamanho, melhoria do acabamento do cesto e uso de grafismos considerados propriamente Ticuna. São apropriações positivas dos instrumentos das políticas públicas do patrimônio. Ainda que a patrimonialização resulte em transformações na construção dos objetos, seja pela criação de artefatos novos, seja pela reinterpretação daqueles que já não se usam, a manipulação desses instrumentos cria, para quem produz os objetos, uma oportunidade de se construir enquanto agente social político e ativo na elaboração da mudança (GALLOIS, 2007, p.2-3).

Promover ações no espaço físico das associações agrega valor a quem as coordena, pois demonstraria a capacidade de construir alianças e trazer projetos que, de alguma maneira, movimentam a vida dos associados e geram renda extra. Buscando um caminho junto com as coordenadoras, propus que os dias de trabalho na “oficina” teriam uma diária para cada artesã. O valor foi acordado em R\$ 25,00 (vinte e cinco reais) para cada dia de participação na oficina. Desta feita, as mulheres não perderiam totalmente o dia de trabalho, ganhariam o material para tecer e ficariam com o resultado de seu trabalho.

O recurso do pagamento a informantes, durante o trabalho de campo é visto com reserva pela Antropologia. Mas, ao revelar os detalhes da negociação com as coordenadoras das associações indígenas, tenho a intenção de registrar que se tratou de um emprego do dinheiro diverso daquele em que a vantagem financeira serve para obter determinadas informações. Johansen Fabian consome boa parte de seu artigo sobre colecionamento para justificar que nunca pagou a um interlocutor por uma “informação” ou documento, ainda que muitas vezes tenha adquirido objetos quando ia conversar com artistas sobre sua vida e obra e que tais objetos eram negociados depois do trabalho feito (FABIAN, 2010, p.61).

Preparar uma oficina com artesãs de três associações diferentes trouxe a novidade da prática de tecer entre elas. A formação de grupos de trabalho a partir da junção de associações consistia em uma proposta nova de atividade conjunta. Ao reunir os grupos, dividiram-se as tarefas e cada coordenadora providenciou o material necessário para realizar a oficina com o dinheiro disponibilizado para tal.

A oficina, na comunidade de Bom Caminho, foi realizada durante dois dias e dela participaram doze artesãs, distribuídas pelas associações AMATÜ, MEMATÜ, AMIT e OGMITA e três pessoas das comunidades convidadas para ajudar no registro escrito e na produção de imagens do trabalho, além de três jovens desenhistas que participaram da “oficina de desenho”.

Convidei três estudantes para acompanhar e documentar o trabalho. Dois rapazes foram alunos da disciplina que eu ministrara no curso de Licenciatura em Matemática e uma moça fazia o curso de graduação em Pedagogia, oferecido, durante as férias, em Benjamin Constant, pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Todos os três também trabalhavam em escolas locais, sendo que dois eram professores e um era auxiliar na secretaria da escola de Bom Caminho. São indígenas Ticuna e moradores das comunidades. Os professores trabalham um na escola de Porto Cordeirinho e o outro na escola de Bom Caminho. A função dos três colaboradores durante o trabalho foi se definindo ao longo do primeiro dia, naquilo que cada um queria fazer. Dois auxiliares trabalharam com as entrevistas e as traduções das conversas, filmando e fotografando, e o terceiro auxiliar ficou trabalhando com o que era produzido na “oficina de desenho”.

A proposta de fazer uma oficina representava um desafio, pois, ao mesmo tempo em que reunir as artesãs propiciava acompanhar todo o processo de construção do cesto, significava também um volume muito grande de atividades acontecendo a um só tempo. O auxílio para a documentação das atividades era fundamental, sendo organizado ao longo do trabalho. Adotei uma estratégia dialógica ao compartilhar com todos o que eu pensava fazer ali e o que desejava encontrar. Falei da pesquisa e ouvi o que me diziam em retorno. Percebi que ao reunir as mulheres construía-se uma “interação comunicativa, ocorrida em um tempo compartilhado” (FABIAN, 2006, p.510). Ainda que a proposta de um encontro tenha sido externa ao grupo, a determinação sobre os rumos dos acontecimentos no evento eram dados internamente pelas mulheres. O compartilhamento do tempo foi promovido pelas partes envolvidas nesse encontro, que possuíam interesses diversos que foram convergindo através da negociação. Isso tudo foi observado na disposição delas para conversar ou falar sobre as perguntas feitas.

Tabela 3: PARTICIPANTES DA OFICINA EM BOM CAMINHO

<i>N.</i>	<i>Nome</i>	<i>Idade</i>	<i>Estado civil</i>	<i>Nº de filhos</i>	<i>Associação</i>	<i>Comunidade</i>
1	Olinda Félix Bastos	Não sabe			AMIT	Filadélfia
2	Ilda Pinto Félix	44 ou 51	Casada	07	AMIT	Filadélfia
3	Francisca Coelho Araújo	42		01	OGMITA	Filadélfia
4	Olímpia José Aguillar Mendes	53	Casada	13	MEMATÜ	Porto Cordeirinho
5	Rosa “Aiambo” Moçambite de Almeida,	65	Casada		MEMATÜ	Porto Cordeirinho
6	Dalva Agostinho Rocha	19	Casada	01	AMATÜ	Bom Caminho
7	Divina Lucinda Luiz	47	Casada		AMATÜ	Bom Caminho
8	Rosa Chota Dávila		Casada		AMATÜ	Bom Caminho
9	Trindade de Souza Cimprício	34	Casada	06	AMATÜ	Bom Caminho
10	Fátima Pinto Dias	22 ou 25	Casada	06	AMATÜ	Bom Caminho
11	Darcy Emílio de Souza	54	Casada	07	AMATÜ	Bom Caminho
12	Joana Julião Ferreira	44	Casada		AMATÜ	Bom Caminho
13	Leonardo Chota Agostinho	23	Casado	02		Bom Caminho
14	Wellton Polica Manoel	34	Casado	03		
15	Francisnete Emílio de Souza		Solteira	02	AMATÜ	Bom Caminho
16	Ondino Pereira Sintras Filho	15	Solteiro			Bom Caminho
17	Pedro Ferreira Ramos Filho	23	Solteiro			Bom Caminho
18	Fabrcício de Souza Salvador	18	Solteiro			Bom Caminho

Entre elas sobressaía uma hierarquia (na falta de um termo melhor), que definia quem deveria falar e sobre qual assunto. Muitas vezes, diante de perguntas sobre a existência de algum canto próprio para tecer, as mulheres apontavam quem podia falar sobre isso, remetiam às mães e avós como conhecedoras. As mulheres que eram apontadas no grupo decidiam longamente se deviam falar ou cantar. Outras vezes,

diante de minha insistência, riam, mudavam de assunto e ignoravam o que foi perguntado, deixando-me sem saber se pensavam ser uma tolice ou se não era adequado falar sobre o assunto. Os desdobramentos no trabalho de campo foram compartilhados, no sentido de que existia um espaço para que atividades fossem propostas. A realização de uma oficina de desenho com os rapazes da comunidade, ao mesmo tempo em que ocorria o trabalho com as mulheres, foi sugestão de um dos alunos que estava me auxiliando e que gostava de desenhar. Era do interesse das coordenadoras de duas das Associações fazer um vídeo sobre a atividade das artesãs, aproveitando o fato de que estávamos filmando a oficina. Rosa Chota e Ilda Félix argumentaram que “*as pessoas [que compram] precisam saber quanto trabalho dá*” para fazer um cesto. Com isso pretendiam agregar valor econômico aos objetos na hora de comercializá-los. E com tantos propósitos, seguiam influenciando nos rumos do trabalho da pesquisa e determinando como queriam ser vistas. Os diversos interlocutores e o lugar ou o posto que ocupavam na comunidade me faziam observar os diferentes discursos envolvidos na pesquisa e, ainda que não fosse compreensível para mim a maneira de representá-los discursivamente, compreendia “o curso geral da pesquisa como uma negociação em andamento” (CLIFFORD, 2002, p.47).

Da oficina de desenho, participaram três rapazes da comunidade de Bom Caminho e um aluno como auxiliar. Esta oficina acontecia em paralelo à de oficina de tecer e no mesmo ambiente da associação. Em conversa com o grupo, foi sugerido que desenhassem coisas relativas ao fazer das mulheres no tecer dos cestos. Eles observaram o trabalho que faziam as mulheres, verificaram as fotografias dos cestos que eram usadas nas entrevistas e decidiram, entre si, desenhar os grafismos. A experiência se apresentava com vários olhares e percepções. Os três auxiliares tinham modos bem diversos de encarar o trabalho. O professor que escolheu desenvolver as atividades com desenho deslindou as possibilidades de transferência do grafismo para o papel e suas associações com as formas geométricas. A mudança de suporte exigia criatividade e habilidade para que surgisse no papel o desenho que exibisse a complexidade do trançado feito pelas mulheres. O professor que escolheu ficar entrevistando as artesãs se mostrou surpreso com tantas coisas que desconhecia sobre as histórias do seu povo e se disse interessado em pesquisar sobre as histórias contadas pelas mulheres. A aluna de pedagogia que nos auxiliou não fez declarações sobre a atividade que desempenhou, e também não aparentava surpresa com as histórias que traduzia, o que interpretei como demonstração de familiaridade com os assuntos tratados pelas artesãs.

A oficina foi realizada durante dois dias, pela parte da manhã e da tarde. No primeiro dia, chegaram trazendo todo o material que seria utilizado para tecer. Os procedimentos foram feitos em conjunto, mas cada artesã decidiu sobre a condução do seu trabalho. Todas estavam cientes do que faziam.

Enquanto as mulheres prosseguiam em sua marcha de trabalho, empenhamo-nos na tentativa de acompanhar documentando o que faziam. As entrevistas iniciaram ao final da manhã e seguiram ao longo do dia. Éramos duas pessoas entrevistando separadamente e como eu não falo a língua Ticuna um auxiliar traduzia as conversas. Enquanto eu conversava com grupos de mulheres, um dos professores fazia entrevistas individualmente a partir de um roteiro previamente elaborado. As entrevistas procuravam seguir um caminho diferente daquele adotado no começo da pesquisa. As perguntas faziam referência às histórias e aos cantos ouvidos pelas artesãs de hoje quando, ainda crianças, acompanhavam o processo de tecer das mulheres mais velhas. A investigação passou a tratar, pelas entrevistas, das histórias, sonhos e cantos que foram ouvidos em algum momento em que as mulheres teciam ou mesmo foram cantados por elas e faziam alguma referência ao conhecimento sobre a atividade de confeccionar os cestos.

As expectativas durante o trabalho de registro da oficina para tecer eram de ordem prática, sobre como conseguir acompanhar tudo o que estava acontecendo. A alternativa encontrada foi assumir uma postura de acompanhar o trabalho em pequenos grupos registrando conversas e imagens. A conversa sobre histórias e cantos era realizada de maneira conjunta, na qual todas as mulheres, mesmo as mais tímidas, podiam se sentir à vontade para fazer intervenções. Com base naquilo que sabiam, as mulheres concordavam, acrescentavam outras versões ou discordavam. Algumas vezes, a fala de uma artesã ecoava na fala das outras e as lembranças eram movimentadas sobre fatos ocorridos ou sobre o contexto em que histórias ou cantos foram executados, o que rendia muitos comentários entre elas. A outra medida adotada foi não interferir nas entrevistas feitas pelo professor auxiliar no momento em que acontecia. Com ele, dividi os enfoques que seriam interessantes para a pesquisa, forneci o roteiro de entrevista, mostrei como utilizar o gravador e, ao final, ouvi o que ele tinha a dizer sobre o trabalho que desempenhou. Nas vezes em que, durante uma conversa, todas as mulheres emitiam opinião em torno de um assunto, o professor atuava como intérprete ou a aluna de pedagogia fazia o trabalho de traduzir.

3.1.2. A PERFORMANCE DAS ARTESÃS NAS POSTURAS DO CORPO PARA TECER



Figura 1: Postura adotada para iniciar o fundo do cesto

Às oito horas da manhã, as mulheres começavam a chegar à sede da AMATÜ, em Bom Caminho, carregando seus feixes de arumã. Algumas carregavam na cabeça,

enquanto outras, que vinham de lugares mais distantes, em motocicletas. Assim que elas chegavam iam se acomodando no pequeno espaço que antecede o salão. Desfaziam seus feixes e começavam um conjunto de sons, nem sempre harmônico, de facas e terçados que raspavam as talas de arumã.

Impressionou-me, na convivência com elas, o quanto são ocupadas sem parecerem atarefadas ou assoberbadas. O tempo que elas estavam dedicando ao trabalho na oficina era um tempo no ritmo delas. As atividades, o lugar que escolheram se colocar para tecer e o cesto que pretendiam construir, tudo foi decidido por elas sem interferência nem mediação. Os grupos de mulheres foram se organizando, inicialmente, conforme a proximidade entre elas. No primeiro dia, a proximidade era determinada pela proveniência da mesma comunidade. No final desse dia e no dia seguinte, outras aproximações foram acontecendo conforme o interesse naquilo que cada uma tecia.

“Os homens (...) sabem servir-se de seu corpo”, disse Marcel Mauss (2003, p.401). Essa afirmação se confirmava plenamente ao observar que o principal instrumento manejado pelas mulheres, no preparo dos cestos, era o seu próprio corpo. Elas afinavam os passos de feitura dos cestos com as posições adotadas para manusear as fibras. O fundo do cesto corresponde ao assento da peça e, para prepará-lo, as mulheres utilizam de seu corpo ficando sentadas sobre as fibras, prendendo parte dela no assento conforme mostram as Figuras 1 e 2. As fibras colocadas pelas mãos são apoiadas e firmadas na posição pelos pés. Na Figura 2, é o assento da artesã e a perna dobrada que mantêm as talas fixas enquanto o trançado é executado.

Neste momento do trançado, mudam de lugar conforme o quadrante do fundo que estão construindo e vão executando um giro de 90°, a cada mudança de quadrante, em torno do fundo de cesto. Ao invés de girarem a peça que está sendo trançada, são elas que giram descrevendo um movimento de rotação e simetria da postura de seu corpo e, concomitantemente, a figura que se forma no fundo sofre igual movimentação, ou seja, é transportada, por simetria, de um quadrante a outro até fechar o círculo descrito.



Figura 2: Posição adotada para iniciar o fundo do cesto (variação da Figura 1)



Figura 3: Artesã sentada fazendo uso do terçado para dividir o talo de arumã.

Segundo uma das artesãs³⁸, a diferença entre o *arumã* e o *arumã verdadeiro* está na qualidade da fibra: “o *arumã verdadeiro* toda hora você tá tecendo (...) quando chove é bom porque é frio”. O *arumã verdadeiro* possui a qualidade de ser mais maleável e não partir facilmente, podendo ser tecido na hora que a artesã desejar. O mesmo não acontece com o *arumã* que não é verdadeiro, que precisa ser trabalhado no começo da manhã, nos dias de chuva ou ao final do dia quando a temperatura é mais amena, e a fibra se mantém úmida. Nos horários de calor, a fibra se parte rapidamente, se desprendem farpas dificultando o trançado. Mas, afora os inconvenientes relatados, não se discrimina quanto ao uso e tampouco foi verificada variação de valor no preço cobrado por cestos tecidos com um ou outro tipo de *arumã*. Ainda assim, a fala das mulheres, quando se referiam a um cesto feito com *arumã verdadeiro*, conotava um maior apreço por ele.

No preparo da matéria prima para tecer, os instrumentos são poucos. Usam-se terçados ou facões para cortar, raspar e dividir as fasquias no talo (Figura 3). Chumaços feitos com tecido de algodão ou mesmo feitos de algodão são usados na pintura. As tintas são preparadas em cuias, reservadas para essa finalidade e guardadas em garrafas de vidro.

Na comunidade de Bom Caminho, todo esse material (*arumã* e tintura) é encomendado a alguns homens que trabalham mediante pagamento prévio. Nesta comunidade, algumas mulheres têm como principal atividade tecer cestos exclusivos para venda – o que mostra uma das transformações³⁹ ocorridas na comunidade com o surgimento de “profissões”, entendido aqui como um trabalho com características específicas e pelo qual se é remunerado. As transformações iam evidenciando a separação das relações que eram definidas em torno de uma atividade como, por exemplo, a retirada de *arumã*. Tal prática era desempenhada por uma necessidade de uso ou por um “saber/fazer” das mulheres. Retirar da floresta era tarefa executada por homens com algum tipo de aliança com a mulher que ia tecer. Tal relação vê-se modificada em decorrência das transformações desta atividade na comunidade, que se encontra submetida à lógica da economia de mercado.

Observo que para iniciar o cesto todas as artesãs procediam de maneira semelhante, ou seja, utilizavam o corpo em posições equivalentes para iniciar o seu fundo. Depois que “levantavam o corpo” do cesto, as posições adotadas variavam, as

³⁸ Fátima Pinto Dias em entrevista durante a oficina.

³⁹ Conforme discussão empreendida no início deste capítulo.

mulheres mais velhas tecendo sentadas em diferentes posições no chão (Fig. 4 e 5). Em alguns momentos, usavam a parede para apoiar as costas enquanto trançavam (Fig. 5), mas, na maior parte do tempo, permaneciam sentadas no chão sem apoio para as costas.

Compreendo as posturas do corpo como técnicas do trançado, na concepção de “um ato tradicional e eficaz (...) de ordem mecânica, física ou físico-química (...)” em que o corpo “é o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem” (MAUSS, 2003, p.407). As mulheres mais jovens do grupo de artesãs sentavam em cadeiras para tecer o “corpo” do cesto (Fig. 6). Construídas socialmente e, como tal, flexíveis, as dinâmicas que caracterizam a cultura, as posturas usadas para tecer são marcadas pelos hábitos próprios da sociedade Ticuna conforme o lugar ou a comunidade onde são observadas. O uso da cadeira na hora de tecer está associado às mudanças de hábitos pelas quais vem passando as comunidades da Terra Indígena Santo Antônio. A inclusão de objetos como cadeiras e mesas – mas não somente estas – no interior das casas influenciam nas posturas adotadas pelo corpo e refletem também no modo de executar a técnica do trançado (Fig. 6 e 7).

O chão é a base utilizada para montar o início do cesto (Fig. 1 e 2), não tendo sido observada nenhuma outra variação. Uma das explicações dadas pelas mulheres para a mudança das posturas do corpo enquanto estão sentadas no chão, devia-se ao cansaço de permanecer na mesma posição por longo tempo. Observo que, além do aspecto apontado pela artesã, a mudança na posição das pernas diz respeito ao tipo de apoio adequado a cada momento do trançado, assumindo o corpo determinadas posições não somente para alcançar conforto (Fig. 4), mas também em função do tipo de suporte que se produz, servindo à manipulação necessária do cesto na hora de tecer (Fig. 5). Todas essas técnicas do corpo na elaboração dos cestos são fatos transmitidos e remontam ao mito de origem desse povo.



Figura 4: Artesã tecendo, postura com as pernas esticadas e cruzadas na altura dos tornozelos.



Figura 5: Artesã tecendo, postura com as pernas esticadas e abertas.



Figura 6: Artesã tecendo e a postura de seu corpo na cadeira.



Figura 7: Artesã tecendo e a postura de seu corpo na cadeira.

TABELA 4: O NOME DE ALGUMAS POSTURAS EM LÍNGUA TICUNA

I tarü toü rü wui para ta kacüü I nai para rünabucümü	Figura 2
I tarü toü rü wui para ni wëru wuicüwa natana kücümüü	Figura 3
I tarü toü rü ngumatchi wegupara (perna esticada e cruzada uma por cima da outra)	Figura 4
Rü I tarü toü I tiwengu para marë	Figura 5
I tarü toü rü wuikuwa tan kaitakeë rü wuikuwa rü tungupëngu Tana üü	
Rü I tarü toü Inhumatchi nunguë tuparã na nunguparã	

3.2. OFICINA PARA TECER II – BARRO VERMELHO

A viagem que aqui descrevo é também o meu primeiro contato com a comunidade do Barro Vermelho; logo, não me foi possível utilizar as mesmas estratégias usadas em Bom Caminho para organizar uma atividade em conjunto. No Barro Vermelho, não existe organização nos moldes de associação; é a escola a instituição que agrega a comunidade. Assim, foram os professores que fizeram o papel de mediadores junto à comunidade, divulgando nossa chegada durante a noite e convidando todos a participar da oficina que realizaríamos na manhã seguinte.

Diferentemente de Bom Caminho, onde o foco era o trabalho das mulheres e estas participaram em maioria, no Barro Vermelho, todos os que ficaram na comunidade, naquele dia, vieram ouvir a proposta da oficina. Diante do quadro, decidiu-se expor que o interesse maior era sobre os cestos feitos pelas mulheres. Apresentei as fotografias dos grafismos desenhados na oficina em Bom Caminho e sugeri a oficina de desenho como uma atividade para o grupo presente. O ato de desenhar exerceu atração e todos se aproximam interessados em ver o material e os desenhos feitos em Bom Caminho. O grupo que resolve participar é formado, em sua maioria, por homens, sendo poucas as mulheres que resolvem desenhar. A maior parte delas fica acompanhando o movimento junto com as crianças.

Algumas mulheres trouxeram cestos prontos feitos por elas. Mostraram um cesto *buré* e um *pacará pequeno*. Exibiram uma *rede*, um *tipiti* e conduziram até o barracão aquilo que estavam tecendo no momento: um *tipiti*, um cesto *woturá*, ou *aturá*, e um pequeno cesto *buré*. Reunimo-nos em um barracão onde acontecem as reuniões e as aulas. As pessoas se acomodaram ao longo de uma mesa comprida e em carteiras escolares. Em um barracão menor, ficaram as mulheres que estavam tecendo.

Da atividade de desenho, participaram vinte e quatro pessoas, dezenove homens e cinco mulheres, além de uma artesã tecendo um *tipiti*, uma tecendo um *Wotiürá* e outra tecendo um cesto pequeno chamado *buré*.

Dois professores da comunidade ajudaram, traduzindo e explicando o que se estava propondo. Paulino Manoelzinho Nunes, antigo capitão Ticuna, que é conhecido na comunidade, incentivava a todos para que fizessem desenhos e argumentava que os

desenhos do Barro Vermelho eram mais “*verdadeiros*”, porque ali vivem os “*Ticuna verdadeiros mesmo*”.

Os comentários de Paulino carregam implícitas referências ao passado da comunidade e, mais especificamente, ao momento de sua criação. As motivações que conduziram os primeiros grupos que vieram se instalar ao longo das margens do igarapé de São Jerônimo “*Tunetü*”⁴⁰ são diversas. Em 1992, foram registrados deslocamentos de grupos de Vendaval, comunidade indígena localizada na boca do igarapé São Jerônimo, para as áreas dentro do igarapé em direção a sua nascente, dando origem a comunidades como a do Barro Vermelho, *Buneciü*. Esse movimento acontecera em função de divergências entre os grupos Ticuna, mas também esteve associado às ideias de ocupação das áreas demarcadas para garantir o território. De outro lado, teve motivações ligadas aos mitos de origem Ticuna, que transformariam o deslocamento em uma busca ou em um retorno aos valores antigos, caracterizados sobremaneira pelo afastamento de relações estreitas com o “mundo dos brancos”. Tais deslocamentos podem ser entendidos como um restabelecimento das afinidades entre o que seria um modo próprio dos Ticuna de ver o mundo, em um estilo de vida que considera as relações com a natureza e o meio ambiente como peculiares à etnia Ticuna, e que, sob certos aspectos, está em oposição ao modo de vida adotado pelos não índios (FAULHABER, 2012).

Observo que as pessoas, quando resolvem participar da oficina, estão atendendo a esse chamado de Paulino, para que mostrem o conhecimento daqueles que ele denomina como “*verdadeiros*” Ticuna e, assim fazendo, justificam a importância atribuída por ele àqueles que vivem na comunidade.

Os fatores que evidenciam os aspectos positivos da vida naquela localidade são vários: a aparência das pessoas é saudável, a água é abundante e limpa, não existem queixas quanto à escassez de alimentos e o cenário indica fartura quando o assunto são as necessidades básicas. Além de tais vantagens da vida em contato com a natureza, as palavras de Paulino indicam um reconhecimento deste lugar como o espaço adequado para viver amplamente o “estilo de vida” dos Ticuna.

A partir destas observações, pode-se caracterizar a comunidade do Barro Vermelho como um “local de cultura” e de manifestação da etnicidade Ticuna. Por ser

⁴⁰ Utilizo aqui a grafia adotada pelos Ticuna do Barro Vermelho, conforme consta nos seus desenhos.

um lugar onde os principais rituais Ticuna são praticados⁴¹, a produção de artefatos está associada ao uso, aos rituais – não ao comércio –, mas mesmo assim revelam uma técnica apurada em sua confecção, produzindo artefatos nos quais aparecem detalhes elaborados com preciosismo. Os cestos do tipo *Woturá* são tecidos para buscar os produtos da roça, da floresta e a lenha para o fogo. Os *paneiros* são tecidos para acomodar a produção de farinha, que é levada para ser vendida em Tabatinga. O cesto do tipo *buré*, feito com uma técnica diferente da adotada em outros cestos, é tecido por uma senhora que vive na comunidade do Barro Vermelho, sendo poucas as artesãs conhecedoras dessa técnica de construção. São cestos diferentes dos modelos identificados com a cestaria Ticuna presente nos espaços de comercialização.

Na superfície, tudo parece acomodado a esse olhar idealizado da vida indígena. No entanto, as aspirações dos grupos transcendem os espaços da comunidade e remetem à vida fora dela. As articulações para dar visibilidade à comunidade são muito importantes para ter a atenção do Estado e receber benefícios básicos, como energia elétrica, água tratada e saúde, a que todo cidadão, em tese, tem direito no território nacional. A distância dos centros urbanos é uma condição que apresenta suas vantagens: afasta da influência do mercado, que interfere rápida e profundamente em suas relações sociais, livra-os de problemas como a pobreza estrutural e as enfermidades geradas pela má alimentação e pelo uso de água contaminada; ajuda a manter o equilíbrio na relação com o meio ambiente pelo acesso direto aos recursos da natureza. O reverso da situação é que a comunidade se vê privada do apoio necessário para solução de problemas, como a falta de médicos, medicamento, hospital ou mesmo um posto de saúde, ausência de serviços de telefonia, etc. As pessoas manifestam anseios de preservação, mas não de isolamento no sentido estrito; a proposta de levar uma vida reservada é diferente de ser excluído dos direitos de cidadania. Quero com isso dizer que também ali se vivencia a vida em integração com os centros urbanos que chega pela antena parabólica e fazem a comunidade acompanhar a trama das novelas que passam na televisão. As preocupações são semelhantes àquelas com as quais nos deparamos em Bom Caminho, Porto Cordeirinho e Filadélfia.

No Barro Vermelho, aspira-se à formação de uma organização própria de afirmação dos valores Ticuna, que seja reconhecida pelos poderes estabelecidos. Para isso, querem saber como se organiza uma associação, antevendo que esta possa servir

⁴¹ De fato, rituais da moça nova são praticados na comunidade, mas não me foi possível precisar se essa prática acontece com todas as meninas da comunidade ou se é restrita a algum grupo dentro dela.

para encontrar solução para os anseios da comunidade. As viagens para Tabatinga e outras cidades são frequentes entre os moradores do Barro Vermelho e o teor das conversas demonstra que eles precisam de mais do que água livre de contaminação, terra para fazer roça e abundância de recursos naturais. As negociações para preservar seu modo de vida e conseguir assistência estão sempre em andamento e as *mudanças* agenciadas por eles carregam implícito um desejo de *permanência*. As mudanças que se pleiteiam são para que possam continuar sendo Ticuna. Nos mais velhos, transparece a certeza de que seu costume deve ser ensinado aos que conseguem chegar até eles, aos que demonstram interesse. E em parte pelo sentimento presente de que mesmo ali, em “lugar apropriado” o sistema de transmissão dos conhecimentos dos mais velhos é movimentado pela dinâmica cultural que oferece outros meios para se adquirir conhecimento e já não se controla sua transmissão. Diante da movimentação da memória desse passado coletivo, as pessoas reagem fazendo desenhos que ilustram o seu imaginário sobre o conhecimento dos *verdadeiros* Ticuna.

3.2.1. OS DESENHOS



Figura 8 - Peneira, desenho feito na oficina na comunidade Barro Vermelho

A oficina de desenho aconteceu, em alguma medida, conforme as orientações dadas por Paulino. Após o que expus e o que os professores traduziram, foi Paulino quem seguiu falando e circulando entre as pessoas, distribuindo o material de desenho. Dada a conjuntura em que ocorreu a oficina, não foi possível conversar com os autores dos desenhos para investigar, junto a cada um deles, o que tinham a dizer sobre seus próprios traços; então, optei por observar e compará-los em suas recorrências.

Os desenhos feitos por cinco mulheres participantes da oficina mostravam artefatos tradicionalmente fabricados pelas mulheres, como *tipiti*, *peneira*, *bolsa*, *woturá*, trançado de parte do recinto da moça nova e *igaçabas* de cerâmica. Destaca-se como ponto em comum a decoração das peças ressaltadas por desenhos que sugerem trançados e formam padrões semelhantes. Detectei, na sequência formada pelo grafismo *paiwecü*, um motivo presente em quase todos os desenhos feitos por elas.

No desenho da peneira (Fig. 8), esse grafismo é sugerido em lados opostos da figura, sendo o centro preenchido por uma malha quadriculada, em que os quadrados da malha são preenchidos por círculos coloridos. Ao observar esse preenchimento no sentido vertical, verifico que cada coluna foi preenchida com um máximo de cinco círculos, em uma variação de um a cinco. No sentido horizontal, uma linha possui seis círculos, as outras possuem a mesma variação já descrita.

O desenho da parede do local reservado à moça submetida ao ritual da puberdade (Fig. 9) apresenta forma retangular e, considerando o lado maior, a figura é dividida horizontalmente em faixas intercaladas, estreitas e largas, que por sua vez alternam grafismos da cobra *jibóia* e do *paiwecü*. O desenho assim feito parece mais estilizado, tanto em sua forma quanto em seu preenchimento com grafismos, por utilizar toda a área destinada ao desenho, sem se ocupar em reproduzir os elementos como de fato costumam ser feitos.

Foi possível verificar a estilização do desenho anterior por comparação com outros dois desenhos (Fig.10 e 11) que também retratam as paredes do recinto de reclusão. Nestes, a parede é desenhada como um portal, com a parte superior abaulada. Abaixo dessa cúpula, o portal é seccionado em faixas verticais onde se verifica um esforço de equivalência entre as distâncias adotadas.



Figura 9 - desenho estilizado da parede do recinto de reclusão da moça nova

Por cima desta divisão, é feita outra divisão; desta vez, duas faixas formando um X subdividem o espaço em quatro regiões, que podem ser entendidas como acima (norte) e abaixo (sul), direita (leste) e esquerda (oeste). Os desenhos da *Figura 10* e *Figura 11*, feitos por autores diferentes, parecem simétricos e, a partir desse começo aparentemente comum aos dois, observa-se que em um deles é o grafismo da borboleta *Be'ru* queorna a faixa que forma o X. No desenho da *Figura 10*, a *moça nova* enfeitada com seu cocar está no lado direito do portal. À esquerda deste, está um pote de cerâmica decorado com o grafismo *paiwecü*. Na parte superior, estão desenhados alguns elementos que parecem estar pendurados no alto do portal e, no lado esquerdo do mesmo, foi desenhada uma circunferência pendurada em uma das borboletas desenhadas no motivo X. No outro desenho na *Figura 11*, as posições da *moça nova* e da *igaçaba* estão opostas; agora, a *moça*, enfeitada com seu cocar, foi desenhada do lado direito do portal e a *igaçaba*, no lado esquerdo. No alto, ao centro, vê-se o cocar da *moça nova*, com as penas de arara e o grafismo *paiwecü*.

No desenho das *igaçabas* nas *Figura 12* e *13*, uma tem a forma de pote e outra de jarra. Ambas foram divididas em três regiões, onde os desenhos são dispostos; a parte de cima, próxima à “boca”, é menor e as outras duas regiões são distribuídas de maneira proporcional. Na *igaçaba* em forma de pote, a divisão é feita por faixas com o grafismo *paiwecü*; em cada seção, é formada uma cobra preta grande, e duas outras cobras vermelhas menores estão dispostas de modo que transparece a forma básica do *paiwecü*. E no alto, próximo à “boca” da *igaçaba*, uma cobra está posta de modo a compor a metade da forma básica desse mesmo grafismo.

A *igaçaba* em forma de jarra tem a parte central totalmente preenchida por três faixas onde formas triangulares são encaixadas em sequência, e na última faixa tem-se uma composição do grafismo *paiwecü*, com as formas triangulares gerando uma forma hexagonal. Na parte inferior, uma cobra persegue um jabuti (*Metare*).

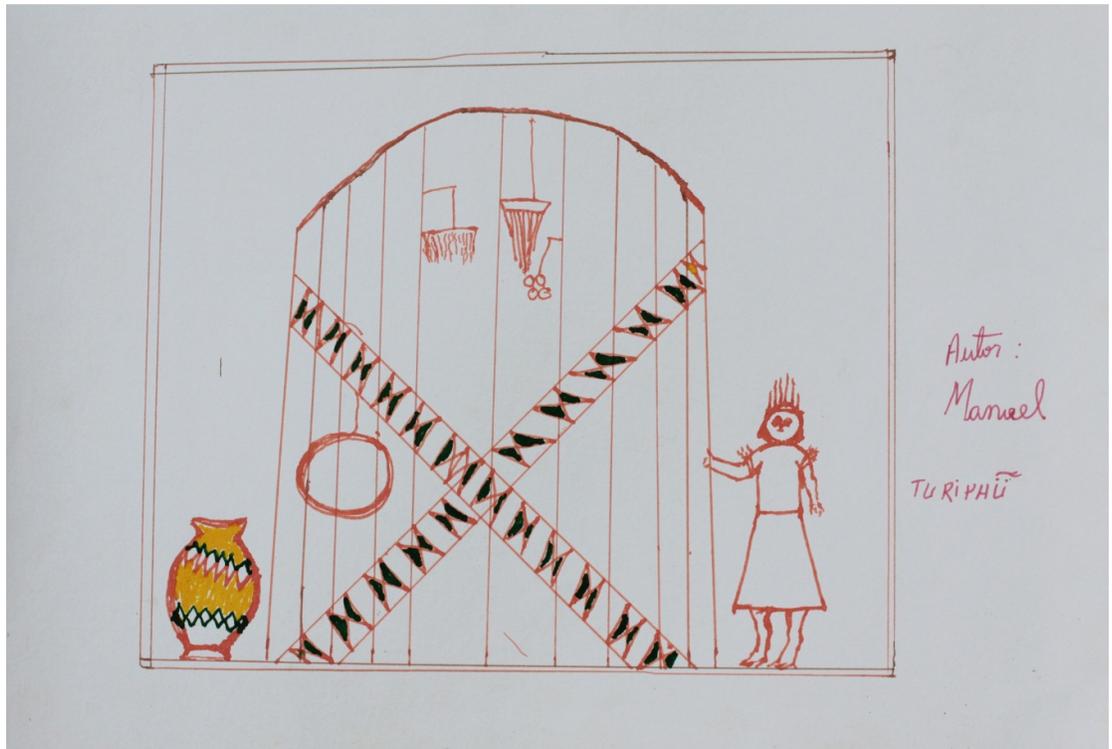


Figura 250 - Entrada do recinto de reclusão da moça nova

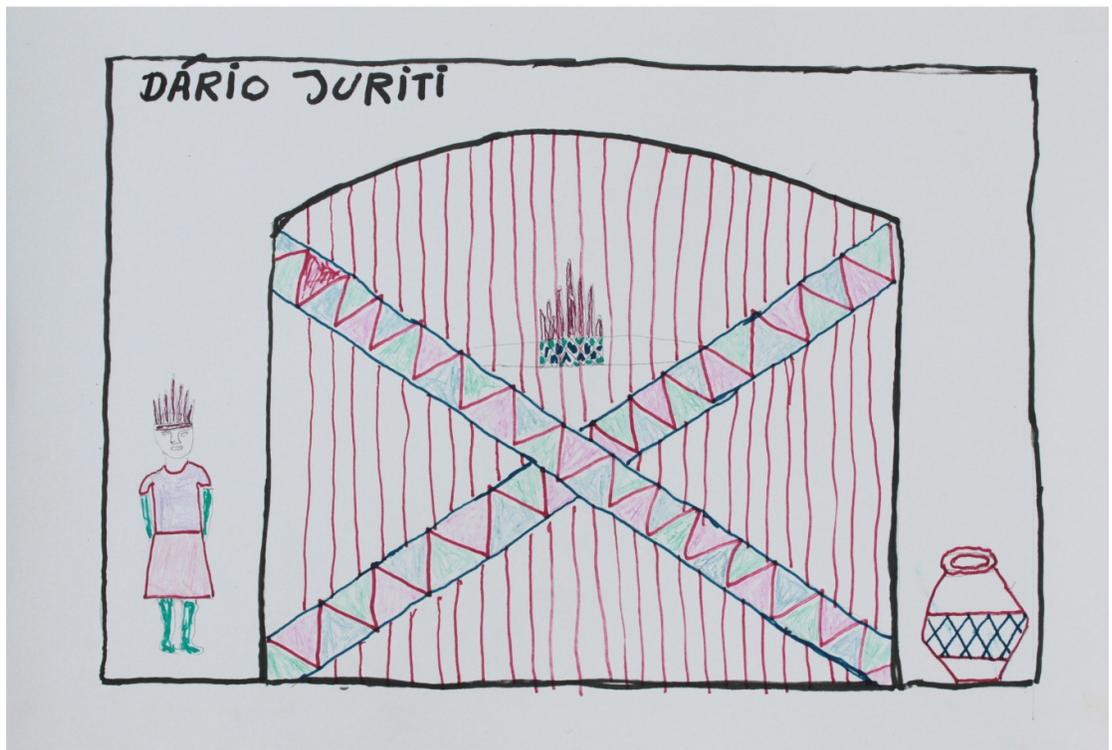


Figura 11 - Entrada do recinto de reclusão da moça nova



Figura 12 - Desenho de igaçaba em forma de jarra



Figura 13 - Desenho de igaçaba

Em todos os desenhos, estão presentes elementos que fazem parte da vida social e da vida ritual dos Ticuna. Os animais desenhados possuem muitas estórias, que interceptam suas aparições com a vida no grupo ou possuem estórias muito antigas como no caso jabuti. *Metare* – nome dado ao jabuti – era um sábio que queria voltar ao céu junto com seu povo. Utilizou, para isso, o seu canto, um casco de jabuti e um couro de anta com que fez um tambor. Cantando ao ritmo do tambor do couro de anta e batendo no casco do jabuti, conseguia ir até o céu e voltar ao mundo dos seres encantados, junto com seu povo e sempre que desejava (GONZÁLEZ, 1996, p.137).

Os artefatos têm seus usos definidos na vida cotidiana, mas estabelecem uma ligação com aspectos de uso ritual. Sendo um indicador de que, nesse grupo, a existência da relação entre humanos e não humanos mobiliza muitos conhecimentos Ticuna na intenção de manter estas relações estáveis pela prática ritual.

Os artefatos têm seus usos definidos na vida cotidiana, mas estabelecem uma ligação com aspectos de uso ritual. Sendo um indicador de que, nesse grupo, a existência da relação entre humanos e não humanos mobiliza muitos conhecimentos Ticuna na intenção de manter estas relações estáveis pela prática ritual.

3.2.2. OS CANTOS

O Pajé Eurico nos hospedou em sua casa durante nossa estadia no Barro Vermelho. Ao final da oficina, tentei falar com D. Luzia Firmino, mas ela ainda estava em viagem, voltando de Tabatinga. No começo da noite, ela retornou e foi até a casa onde estávamos hospedados. D. Luzia é uma das mulheres mais antigas da comunidade e conhece os cantos e as histórias dos Ticuna. Quando D. Luzia chega à casa do Pajé Eurico, as pessoas da comunidade começam a se aproximar e a roda que se forma em torno dela vai aumentando, principalmente com a presença das mulheres. As crianças se acomodam junto com as mães enquanto Luzia, sua filha e Martírio cantam sentadas de braços dados. As duas mulheres acompanham o canto iniciado por Luzia. Martírio foi uma das participantes da oficina, tecendo um cesto *buré*, e, na ocasião em que tentei conversar com ela sobre os cantos, respondeu que não sabia cantar. Na performance

desempenhada por elas, Martírio e a filha acompanham os cantos, mas não os iniciam; quem escolhe o que será cantado é Luzia. O desempenho delas é acompanhar e manter a proximidade, ficando de braços dados. A autoridade sobre o conhecimento dos cantos é de Luzia, ela *sabe* os cantos. Essa autoridade lhe foi transmitida pela mãe para que assumisse os cantos após sua morte, conforme descreve quando diz:

antigo mamãe disse: minha filha quando [eu] se morrer e isso que sabe e quando tem festa de tambor pode cantar você... nunca mais perdi esse cantar, desde pequena mamãe dá pra ele [mim] esse cantar (...) agora nunca parado.

A presença da filha ao seu lado indica que ela também herdará o *cantar* de Luzia quando o momento chegar. Um dos aspectos que se pode vislumbrar com o canto é que se trata de uma maneira de contar o passado vivido pelos Ticuna em diversos tempos históricos. A “época do patrão” seringalista, que escravizava os Ticuna, acontecimentos remotos ligados à sua origem mítica e de seus heróis culturais, bem como contar um acontecimento recente, como a minha chegada ao Barro Vermelho. Os cantos têm uma função definida na realidade construída por essas pessoas ligadas à memória de sua história no tempo. E quando cantados nos ritos, servem para ensinar e abrir o caminho aos participantes para que penetrem no mundo dos seres encantados. Tais observações ratificam as afirmações de serem os rituais amazônicos basicamente ritos musicais e que a música dos *Povos das Terras Baixas da América do Sul* guarda elementos da história (MENEZES BASTOS, 2008). O interesse desta pesquisa e seus objetivos não contemplam estudar os cantos das mulheres Ticuna. No entanto, dei-me conta da importância deles, bem como sua presença percorrendo a vida social das comunidades.

Os cantos possuem uma função importante nos rituais da puberdade praticados pelos Ticuna e ficam ao encargo dos anciãos, mas em especial das mulheres. A sua origem é associada ao *Avô Tchürüne*, personagem que, nos tempos remotos, conseguia conduzir um grupo de pessoas tocando um tambor feito de casco de jabuti até a montanha mítica para ali se esconder e salvar seu povo das feras. Depois que consegue sair de lá com seu grupo, começa a preparar uma festa. Durante o festejo, teria sido ensinado por *To’ü*, o macaco caiarara, que teria aparecido durante a preparação da festa e, no meio da sala, onde ficava o recinto de reclusão da *moça nova*, começara a cantar,

chamando a atenção de todos, dizendo que ninguém sabia cantar. O *To'ü* se aproximara do recinto, encostara-se à parede e cantara todos os cantos rituais para a moça nova. Nos cantos, recomendara à *moça nova* escutar quieta, sem rir. *Tchüriine* aprendeu os cantos com o macaco caiarara e ensinou aos mais velhos que, ao ouvirem seu cantar, aprenderam os canções e a estar atentos e silenciosos nessa hora. O *Avô Tchüriine*, que sabia todos os cantos adequados para cada nação, ensinou que, na festa da *moça nova* e na das crianças, os cantos tinham que ser de acordo com suas nações (CAMACHO GONZALEZ, 1996).

3.3. O TEMPO DE APRENDER DAS MULHERES

Durante o trabalho de campo, observava que as mulheres estavam sempre acompanhadas das crianças. Nos dias de realização da oficina, chegavam com seus pertences e seus filhos ou netos, que as acompanhavam nas atividades. No interior das casas, não era diferente, as crianças estavam sempre ao redor de onde ocorria algum movimento, por perto da mãe ou das avós. Frequentemente, via meninas manipulando as sobras de fibras que não foram usadas. As meninas mais velhas tentavam tecer seus próprios cestos, sem interferência, mas sempre por perto de onde as mulheres estavam trabalhando. E quando perguntava sobre como aprenderam ou se ensinam outras meninas, as respostas eram:

Eu trabalho com minhas filhas, que aprenderam comigo, como eu aprendi com minha mãe quando comecei tecer (Divina Lucinda Luiz).

Aprendi com a minha avó, quando era criança, iniciava, experimentava. (Olinda Felix Bastos).

Eu olhava minha cunhada fazer, quando estava com a idade de dez anos, de repente, eu gravei na minha memória e eu pensei: vou fazer também. Ela foi tirar arumã e eu fui atrás dela. Fui fazer, desmanchava, não sabia, eu tentava de novo, até que eu consegui fazer o fundo, ela me ensinou o levantado daqui,

ela se aborreceu, eu acertei tudo trocado, mas eu aprendi. Eu aprendi fazer as pinturas, só fazia as tranças, aí já fui lá com minha cunhada, ela me ensinou de novo, ai rapidinho eu aprendi (Joana Julião Ferreira).

Nas respostas às perguntas sobre o modo como aprenderam a tecer, identifico três tempos distintos ao longo da vida das mulheres que marcam esse aprendizado. O primeiro é vislumbrado através da memória delas: é o *tempo da infância*, quando aprendem os primeiros movimentos na companhia das mulheres mais velhas, observando-as. Quem ensina nesse momento pode ser a mãe, a avó ou as tias. Nessa fase da vida, os movimentos, as posturas do corpo, os procedimentos de seleção e classificação que são necessários à prática de fazer os cestos estão sendo incorporados pelas meninas. Estas acompanham suas mães e avós em todo o circuito feito pelas mulheres no trato com os cestos e nos processos de construção, inclusive nas viagens para venda. Desde muito cedo, tomam conta dos irmãos para que as mães tenham tempo de cumprir suas obrigações domésticas, sendo para as meninas uma atividade comum manipular as sobras do material utilizado pela mãe para tecer. Durante esse período, acontece um longo processo de transmissão do conhecimento das mulheres que não é oral. Trata-se de uma prática educativa no sentido de que o conhecimento é transmitido por uma mulher que já é artesã, ou seja, é uma autoridade reconhecida por seus pares no fazer da cestaria, e que tem a “responsabilidade social” de passar esse conhecimento às meninas mais jovens. É um ensinamento que, prescindindo da oralidade, acontece por imitação e incorporação dessas técnicas em um processo de “fabricação” das mais jovens (MAUSS, 1999). O uso do termo “fabricação” está associado à percepção das mulheres mais velhas de que o seu conhecimento deve ser transmitido para as gerações seguintes, em um processo que envolve formar essa juventude e assim assegurar que os costumes Ticuna sejam preservados. O modo de transmissão do conhecimento e sua “obrigatoriedade” não são questionados, mas não constituem uma regra entre todas as mulheres, nem mesmo entre as que são artesãs. O que nos impõe observar que as motivações das mulheres para tecer e ensinar as mais jovens não está fixada em uma origem, ainda que a ela possa remeter. Tais comportamentos estão sujeitos à dinâmica cultural da comunidade Ticuna em que vivem e onde o estímulo ao consumo de bens materiais é parte integrante da socialidade. Nesse contexto, os artefatos produzidos pelas artesãs são seus bens e estão inscritos em uma relação que vai além de uma demanda por consumo. Trata-se de uma relação social em que os objetos feitos ou

adquiridos servem para si, mas também para serem doados, divididos, trocados e não somente entre os afins. É prática corrente, entre as mulheres Ticuna, a troca de cestos por roupas usadas e a doação deles como presentes, o que lembra a consideração de Fredrik Barth, quando indica que “a realidade de todas as pessoas é composta de construções culturais, sustentadas de modo eficaz tanto pelo mútuo consentimento quanto por causas materiais inevitáveis” (2000, p.111).

O segundo momento ligado ao aprendizado das mulheres é um *tempo de passagem* e está associado à transformação da menina para a vida adulta. Entre os Ticuna, a menarca define uma transformação que, ao ser vivida pela menina, torna-a mulher. No mito Ticuna, esse evento da transformação feminina age em todos os âmbitos da vida do grupo. Para controlar esta transformação, é praticado o *ritual da moça nova*. Entendido como um rito de passagem feminino, este ritual visa mediar os termos em que ocorre a transformação, assegurando que tudo aconteça conforme prescrito no mito de origem. A presença das mulheres mais velhas, com a autoridade reconhecida pelo grupo nas práticas rituais, é fundamental para que a transformação da moça nova ocorra do modo prescrito pelos mitos. As mulheres fazem uso dos cantos⁴² como meio de apreender um conhecimento revelado pelos seus ancestrais míticos o “avô *Yo’i*”, algumas vezes mencionado como “pai *Yo’i*”. A moça nova é preparada para receber todo o conhecimento pertencente às mulheres e diferentes aspectos do ritual remetem ao conhecimento específico a ser adquirido, como por exemplo, o uso de um cocar tecido com elementos gráficos que fazem essa mediação⁴³. É possível dizer que, a partir desse momento, as meninas que se transformaram em mulheres estão imbuídas de um saber sobre as práticas, pois receberam dos antepassados, através dos ritos, todos os ensinamentos sobre os hábitos para se conduzir na vida adulta, dentro dos costumes dos Ticuna, e esse *saber* se manifestará na prática (dentre outras) de construir artefatos na vida adulta.

Comecei sozinha, não sabia muito bem, mas fui praticando e até agora ainda estou praticando. Faço muitas coisas pulseira, pacará, colar. (...) Aprendi sozinha, outros não aprenderam nada. (...) Aprendi com minha comadre e hoje ensino minhas netas
(Rosa Moçambite de Almeida).

⁴² Ver canto de Luzia no capítulo 1

⁴³ Ver capítulo 1

Aprendi com a minha mãe (...) [tece] desde muito jovem quando me ‘amigui’ com meu marido (...) o trabalho [com o artesanato] ajuda nas contas da casa e pra comprar caderno dos filhos (Olímpia José Aguillar Mendes).

Quando a pessoa está tecendo, eu to olhando e é assim que eu aprendo (Martina Pedro).

O terceiro momento é caracterizado pela utilidade de exercer esse saber herdado por elas no mito, é o *tempo de saber/fazer*. É o período em que, já na vida adulta, a mulher casa e tem filhos. A partir desse momento, os trançados entram em sua vida como uma exigência do cotidiano, pois precisa 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. O destino dos objetos que produzem costuma ser decidido individualmente ou entre grupos associados de mulheres, sem interferência dos seus companheiros. Saber tecer significa também ter poder para adquirir objetos, que atendam aos desejos ou às necessidades, com o dinheiro da venda daquilo que é produzido. Representa um tempo de independência na vida das mulheres, por proporcionar recurso financeiro e motivar a experiência de viajar sozinhas ou na companhia de outras mulheres para lugares como a capital do estado, onde possuem compradores certos para os produtos que fazem, ou viajar para lugares às vezes mais distantes, aonde vão para expor seus produtos.

Anunciado no mito como uma herança remota dos princípios da sabedoria Ticuna, o conhecimento feminino é constituído na *história* Ticuna e se verifica pela experiência exaustivamente repetida, pela sensibilidade adquirida nas técnicas de uso do corpo que foi por elas incorporada como *habitus*⁴⁴.

O conhecimento da cestaria existe na feitura dos cestos e sobre esta prática não se pensa de modo consciente. É um conhecimento que está internalizado e se expressa no fazer. Tecer é um saber corporal, cuja memória não precisa estar no nível da consciência, não é algo em se fica pensando para conseguir realizar.

O conhecimento apreendido no fazer dos cestos compreende um saber que envolve procedimentos de contagem, estimativa, padrão estético ideal, simetria, rotação,

⁴⁴ Pierre Bourdieu define o conceito de “*habitus*” como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas (...) características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2004, p.191).

valor. Tais processos foram identificados nas técnicas e nas estratégias desenvolvidas pelas artesãs no momento de feitura dos cestos. Foram verificados, por exemplo, na habilidade para montar o fundo; no antever da distribuição do grafismo no corpo do cesto, em um método que combina tanto técnica quanto habilidade de execução daquilo que foi inicialmente planejado. Entretanto, a aplicação desse saber não está restrita ao trançado do cesto. Os momentos que antecedem e sucedem o ato de tecer exigem da artesã um saber sobre o espaço, sobre o ambiente em que vive. As conexões que atravessam o trabalho das mulheres no fazer dos cestos estabelecem relações diversas com o ambiente restrito da comunidade e com o ambiente fora desse universo. Nas comunidades, a ligação dessa prática ocorre pela manipulação dos elementos da natureza. E fora delas, nas cidades, por meio da venda, que impõe sobre o valor material dos objetos uma negociação dos agentes sociais no espaço das relações interétnicas.

Tecer é um conhecimento que não se dissocia de outros, como por exemplo, os cantos. Pelo trançado, assim como pelos cantos, pelas pinturas e por artefatos de uso ritual perpassam *ações* que possuem *eficácia* no ritual Ticuna por produzirem e/ou representarem uma mediação no processo social desse povo na sua relação com os seres não humanos. Tomemos o grafismo *paiwecü*, presente na cesto *pacará*, colocado com uma *intenção* no cocar usado pela moça nova no ritual da puberdade Ticuna. Seu uso busca *causar* um *resultado* no processo de *transformação* ritual da moça nova. Assim vem sendo considerado o grafismo na pesquisa, como um signo, por compreendê-lo em função da matriz social na qual está inserido, não possuindo significação em si, independente do contexto ao qual se vê relacionado (cf. GELL, 2009, p.252).

No acompanhamento do trabalho das artesãs, observa-se o envolvimento completo do corpo na execução do trançado. Fazer os cestos é um saber corporal. O giro da artesã na hora de construir o fundo, os modos de sentar, o uso dos braços para medir o tamanho em que se deseja cortar o talo de *arumã*, demonstram a experiência e habilidade com os procedimentos e as técnicas do trançar. As situações produzidas no interior desse fazer estão presentes de modo constitutivo no pensamento e são determinantes nos sistemas de classificação de coisas e seres do mundo. Situam-se no conjunto das ações sociais e estão sujeitas às coerções da sociedade e da cultura Ticuna. Não é possível dissociar pensamento e ação quando se investiga o conhecimento na atividade de construir cestos. O saber, aqui, não é buscado nas relações dicotômicas,

mas na rede de relações e estratégias desenvolvidas pelas artesãs e estabelecidas em torno do objeto.

3.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRESENÇA FEMININA NAS COMUNIDADES

Verificou-se uma alternância das posições sociais ocupadas pelas mulheres nas comunidades pesquisadas. No Barro Vermelho, as mulheres mais velhas, que sabem os cantos e os ritos, têm autoridade visivelmente reconhecida por toda a comunidade. É um reconhecimento ancorado na experiência das atividades rituais e na memória que estas mulheres guardam sobre os conhecimentos antigos dos Ticuna. Além desta forma, novas especialidades têm surgido e são reconhecidas pela comunidade: as professoras e as artesãs. As primeiras possuem uma autoridade relativa, pois seu reconhecimento está associado ao conhecimento da língua Ticuna e da língua portuguesa. Mas é interessante verificar que o domínio da transmissão do conhecimento Ticuna é uma tarefa que vem sendo desempenhada pelas mulheres, por intermédio da prática ritual. Com o advento do ensino escolar, quem primeiro vai ensinar nas escolas são os homens, justamente por dominarem melhor que as mulheres o uso das línguas portuguesa e Ticuna. Atualmente, o que se vê é um avanço significativo das mulheres nessa área de atuação, demonstrando uma modificação e uma reocupação do lugar da mulher como responsável pela transmissão do conhecimento entre os Ticuna. Um dado para ser mencionado é a presença de mulheres nos cursos de formação de professores que, em 1999 (não encontrei dados mais recentes), representava 16,5% dos alunos matriculados, e foi considerada significativa quando comparada a outras etnias (CORRÊA, 2001).

No caso das artesãs, existe a força em torno do movimento coletivo das mulheres, que praticam o exercício conjunto de tomar decisões que vem influenciando de forma direta na geração de renda para as famílias. Nas comunidades de Filadélfia, Porto Cordeirinho e Bom Caminho, cada uma dessas associações de mulheres artesãs passa a representar, sob certos aspectos, a comunidade. A liderança reconhecida é a do Cacique de cada comunidade e a associação é uma força paralela que caminha

independente e, ainda que possua relações com a liderança, funciona de modo autônomo.

Os resultados que se observam dessa organização são decorrentes da mudança efetiva no modo de negociar a venda dos artefatos produzidos pelas artesãs, que agora reúnem o que foi produzido e deixam ao encargo da coordenadora da Associação negociar a venda, principalmente na cidade de Manaus. Esse procedimento implica em outros: como a divisão do dinheiro proporcional ao que cada artesã produziu; a negociação direta com compradores que revendem estes produtos e não mais uma venda direta e individualizada com o comprador final; a definição dos preços de venda no interior da Associação; a ênfase naquilo que é produzido, bem como aquilo que não interessa produzir por ser difícil de vender; viagens para vender os produtos; a construção de uma rede de contatos que facilitem a execução das atividades da associação.

No *Ensaio sobre a dádiva*, Marcel Mauss (2003) analisa as trocas nas sociedades arcaicas como atividades sociais totais. Ele entende a dádiva como um fenômeno complexo, que implicava a noção de crédito, do qual faziam parte os sistemas de trocas de presentes, em que se edificaram o escambo, a compra e venda a prazo e à vista e o empréstimo, bem como a noção de honra que implicava retribuir as dádivas aceitas. Pela dádiva, toda uma comunidade se mantinha interligada em um circuito de trocas ao longo do tempo. São as alianças produzidas pela dádiva que fazem deste um fenômeno social total e inscrevem estas relações de dar e receber em um sistema que visa à comunicação. A rede social em torno da prática associativa das mulheres é extensa; entretanto, neste trabalho, não podemos afirmar a totalidade desse fenômeno.

As artesãs Ticuna, valendo-se das associações, estabelecem relações sociais dentro e fora das comunidades e com diferentes agentes sociais conforme já descrito neste trabalho. Dentro das comunidades, estabelecem alianças com o maior número de mulheres possível e, por conseguinte, com suas famílias. Todas aquelas que sabem tecer, também fazem parte de alguma associação. Fora das comunidades, as relações se estabelecem através das “chefias”, no caso, as coordenadoras, que estabelecem alianças com governantes locais, dentre outros possíveis parceiros, como os representantes de organizações não governamentais, instituições governamentais, pesquisadores acadêmicos, compradores de artesanato, assim como donos de embarcações que viajam para Manaus. A oferta de cestos e de outros artefatos, como presentes durante visitas ou

encontros, indica o funcionamento de um sistema de comunicação vigorando ao estipular o tamanho do cesto ofertado em função do grau e importância daquele que recebe e em conformidade com a ocasião em que se faz a oferta.

Os bens manipulados pelas artesãs são os artefatos e o conhecimento sobre a construção deles e tudo isso é passível de ser transformado em dinheiro ou em bens materiais de consumo. Não foi um propósito aqui promover uma análise econômica da produção e distribuição desses bens, no entanto, é possível perceber que a dinâmica que anima as relações sociais em torno da atividade de produzir cestos e outros artefatos pelas artesãs Ticuna dessas comunidades não circula somente em torno da apropriação de bens materiais. A produção não visa unicamente à aquisição de bens de consumo, reiterando a idéia corrente na economia de que a demanda de quem consome é por bens que por ele possam ser consumidos. O que ocorre é o oposto, ou seja, aquele que consome é um agente social, logo os bens nunca são de exclusivo consumo próprio, pois servem para serem exibidos, doados, distribuídos entre aqueles com quem interessa ter algum tipo de aliança. Portanto, nesse sentido, fazer cestos não é uma atividade que vise gerar as condições para a aquisição de bens de consumo materiais. Trata-se da constituição e operação de um sistema de comunicação que indica o lugar social, a autoridade, dentre outras formas de discriminação individual e coletiva dessa sociedade. Isto reitera a ideia de que, nas análises econômicas, é preciso “levar em consideração a função comunicativa dos bens como básica” (DOUGLAS, 2007, p.23).

Um aspecto observado no trabalho com as oficinas nas comunidades de Bom Caminho e Barro Vermelho foi o modo como o tempo das artesãs é marcado de maneira diversa em função das influências da economia desenvolvida em cada comunidade. Em Bom Caminho, verifica-se uma pressão para o cumprimento das obrigações com a roça, pelo fato do processo de produção estar inscrito no circuito da economia local. A roça é um meio de subsistência e de aquisição de renda, ou seja, os produtos da roça podem ser transformados em dinheiro.

A presença do dinheiro na comunidade faz com que percebamos as alterações que ocorrem nas relações sociais, com base no que escreve João Carlos Tedesco (2007) sobre as idéias de Georg Simmel, quando estuda a presença do dinheiro nas sociedades. A saber, que o dinheiro permite maior liberdade nos vínculos de troca, mas, ao mesmo tempo, torna-os também mais impessoais. É um movimento que altera as relações sociais ao romper com normas e costumes consolidados no tempo, além de produzir

uma desigualdade no acesso ao mercado. São as questões materiais incontornáveis das cidades que se apresentam também nas comunidades que lhe são próximas, fazendo com que o tempo passe a ter um registro monetário, um valor calculado em dinheiro. E não somente no valor atribuído ao tempo é possível notar essas alterações, mas também nas situações que exigem das artesãs conhecimentos que já foram descritos anteriormente e que mostram como “essa concretude do dinheiro no meio social da economia monetária (...) se expressa nas exigências de cálculo, de exatidão, precisão, rigor, em outras palavras, na crescente intelectualização da experiência” (TEDESCO, 2007, p.59). E estas exigências no uso do dinheiro são explicadas “como uma tendência a orientar a ação em base e em expectativas de conhecimento em vez de normativas” (SIMMEL, 1984, p.463 *apud* TEDESCO, 2007, p.59).

O contraste entre as duas localidades mostra que, no Barro Vermelho, o tempo se manifesta em um ritmo mais lento e é valorado não somente pelas exigências ditadas pelas questões materiais, mas por normas de reciprocidade culturalmente construídas e aceitas. É possível parar com as atividades quotidianas que envolvem a produção sem que isso signifique “perder tempo”. Quero dizer que, participar da oficina não implica em desperdiçar um tempo, mas em desfrutar ou vivenciar uma situação que os coloca em contato com o que existe no exterior do grupo de referência. Mostrando um desejo de experimentar a convivência com o que vem de fora. Não estou dizendo que no Barro Vermelho não existe uma economia monetária; estou chamando atenção para o fato de que, neste caso, o afastamento geográfico é um fator que influencia no domínio das pessoas sobre como dispor ou como valorar seu tempo. Indicando que, em espaços mais livres do domínio do mercado e do consumo, ainda que pela ausência do que consumir, é possível uma vivência ampla de outras formas de reciprocidade no relacionamento social, ainda não completamente determinadas pela presença dominante do dinheiro.

Observo o panorama aqui apresentado envolvendo as mulheres, sobretudo aquelas que ocupam os cargos de coordenadoras das Associações, como um fenômeno novo acontecendo na vida social dessas comunidades. Na figura dessas mulheres que coordenam associações se concentra a habilidade necessária para desempenhar a tarefa de negociar com a sociedade envolvente, a exemplo do que já foi falado sobre a liderança Ticuna. Elas gozam da extrema confiança das associadas, dadas as circunstâncias em que tais negociações são feitas. Amealham prestígio quando conseguem executar bem todas estas tarefas e, além destas, articular para que a

associação seja beneficiada com projetos financiados pelo governo e por ONGs, em cuja participação está implícito algum ganho material para a Associação e/ou para as associadas. A estas mulheres cabe decidir, em primeira instância, sobre a participação ou não em projetos de pesquisa científica, com base no tipo de retorno que possa trazer para o fortalecimento da associação. Um dos resultados é que são reconhecidas como lideranças dentro da comunidade. E ainda que seu poder seja restrito ao âmbito da associação, seu *prestígio* transcende essa esfera e é reconhecido pelas lideranças estabelecidas entre os Ticuna, bem como pelas autoridades instituídas que passam a interagir com a comunidade também pela via das associações.

CONCLUSÃO

O trabalho com as artesãs Ticuna descortinou um caminho sobre a alteridade, e investigar o modo como as mulheres tecem desvendou os rumos desta pesquisa. As análises que fiz tiveram como princípio a investigação desta prática. Por intermédio dela, encontrei as conexões para descrever as categorias de entendimento envolvidas nesse fazer, deslindando os processos de construção dos cestos. São procedimentos que trazem informações inéditas sobre os seus modos de contagem, os meios que utilizam para medir, os cálculos, os processos de seleção e estimativa na manipulação dos materiais para tecer.

Este não deixa de ser, também, um estudo sobre noções matemáticas presentes na prática das artesãs Ticuna na confecção dos cestos, mas em uma perspectiva que difere da investigação da disciplina matemática. Posto que, meu propósito de investigação privilegiou os aspectos dessa prática a partir de uma visão das artesãs e não de uma visão que pretende identificar conceitos matemáticos conhecidos e passíveis de serem encontrados nessa atividade. Ao longo do trabalho, tornou-se claro para mim a importância de me despir dos conceitos prontos com que me nutria a matemática para conseguir apreender o ponto de vista das artesãs e a lógica empreendida por elas nesse fazer. De tal distanciamento, resulta um trabalho de pesquisa que documenta essa prática em seus detalhes e torna inteligível os processos que a ela se vinculam em diferentes campos da sociedade Ticuna pesquisada. Sem que fosse preciso me valer para isso de uma sobreposição de conceitos que poderiam fazer com que esse estudo tivesse por finalidade identificar princípios da matemática ocidental na construção dos cestos. Creio ter conseguido apresentar uma resposta satisfatória a respeito do que me perguntei, ao longo desta dissertação, sobre o conhecimento das artesãs Ticuna a partir de sua prática.

Impossível transpor para o espaço sintético da conclusão o que inferido a esse último respeito, mas merece que ressalte, por exemplo, o conhecimento que, agenciado na confecção dos cestos, mantém ligação como todos os demais setores da vida; os procedimentos de contagem com base nos dedos e a relação disto com a unidade do ser; as categorias compreendidas nas contagens e nas sequências de construção; a compreensão das dimensões do corpo como referência para os cestos.

A ligação entre o saber das artesãs, os cestos e o tecido social das comunidades onde vivem essas mulheres foi identificada nas alterações ocorridas no convívio com a sociedade envolvente e nos aspectos que guardam lugar nos ritos prescritos no interior destes grupos. Busquei tornar estas conexões evidentes, desenhando um panorama da vida social dessas mulheres e do momento que atravessam, passados vinte anos do início da demarcação das terras indígenas. São escritos que atualizam, sob certos aspectos, as informações sobre a vida nas comunidades Ticunas onde esta pesquisa se desenvolveu.

As comunidades estão passando por um momento de polarização das lideranças, ocasionada pelo fenômeno da criação das Associações de mulheres. Considero este um momento de ascensão das mulheres como líderes com capacidade de articulação política no exercício de coordenar essas associações. O reconhecimento por parte da comunidade e dos agentes externos indica o *prestígio* pelo qual vem passando as atividades das mulheres, as suas práticas e o seu conhecimento.

A autoridade feminina nos ritos está associada ao saber e à experiência nas práticas rituais e, sob esse aspecto, as mulheres se preservam das disputas no campo político que são empreendidas pelos homens, que criam as organizações e se associam diante da necessidade de negociar e requerer os direitos dos indígenas com as instituições estabelecidas. Com o advento das associações de mulheres, aparece um elemento novo que é a autoridade política das mulheres que são coordenadoras dessas associações. Isto confere outro *status* às artesãs Ticuna e chama atenção para o trabalho manual feito por elas. Essa atividade está associada às mulheres mais velhas e, de certa maneira, a um saber que é antiquado, de baixa rentabilidade e pouco estimulante para as mulheres mais jovens.

O reconhecimento da existência de um espaço feminino de importância na comunidade começa, em alguma medida, a modificar esse pensamento e a atrair as mais jovens para aprender um fazer que, segundo as prescrições dos mitos, é do domínio das mulheres desde a criação desse povo. Foi possível verificar no trabalho de campo que, nos lugares onde florescem os movimentos de associação femininos são também aqueles onde os rituais Ticuna já não são mais praticados e o papel ou a autoridade da mulher se vê enfraquecida pela ausência da prática ritual.

Nesta forma de organização das mulheres, dois aspectos devem ser observados. Um aspecto diz respeito aos programas de governo, que, com o discurso da sustentabilidade (muito adequado de ser usado nas comunidades indígenas), incentivam

a produção de artefatos manuais que possam ser comercializados e onde entra o trabalho das mulheres artesãs que produzem uma cestaria identificada como um produto de forte apelo, dentro desse discurso, no comércio com a sociedade envolvente. O outro é o fato de que fazer cestos, independente de eles serem mais ou menos rentáveis, é uma prática de íntima conexão com os rituais do povo Ticuna e dominada pelas mulheres. Trata-se, pois, de um conhecimento que pode ser determinante no fortalecimento cultural da comunidade e um motivo de coesão por unir as pessoas em torno de objetivos comuns. São aspectos diferentes que podem vitalizar determinados traços ou elementos da cultura, bem como recriá-los nos contextos atuais.

Por comparação é possível dizer que o vigor da cultura nos grupos de mobilização Ticuna se fazia sentir pela força, eficácia e permanência das práticas rituais, nas quais as mulheres tinham uma presença destacada. O momento pelo qual passam as comunidades, com a ascensão das associações de mulheres, pode ser de fortalecimento da cultura Ticuna, porquanto essas associações promovam uma prática que movimentam o universo feminino em conexão com as práticas rituais das mulheres, restabelecendo os lugares e a autoridade feminina na comunidade, ainda que sob outras perspectivas.

Uma faceta relevante desse movimento para a comunidade é a visibilidade gerada sobre essas práticas. São oportunidades que proporcionam aos mais jovens aprender sobre os costumes Ticuna na ausência das práticas rituais.

O saber associado à atividade de fazer os cestos faz parte do complexo jogo da cultura que forja pontos de ligação entre seus elementos. As mulheres artesãs são uma chave importante nesse jogo por serem detentoras de um conhecimento que se verifica e possui sua eficácia nos ritos. Se os rituais deixam de ser praticados, o papel da mulher se vê alterado e o conhecimento e a experiência na condução ritual perde em eficácia. Por outro lado, quando o conhecimento da prática fica manifesto, podemos ter outros ritos sendo criados em novos contextos culturais, cuja eficácia pode estar na coesão que criam em torno de objetivos comuns no interior dos grupos de mobilização.

As conexões que guardam lugar nos ritos foram estudadas nos grafismos constitutivos dos cestos *pacará*. Tais grafismos foram identificados como registros da iconografia Ticuna compreendidos no contexto cultural a partir de suas conexões com outros elementos que fazem parte da prática ritual. Foi possível verificar que alguns grafismos agregam em si informações que dizem respeito à eficácia dos ritos e a generalizações ou conceituações nativas.

O grafismo *paiwecü* compõe, com outros elementos ritualísticos, um jogo de representações nas práticas rituais. Outras conexões são verificadas para grafismos como o da borboleta *Be'ru* e do casco do jabuti *Metäre* sugeridos nas histórias que foram contadas pelas mulheres e pelas investigações sobre a bibliografia a respeito dos mitos Ticuna. Entretanto, este é apenas o começo de um longo caminho a percorrer no desvelar dessas ideias em torno do grafismo dos cestos das artesãs Ticuna.

A trajetória aqui descrita teve como propósito mostrar, por comparação, os deslocamentos ocorridos entre alguns grupos Ticuna e as maneiras distintas com que a dinâmica cultural se manifesta nesses grupos. De maneira semelhante, vivemos, na pesquisa de campo, realidades muito diferentes em cada comunidade pesquisada. É na riqueza dessa diversidade e na criatividade com que se apropriam das representações culturais para criar novas representações que observo os modos que desenvolvem para se manterem ligados aos elementos da cultura em sua alteridade, afirmando a identidade Ticuna.

Sabe-se das limitações de todo trabalho científico e esta pesquisa não escapa a elas. Este trabalho termina sem que, contudo, tenham se esgotado as suas possibilidades de investigação. E abre caminho para investigações mais amplas, como, por exemplo, sobre a existência ou não de um sistema próprio de numeração do povo Ticuna, investigando, para isso, outras práticas que fazem parte da vida desse povo e de sua história, como a construção de canoas, a produção de tinturas, venenos e remédios, os processos de divisão de terras para o plantio das roças, os modos como são feitos os plantios e a seleção de plantas que servem ao cultivo, os processos de atribuição de valor monetário ao que é produzido, dentre outros temas investigação. Todas essas atividades são desenvolvidas nas comunidades e algumas delas ainda não estão sob o foco dos programas de governo e nem foram submetidas aos processos de geração de renda.

O panorama das comunidades é um estudo que também não se esgota neste trabalho justamente pelo que se propõe a ser. Ao contrário, através dele observo que muito pode ser feito empreendendo métodos da pesquisa estatística no trabalho de campo, para coletar informação e dar tratamento que forneça com precisão novos dados sobre a vida dos Ticuna.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo : Martins Fontes, 2007.
- APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. *MUSAS Revista brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de museus e centros culturais, n.3, 2007. (pdf)
- BARTH, Friedrik. A análise da cultura nas sociedades complexas. In: _____. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000, p. 107-139.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminations*. New York : Schocken Books, 1969.
- BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Petrópolis : Rio de Janeiro, 1997.
- _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Organizado por Sérgio Miceli. São Paulo : Perspectiva, 2004.
- CAMACHO GONZALÉZ, Hugo Armando. *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura, 1996.
- _____. Cosmovisão Ticuna: um esboço. In: FAULHABER, Priscila (org.). *Magüta Ariü Inü. Jogo de memória. Pensamento Magüta*. Belém : Prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade, IPHAN, Museu Goeldi, 2003.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Totemismo Tukuna? *Tempo Brasileiro - Mito e linguagem social: ensaios de Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, p.52-64, 1970.
- _____. Os (des)caminhos da identidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, n.42, p.7-21, 2000.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2002.
- COELHO, Márlia. Palmeiras. In: FAULHABER, Priscila (org.). *Magüta Ariü Inü. Jogo de memória. Pensamento Magüta*. Belém : Prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade, IPHAN, Museu Goeldi, 2003.
- CORREA, Roseli de Alvarenga. *A educação matemática na formação de professores indígenas: os professores Ticuna do Alto Solimões*. Tese de Doutorado, UNICAMP/Educação, 2001.
- DOUGLAS, Mary. O mundo dos bens, vinte anos depois. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 13, n.28, p.17-32, jul.-dez. 2007.
- DURKHEIM, Émile (1858-1917). *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo : Paulus, 2008.

- ERTHAL, Regina de Carvalho. *O suicídio Ticuna na região do Alto Solimões-AM*. Tese de doutorado, Escola Nacional de Saúde Pública/Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 1998.
- _____. Museus indígenas: articuladores locais de “tradições e projetos políticos”. In: SAMPAIO, Patrícia M. e ERTHAL, Regina de C. (org.). *Rastros da memória: histórias e trajetórias das populações indígenas na Amazônia*. Manaus : EDUA, 2006, p.218-236.
- FABIAN, Johan. A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação. *Mana*, Rio de Janeiro, vol.12, n.2, p.503-520, 2006.
- FAULHABER, Priscila (org.) *Magüta Ariü Inü. Jogo de memória. Pensamento magüta*. Belém :Prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade, IPHAN, Museu Goeldi, 2003.
- _____. “As estrelas eram terrenas”: antropologia do clima, da iconografia e das constelações Ticuna. *Revista de Antropologia*. Universidade de São Paul, vol. 47, n.2, p.379-426, 2004.
- _____. O ritual e seus duplos: fronteira, ritual e papel das máscaras na festa da moça nova Ticuna. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 21, n.38, p.86-103, 2007.
- _____. Traduções Magüta: pensamento Ticuna e patrimônio cultural. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornélia (orgs.). *Associação Brasileira e Antropologia. Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau : Nova Letra, 2007, p.145-156.
- _____. A dinâmica Ticuna e as fronteiras. In: SILVA, Sidney Antônio (org.). *Migrações na Pan-Amazônia: fluxos, fronteiras e processos sociais*. São Paulo : Hucitec; Manaus : FAPEAM, 2012, p.104-119.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Oriental. *Revista de Estudos e Pesquisas*. Brasília, FUNAI, v.4, n.2, p.95-116, dez. 2007.
- GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Revista Poiésis*, n.14, p.245-261, 2009.
- GERDES, Paulus. Sobre a origem histórica do conceito de número. *Boletim de Educação Matemática - BOLEMA*, n.4 Especial 1, p.35-50, 1989.
- _____. *Geometria dos trançados Bora na Amazônia Peruana*. São Paulo : Editora Livraria da Física, 2010.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 264-275, 1988.
- _____. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: CHUVA, M. (org.). *A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro : MINC/IPHAN, 1995, p.55-66.
- GREEN, Diana. Diferenças entre termos numéricos em algumas línguas indígenas do Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Série Antropologia*. Belém, vol. 13(2), p.179-207, 1997.

- GRUBER, Jussara G. *A arte de trançar o buré e o pacará*. Relatório parcial apresentado à FUNARTE. CNPq, FINEP, 1984.
- GRUBER, Jussara G. *As técnicas de trançado dos índios Ticuna*. Relatório parcial apresentado a FUNARTE, CNPq, FINEP, 1984a.
- GRUBER, Jussara G. A arte gráfica Ticuna. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo : Nobel/Edusp/FAPESP, 1992, p.249-264.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo demográfico brasileiro 2010*. Características Gerais dos Indígenas. Pessoas residentes em terras indígenas, por condição de indígena, segundo as Unidades da Federação e as terras indígenas. Brasil : IBGE, 2010. (pdf) disponível em http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_gerais_indigenas/default_pdf.shtm
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Candidatos indígenas mostram força nas Eleições Municipais de 2008*. Em <http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/Indios-e-as-eleicoes/2008---Indios-sao-eleitos-prefeito-e-vice-prefeito-de-sao-gabriel-da-cachoeira-%28am%29--> visitado em 31 de julho de 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1970.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo : Cosac Naify, 2003.
- _____. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo : Perspectiva, 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.89-104, 1998.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. Entrevista. *Música & Cultura*, n.3, 2008. www.musicaecultura.ufba.br consultado em março de 2012.
- MONTES RODRIGUEZ, Maria Emilia. *Descripciones 9. Tonología de la lengua Ticuna*. Bogotá : Ediciones Uniandes, 1995.
- NIMUENDAJU, Curt. The Tukuna. *American Archaeology and Ethnology*. Berkeley, Los Angeles, University of California Publications, v. 45, 1952.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. *“O nosso governo”: os Ticuna e o regime tutelar*. São Paulo : Marco Zero; Brasília : MCT/ CNPq, 1988.
- _____. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *Mana*. Rio de Janeiro, v.4, n.01, p.47-77, 1998. (pdf)
- _____. O idioma da intolerância. *AMAZÔNIA em cadernos: os Ticuna hoje*. Manaus, EDUA, n.5, p.13-37, jan-dez 1999.
- _____. Os caminhos para o Evaré: a demarcação Ticuna. In: ALMEIDA, A. W. B. et al. (org.). *Caderno de Debates Nova Cartografia Social: conhecimentos tradicionais e territórios na Pan-Amazônia*. Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, UEA, vol.1, n.01, p.26-29, 2010. (pdf)

- RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte : Itatiaia; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.
- RODRIGUES, J. A resposta à estigmatização produz território étnico: os indígenas em Manaus e a formação de comunidades. In: ALMEIDA, A. W. B. e SANTOS, G. S. (orgs.). *Estigmatização e território: mapeamento situacional dos indígenas em Manaus*. Manaus : Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia/Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009. (pdf)
- SALOMON, Frank. *Los quipocamayos: el antiguo arte del khipu em una comunidad campesina moderna*. Lima : Institutos de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.
- SANTOS, Abel Antonio. Narración tikuna del origen del territorio y de los humanos. *Mundo Amazónico*, Colombia, n.1, p.303-313, 2010. (pdf)
- SANTOS, Boaventura de Souza. Uma cartografia simbólica das representações sociais: prolegômenos a uma concepção pós-moderna do direito. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.24, 1988. (pdf)
- SIMMEL, Georg. *Filosofia del denaro. A cura di A. Cavalli e L. Perucchi*. Torino : Utet, 1984.
- SOARES, Marília L. C. Facó. Acervo etnológico e inventário lexical. In: FAULHABER, Priscila (org.). *Magüta Ariü Inü. Jogo de memória. Pensamento Magüta*. Belém : Prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade, IPHAN, Museu Goeldi, 2003.
- SOARES, Marília L. C. Facó. Língua/linguagem e tradução cultural: algumas considerações a partir do universo Ticuna. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*. Belém, v.3, n.1, p. 51-63, jan-abril 2008. (pdf)
- _____. *O supra-segmental em Tikuna e a teoria fonológica. Volume I: Investigação de aspectos da sintaxe Tikuna*. Campinas : Editora da UNICAMP, 2000.
- SOARES, Mauricio Veloso e LACERDA, Luiz Felipe Barboza (eds.). *Relatório Pesquisa / Formação – Ação (Atualização)*. Projeto “Desenvolvimento sustentável da fronteira amazônica do Brasil”. Alto Solimões - Benjamin Constant, AID/9171/ISCOS/BRA, 2010.
- SOUZA, Marília J. S. *Saberes e modos de fazer objetos artesanais na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã: um estudo da cultura material*. Dissertação de mestrado, PPGAS/UFAM, 2011.
- TEDESCO, João Carlos. Georg Simmel e as ambiguidades da modernidade. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, vol. 43, n.1, p.57-67, janeiro-abril 2007.
- TORRES SANCHEZ, Camilo. O imaginário Ticuna e as classificações taxonômicas. In: FAULHABER, Priscila (org.). *Magüta Ariü Inü. Jogo de memória. Pensamento Magüta*. Belém : Prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade, IPHAN, Museu Goeldi, 2003.
- URTON, G. Signos del khipu Inka:código binário. *Coleção Antropología 7*. Cuzco, Centro Bartolomé de las Casas, CBC, 2005.
- VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo : Nobel/Edusp/FAPESP, 1992.

 Numeração em Ticuna – Brasil

Num eral	Escrita em Ticuna
1	Nüimepü arü wüi
2	Nüimepü arü tare
3	Nüimepü aru tamaēpü
4	Nüimepü aru ãgümücü
5	Wüimepü
6	Wüimepü arü wüi
7	Wüimepü arü tare
8	Wüimepü arü tamaēpü
9	Wüimepü arü ãgümücü
10	Taremecüpü
11	Guünemepü arü tacutü aru wüi
12	Guünemepü arü tare
13	Guünemepü arü tamaēpü
14	Guünemepü arü ãgümücü
15	Guünemepü arü tacutü arü ngaü
16	Guünemepü arü tacutü arü wüi
17	Guünemepü arü tacutü arü tare
18	Guünemepü arü tacutü arü tamaēpü
19	Guüneme arü tacutü arü ãgümücü
20	Wüimepü arü tacutü arü guñecutü.
